



**HAL**  
open science

# Émancipations féminines, impasses patriarcales et promesses de la "relation pure" : les configurations des relations amoureuses dans les séries télévisées étasuniennes de 1950 à 2010

Céline Morin

► **To cite this version:**

Céline Morin. Émancipations féminines, impasses patriarcales et promesses de la "relation pure" : les configurations des relations amoureuses dans les séries télévisées étasuniennes de 1950 à 2010. Sciences de l'Homme et Société. Sorbonne Nouvelle - Paris 3, 2014. Français. NNT : . tel-01142630

**HAL Id: tel-01142630**

**<https://theses.hal.science/tel-01142630>**

Submitted on 15 Apr 2015

**HAL** is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.

**UNIVERSITÉ SORBONNE NOUVELLE – PARIS 3**  
École Doctorale Arts et Médias – ED 267  
Laboratoire Communication, Information, Médias – EA 1484  
Équipe Médias, Cultures et Pratiques Numériques

Thèse de doctorat  
en sciences de l'information et de la communication

Céline MORIN

**ÉMANCIPATIONS FÉMININES, IMPASSES PATRIARCALES  
ET PROMESSES DE LA « RELATION PURE » :**

Les configurations des relations amoureuses  
dans les séries télévisées étasuniennes de 1950 à 2010

Thèse dirigée par Éric Maigret  
Présentée et soutenue publiquement le 21 novembre 2014

Membres du jury :

Marlène COULOMB-GULLY, Professeure en sciences de l'information et de la communication, Université Toulouse II – Le Mirail (Rapporteuse)

Jamil DAKHLIA, Professeur en sciences de l'information et de la communication, Université Sorbonne Nouvelle – Paris 3

Hervé GLEVAREC, Directeur de Recherche, CNRS – Sociologie (Rapporteur)

Éric MAIGRET, Professeur de sociologie des médias, Université Sorbonne Nouvelle – Paris 3 (Directeur de thèse)

Jacques WALTER, Professeur en sciences de l'information et de la communication, Université de Lorraine

Université Sorbonne Nouvelle – Paris 3  
École Doctorale Arts et Médias – ED 267  
Laboratoire Communication, Information, Médias  
Équipe Médias, Cultures et Pratiques Numériques  
1 rue Censier  
75005 Paris

## Résumé

Les vagues d'émancipation féminines ont eu de multiples effets, plus ou moins violents, sur les modèles amoureux, ce dont témoignent les imaginaires médiatiques. L'analyse de vingt-deux séries télévisées étasuniennes diffusées entre 1950 et 2010 permet de saisir ce que ces représentations décrivent des répercussions de l'émancipation féminine sur les structures conjugales, sur les manières d'aimer et sur les imaginaires affectifs.

Passée une période liminaire où les héroïnes femmes au foyer sont soumises à l'insatisfaction de leur condition et laissent transparaître les premiers échecs de l'amour romantique, un mouvement de protagonistes féminines se partage, à partir des années 1970, entre des femmes actives, avatars du féminisme libéral, et de nouvelles femmes au foyer, porteuses du féminisme radical. Deux décennies plus tard, les héroïnes trentenaires, célibataires et souvent citadines, égéries de l'après-féminisme, constituent l'amour en une menace à leur indépendance et à leur épanouissement. Enfin, la récente vague de quadragénaires, souvent veuves ou divorcées, tente de dépasser la contradiction entre indépendance et amour en élaborant des « sphères publiques intimes ».

Ces héroïnes posent de façon croissante la question des nouvelles prérogatives communicationnelles dans des structures conjugales qui ne sont plus subordonnées au seul mariage traditionnel. L'avènement d'un nouvel idéal se produit, celui d'une « relation pure » au sens d'Anthony Giddens. Ce modèle permet de comprendre l'obsolescence progressive du romantisme dans les imaginaires médiatiques, confronté aux asymétries qu'il provoque entre hommes et femmes. Désormais, la relation pure apparaît comme le modèle le plus adapté à la compréhension des phénomènes contemporains en ce qu'il place l'égalité au centre de la quête amoureuse, dont la variété des formes doit être ramenée à l'impératif très contemporain de démocratie conjugale.

Mots clés : amour, médias, représentations, communication, espace public, féminisme, genre, rapports sociaux, télévision, romantisme, relation pure, égalité.



## Abstract

Waves of women's emancipation-movements have had multiple effects, more or less violent, on love models – effects that are echoed in media representations. The analysis of twenty-two American television series broadcasted between 1950 and 2010 captures what these representations describe of the impact of women's movements on domestic structures, on the ways of loving and on emotional imaginaries.

After an initial period wherein heroines were housewives prone to dissatisfaction with their situation and which serve as beacons of the first failures of romanticism, a movement of female protagonists is split, from the 1970s, between working women who are avatars of liberal feminism and new housewives who embody radical feminism. Two decades later, urban heroines, mostly thirty-year-old single women, personify the aftermath of feminism by considering love as a threat to their fulfillment. Finally, the recent wave of forty year olds, often widowed or divorced, try to overcome the contradiction between love and independence by building “intimate public spheres”.

These heroines are increasingly struggling with the renewal of communicative tools within domestic structures that are no longer determined by the sole traditional marriage. The advent of a new ideal occurs, that of a “pure relationship” in the words of Anthony Giddens. This model helps to understand the gradual obsolescence of romanticism in media representations, due to the inequities it induces between men and women. The “pure relationship” appears to be the most suitable model for understanding the ‘new loving phenomenon’, as it puts equity at the center of the quest for love, whose variety of forms must be comprehended through the recent imperative of conjugal democracy.

Key Words: love, media, representations, communication, feminism, television, romanticism, pure relationship, equity.



*Oh, it's such a perfect day,  
I'm glad I spent it with you.  
Oh, such a perfect day,  
You just keep me hanging on,  
You just keep me hanging on.*

Lou Reed, *Perfect Day* (1972).





# Remerciements

*Je tiens tout d'abord à remercier Éric Maigret d'avoir accepté la direction de cette thèse puis de m'avoir soutenue tout au long de ce travail : ses conseils ont remédié à de nombreux « vertiges de l'infini ».*

*Je remercie vivement les membres du jury qui ont accepté d'évaluer cette thèse : Marlène Coulomb-Gully, Jamil Dakhli, Hervé Glevarec et Jacques Walter.*

*Mes remerciements vont à l'ensemble de l'équipe de l'Institut de la Communication et des Médias de la Sorbonne Nouvelle, où mes deux années d'enseignement en tant qu'ATER ont permis le bon déroulement de cette thèse. Merci aussi à l'ensemble du laboratoire CIM, ainsi qu'à l'équipe MCPN et à son directeur Franck Rebillard.*

*Je remercie l'ensemble des professeur·e·s, maître·sse·s de conférence, docteur·e·s et doctorant·e·s dont j'ai croisé le chemin : Guy Lochard, G r me Guibert, Raphaël Costambeys-Kempczynski, Éric Macé, Fayçal Najab, Fanny Georges, Fabrice Buschini, Sophie Ratto, André Gattolin, Marlène Loicq,  irin Dilli, Maud Berthomier, Claire Thoury, Sophie Dubec, Mélanie Lallet, Marie-Sherley Valzema, Olivia Bernard, Michael Spanu, Claire Werhung, Jedediah Sklower, Mohammad Abdelhamid, ainsi que les secrétaires administratives et pédagogiques de l'UFR Arts et Médias et de l'Institut de la Communication et des Médias : Zoubida Ben Ali, Isabelle Vieillerib re, Florence Vallette-Charriot, Cécile Thévenet et Cécile de Miranda.*

*Mille mercis aux amis et aux proches, dont la patience et la bienveillance ont interdit que le travail d'écriture ne nous éloigne. Merci   Isabel d'avoir bien voulu être le cobaye répété de la formulation de cette recherche et à l' "entrepote" Claire d'être un solide roc amical. Merci   Sophie d'avoir fait alterner de patientes relectures avec des sas de décompression. Merci   Mika,   Ophélie,   Sylvain et à Enrique. Merci   Chantal : on ne peut rêver meilleure accompagnatrice. Merci enfin à Marie-Julie et à Johann, mon troisième frère, pour leur accueil toujours égal dans nos champs fabuleusement plats.*

*Une pensée toute particulière va à Caroline dont la rencontre aura simultanément marqué un point d'ancrage et une envolée.*

*Un grand merci à ma famille qui m'a encouragée tout au long de ces années :   ma mère, mon étoile polaire, et   mon père, dont la mémoire a accompagné la rédaction de cette thèse. Merci à mes frères Jérôme et Arnaud, qui illuminent les souvenirs d'enfance. Leur soutien assidu remonte bien avant cette recherche, je ne l'oublie pas.*



# SOMMAIRE

<b>INTRODUCTION .....</b>	<b>1</b>
Les représentations médiaculturelles de l'amour.....	3
Amour, individualisme et féminisme : les linéaments d'une sphère publique intime .....	8
La porosité entre sphère publique et sphère privée, ou les effets de la détraditionnalisation sur l'organisation conjugale .....	11
Que font les amours aux genres, et les genres aux amours ?.....	13
Organisation de la recherche.....	15
<b>PARTIE I. POLITIQUES DES AMOURS : IDENTITÉS, INDIVIDUALISME ET FÉMINISMES .....</b>	<b>21</b>
<b>CHAPITRE 1. THÉORISER L'AMOUR : DE LA COMMUNICATION CONTRARIÉE AU CŒUR DÉMOCRATIQUE .....</b>	<b>23</b>
<b><i>A. L'amour nié : modèles philosophiques et psychanalytiques .....</i></b>	<b>25</b>
a) La tripartition classique de l'amour en philosophie.....	25
b) Redéfinitions par la philosophie contemporaine : fusion, bienveillance, émotion et évaluation .....	28
c) L'incommunication amoureuse : manque, transfert et narcissisme.....	31
d) Enlisé dans l'inégalité : l'amour dans la psychanalyse contemporaine de Slavoj Žižek .....	35
<b><i>B. Les pensées critiques et l'amour dans une modernité capitaliste.....</i></b>	<b>38</b>
a) La corruption de l'amour par la modernité capitaliste.....	38
b) L'amour, victime de la tyrannie communicationnelle.....	43
<b><i>C. La variabilité historique des pratiques et des représentations amoureuses .....</i></b>	<b>49</b>
a) La genèse de l'amour romantique : modèles courtois et passionnel.....	49
b) La contradiction romantique : s'émanciper des structures traditionnelles en se perdant dans le couple.....	51
c) Les continuités foucaaldiennes de la sexualité .....	53
<b><i>D. Pour une sociologie constructiviste de l'amour .....</i></b>	<b>55</b>
a) L'amour comme fonction .....	55
b) Le tournant compréhensif : l'amour comme mouvement vers l'autre .....	58
c) Genre et amour : le problème de l'émancipation.....	64
<b><i>E. Les amours de la modernité avancée : précarité relationnelle et rationalisation des sentiments.....</i></b>	<b>67</b>
a) « Liquidité » et « fission » amoureuse, des concepts pour saisir la labilité amoureuse .....	67
b) Le « chaos amoureux » de la deuxième modernité, ou l'amour comme champ de bataille genrée .....	70
c) Individualisation, communication et socialisation : le casse-tête amoureux .....	72
d) Internet, opérateur de rationalisation des pratiques amoureuses ? .....	74

<b>F. Du romantisme à la relation pure ?</b> .....	77
a) Les valeurs égalitaires à l'assaut de l'hégémonie romantique.....	77
b) Promesses de la relation pure... : amour convergent et sexualité plastique.....	80
c) ... et limites de la relation pure : le problème de l'articulation individu/couple .....	82

**CHAPITRE 2. LES HÉROÏNES DE SÉRIES TÉLÉVISÉES DEPUIS 1950 :  
APPORTS ET LIMITES DES LECTURES FÉMINISTES, NÉOFÉMINISTES  
ET POSTFÉMINISTES .....87**

<b>A. Femmes et médias : courants de recherche</b> .....	89
a) Une première étape dénonciatrice : le fonctionnalisme des théories féministes sur les médias de masse .....	89
b) Le bouillonnement épistémologique des film studies : sémiotique, psychanalyse et approches structurales de l'idéologie.....	94
c) La consubstantialité des hiérarchies culturelles et des hiérarchies de genre : étudier les médiacultures sentimentales.....	97
d) Au-delà du fonctionnalisme et du structuralisme, vers le conflit de sens : l'idéologie au cœur des représentations.....	102
<b>B. 1950-1990 : l'émergence de personnages féminins émancipés</b> .....	106
a) Imaginaires du média et cohésion familiale .....	106
b) Architecture domestique et euphorie familiale.....	109
c) Économie politique et logiques industrielles des séries télévisées : comprendre les conditions d'émergence des héroïnes .....	111
d) Les femmes, un nouveau marché pour les annonceurs .....	114
e) Les femmes et leurs amours au cœur des récits cinématographiques : l'influence des comédies screwball sur les héroïnes de séries télévisées .....	118
<b>C. Individualismes et féminismes : comprendre les subjectivités post- traditionnelles</b> .....	121
a) Le féminisme de la deuxième vague : constructions et luttes internes.....	121
b) L'ambiguïté des redéfinitions des corps par le néoféminisme .....	126
c) L'individualisme écartelé : divergences entre théories féministes et théories de la réflexivité .....	132
d) Dialogues entre tradition et post-tradition : rituels, choix et réflexivité dans la détraditionnalisation.....	134
e) Féminisme et individualisme sont-ils fatalement antinomiques ?.....	139
<b>D. Du foyer familial vers la sphère publique, l'émergence des femmes actives...</b>	142
a) « Nouvelle femme » et « femme seule » des années 1960 .....	142
b) La conquête de la sphère publique et ses conséquences depuis 1970 dans les séries télévisées.....	146
c) La conciliation des héroïnes françaises : l'émancipation sans rejeter la famille .....	151
d) Concilier privé et public : le défi des trentenaires célibataires et citadines.....	152

<b><i>E. Les ambiguïtés du postféminisme</i></b> .....	<b>157</b>
a) Du personnel politique à la politique individualiste : un postféminisme apolitique ? .....	157
b) Un féminisme aux influences matérialistes encombrantes pour l'étude des imaginaires culturels ? .....	161
c) Le postféminisme : un concept nébuleux pour une fracture générationnelle ..	165
d) Le postféminisme, courant postmoderne ? .....	171
e) Liquidité moderne et idéaux postféministes : la « nouvelle "nouvelle femme" » veut tout avoir .....	175

## **PARTIE II. CONSTRUCTION DU CORPUS ET RETOUR HISTORIQUE : UN DEMI-SIÈCLE D'HÉROÏNES DE SÉRIES TÉLÉVISÉES (1951-1997).....179**

### **CHAPITRE 1. ANALYSER LES REPRÉSENTATIONS DES SÉRIES TÉLÉVISÉES : ÉLABORATION DU CORPUS ET OUTILS D'ANALYSE ...181**

<b><i>A. Représentations, articulations et imaginaires dans les séries télévisées</i></b> .....	<b>181</b>
a) Ce que la notion de représentation fait à l'analyse des textes médiatiques .....	181
b) Historiciser les formations discursives : productions du savoir et contraintes extérieures .....	183
c) Des imaginaires amoureux dans les imaginaires médiatiques : la part symbolique des représentations .....	187
d) A l'affût des articulations : luttes définitionnelles et dialogues des différences .....	189
e) Après le tournant culturel : représentations, idéologies et visées hégémoniques .....	194
<b><i>B. Construction des sources et du corpus</i></b> .....	<b>196</b>
a) Identifier les sources : critères sélectifs et discriminants.....	196
b) Les ressources encyclopédiques pour identifier les sources.....	205
c) Des sources au corpus.....	206
d) Après les sources et après le corpus : sélection des épisodes et des séquences sensibles .....	214
e) Outils de visionnage et bornes chronologiques .....	220
f) Les raisons d'un visionnage en version originale : traductions approximatives et censures françaises.....	222
g) Un paratexte pour comprendre les logiques industrielles.....	224
<b><i>C. Les grilles d'analyse pour situer, définir et décoder le corpus</i></b> .....	<b>228</b>
a) Trouble dans le genre... des séries télévisées.....	228
b) Dispositifs et cadres situationnels des séries télévisées.....	231
c) Non-dits et non-humains en amour.....	234
d) Des visées énonciatives aux structures idéologiques .....	236

**CHAPITRE 2. LE PIÈGE DU ROMANTISME : LES ÉMANCIPATIONS  
CONTRÔLÉES DES FEMMES AU FOYER.....239**

<b>A. <i>La mythologie du bonheur familial</i>.....</b>	<b>239</b>
a) La famille nucléaire, protagoniste des premières séries télévisées.....	239
b) Rendre la famille romantique : une confusion de l'amour conjugal et de l'amour familial .....	242
c) Des sacrifices qui n'en sont pas : les femmes aiment aimer.....	245
d) Biopolitiques des femmes au foyer .....	249
<b>B. <i>Suffragettes de l'ombre : des revendications féministes contenues à la sphère privée</i> .....</b>	<b>252</b>
a) Inverser les rôles : l'intercompréhension comme remède à l'insatisfaction....	252
b) Femmes de l'ombre : la reconnaissance en secret.....	255
c) Suffragettes du privé et femmes de l'ombre : cachotteries et manipulations féminines.....	258
<b>C. <i>L'amour à l'épreuve de la construction des identités féminines</i> .....</b>	<b>261</b>
a) I Love Lucy, héroïne burlesque et premiers assauts émancipateurs.....	261
b) L'amour domestique du Donna Reed Show.....	268
c) Ma Sorcière Bien-Aimée : émancipations contradictoires et subversions magiques .....	272

**CHAPITRE 3. L'ÉTAPE SOLIPSISTE : L'AMOUR ÉCRASÉ PAR LES  
SUBJECTIVITÉS FÉMININES .....278**

<b>A. <i>Promesses et limites de la conquête de la sphère publique</i>.....</b>	<b>278</b>
a) La montée des subjectivités féminines dans les séries télévisées.....	278
b) L'articulation oppositionnelle du public au privé : l'épanouissement par la sphère publique comme conquête des femmes des classes supérieures .....	282
c) Les agents secrets au grand jour : entre frayeurs matriarcales et revendications féministes pour une sphère publique intime .....	286
d) Redistribution et reconnaissance dans les contrats amoureux.....	289
<b>B. <i>Amour sacrifié ou désenchanté : les angoissantes conséquences du féminisme</i> .....</b>	<b>292</b>
a) La fin de l'abnégation féminine et le début des menaces castratrices : l'obsolescence programmée du contrat marital .....	292
b) Le quotidien conjugal comme preuve et épreuve de l'amour : désenchantement romantique et microphysique des plaisirs.....	295
<b>C. <i>Femmes actives et féministes au foyer des années 1970-1980 : des redéfinitions amoureuses rendues timides par la préservation de la distinction privé/public</i> ...</b>	<b>299</b>
a) Être célibataire n'est pas être seule : The Mary Tyler Moore Show et les nouvelles formes d'épanouissement personnel.....	299
b) Murphy Brown : affirmation féminine de soi et dominations amoureuses .....	304
c) Les revendications contradictoires de Maude, femme blanche et aisée .....	313
d) Roseanne : les amours en milieu ouvrier.....	316

**PARTIE III. IMAGINAIRES ROMANTIQUES ET FORMES  
EMBRYONNAIRES DE RELATION PURE : LES  
CONTRADICTIONS DES HÉROÏNES DE L'APRÈS-FÉMINISME  
(1997-2004).....325**

**CHAPITRE 1. AIMER À L'ÈRE INDIVIDUALISTE : EXPRESSIVISME,  
POST-MODERNITÉ ET APRÈS-FÉMINISME .....327**

- A. Synthèse de la partie précédente et présentation de la rupture : sujet  
postmoderne et réflexivité sensible .....327**
- a) Des « nouvelles femmes » aux « nouvelles "nouvelles femmes" ».....327
  - b) Un nouvel entourage pour les femmes : familles affaiblies et masculinités  
troublées.....330
  - c) Des identités sensibles : la réhabilitation des émotions et des discussions .....334
  - d) La re-féminisation des héroïnes : néoféminisme ou postféminisme ?.....337
- B. L'après-féminisme : des promesses féministes en crise .....342**
- a) Des amours influencées par le féminisme : héritages de la deuxième vague et  
nouvelles formes patriarcales.....342
  - b) Le célibat, entre bouffée d'air et angoisse existentielle.....345
  - c) Le défi des héroïnes trentenaires : tout avoir, toute seule.....348
  - d) Controverses autour de la mort du féminisme : retour sur les critiques de Sex  
and the City et d'Ally McBeal .....351
- C. Le temps de l'égalité : de nouvelles temporalités féministes .....357**
- a) En complément des assignations spatiales : pour une théorie féministe du temps  
en amour.....357
  - b) Le temps des femmes : de la confiscation à la réappropriation.....361
  - c) Risques futurs, quête, perte de temps, carpe diem ou colonisation du futur : ce  
que les temporalités de la deuxième modernité font aux modèles amoureux.....364

**CHAPITRE 2. FRACTURES ENTRE IMAGINAIRES, DISCOURS ET  
PRATIQUES : TENSIONS, RÉARTICULATIONS ET REFORMULATIONS  
DES MODÈLES AMOUREUX .....368**

- A. (Dé)constructions des amours .....368**
- a) Amours éclatées, amours précaires et amours amicales : la désacralisation  
enclenchée.....368
  - b) Labeur individuel, idéal de l'aisance romantique.....372
  - c) Approche comparative de Sex and the City et Ally McBeal : entre déduction  
romantique et induction par la plasticité.....375
- B. La schizophrénie amoureuse : imaginaires romantiques, pratiques de la  
relation pure .....377**
- a) Les échecs répétés mais esthétisés du romantisme .....377
  - b) Le romantisme « abymé » : imaginaires idéalisés sur un modèle concrètement  
affaibli.....379
  - c) L'instrumentalisation de la relation pure en vue d'accomplir le romantisme .382
  - d) Le romantisme, réfugié auprès des super-héroïnes .....384



<b>C. La démocratie avortée : le relationnel à la charge exclusive du féminin .....</b>	<b>386</b>
a) Le féminin, le masculin et l'amour : inégale répartition des charges mentales et déséquilibres de la confiance en soi.....	386
b) Sur-responsabilisation individualiste du féminin ou sous-responsabilisation féministe du masculin ? .....	389
c) Partage romantique ou franchise de la relation pure : la timide montée de l'intimité.....	392
d) Dharma et Greg ou la rare réussite démocratique .....	395

**CHAPITRE 3. L'INALIÉNABLE SEXUALITÉ : NOUVELLES SUBJECTIVITÉS CHARNELLES ET COMMUNICATIONS DES DÉSIRS-PLAISIRS .....399**

<b>A. Le plaisir charnel comme condition sine qua non de l'amour : nouveaux pouvoirs et nouveaux risques .....</b>	<b>399</b>
a) La sexualité comme levier identitaire.....	399
b) Le marché amoureux et sexuel : compétitivité et attractivité des individus....	403
<b>B. La sexualité, du soi au couple .....</b>	<b>406</b>
a) Sexualité, amour et genre : autonomisations et interactions contextuelles.....	406
b) La sexualité tiraillée entre technique de soi et expression amoureuse .....	409
c) La sexualité plastique, première manifestation de la relation pure.....	411
<b>C. La sexualité, entre terrain de jeu et aire de combat .....</b>	<b>414</b>
a) Retournements de stigmaté, jeux de regard et reformulations de l'objectivation .....	414
b) Biopolitiques et technologies de soi dans la sexualité à l'heure de l'émancipation féminine .....	416
c) La sexualité dans Buffy : entre apogée de l'amour maudit et expérience queer .....	419

**PARTIE IV. LE MONDE POST-ROMANTIQUE DES HÉROÏNES QUADRAGÉNAIRES : DES RISQUES AU CŒUR DE BALBUTIEMENTS DÉMOCRATIQUES (2004-2014) ..... 427**

**CHAPITRE 1. DÉTRADITIONNALISATION, DÉCOUVERTE DU FÉMINISME ET URGENCE DE NOUVEAUX LIENS AMOUREUX .....429**

<b>A. Synthèse de la partie précédente et présentation de la rupture : des héroïnes quadragénaires propulsées dans la modernité avancée .....</b>	<b>429</b>
a) Une émancipation malgré elles.....	429
b) Les nouvelles subjectivités féminines, une stratégie de contre-programmation de Showtime.....	433
c) Les responsabilités sont-elles solubles dans les psychotropes ? Culpabilités féminines et phénomènes compensatoires .....	436

<b>B. Les valeurs montantes de l'individualisme .....</b>	<b>439</b>
a) Impétuosité et colères féminines face à l'échec romantique.....	439
b) Rebattre les cartes des responsabilités : infantilisations des hommes et vertus de l'égoïsme au féminin.....	443
c) Les ondes de choc de l'individualisme jusqu'à la maternité .....	445
<b>C. L'obsolescence du rêve romantique .....</b>	<b>448</b>
a) Le mariage bourgeois contenu à l'analepse.....	448
b) « La poésie, c'est facile » : quelle communication amoureuse après la désillusion romantique ? .....	450

**CHAPITRE 2. ENTRE DÉSILLUSION DU ROMANTISME ET SABLES MOUVANTS DU MARIAGE.....454**

<b>A. Desperate Housewives : les émotions dangereuses.....</b>	<b>454</b>
a) Un retour ironique dans les banlieues huppées.....	454
b) Maintenir la représentation du rêve américain .....	457
c) Les politiques émotionnelles de Bree van de Kamp : hyperboles de la féminité et vulnérabilités des émotions.....	459
<b>B. Eros contre Thanatos dans The Big C : l'amour au crépuscule de la vie .....</b>	<b>463</b>
a) Le sursaut féministe d'une mourante.....	463
b) Parenthèse libidinale, romantisme maternel et pragmatisme conjugal.....	467
<b>C. Néoféministes à quarante ans : bilans d'un modèle à l'obsolescence autoprogrammée dans Cougar Town et The New Adventures of Old Christine ..</b>	<b>471</b>
a) Des héroïnes prisonnières de leur féminité.....	471
b) Les névroses néoféministes : critique d'un modèle par sa péremption .....	473
<b>A. Nurse Jackie : vers une androgynie des manières d'aimer ? .....</b>	<b>475</b>
a) Des politiques du care androgynes .....	475
b) Les compétences émotionnelles au service de la dépendance : une héroïne anti-démocratique.....	477
c) Le triomphe de la dépendance : l'amour dé-mythologisé.....	480

**CHAPITRE 3. THE GOOD WIFE : UN MONDE (ENFIN) POST-ROMANTIQUE ? .....483**

<b>A. La fin du romantisme et les résistances du modèle bourgeois .....</b>	<b>483</b>
a) Plus que la déception, la trahison de l'amour romantique.....	483
b) Une paradoxale émancipation bourgeoise.....	488
c) Influences intra-identitaires et rationalisation des amours : de la « bonne épouse » à l'avocate, et de l'avocate à la partenaire amoureuse.....	492
<b>B. Mariage en danger et dangers du mariage : un processus de détraditionnalisation .....</b>	<b>496</b>
a) L'échec du mariage bourgeois I : restrictions et assignations par le genre .....	496
b) L'échec du mariage bourgeois II : fuites de la sphère privée et pièges de la sphère publique .....	500
c) La relation pure dans un contexte post-traditionnel : dissociation des idéaux démocratiques et des pratiques contingentes .....	503

<b><i>C. Victoires et échecs d'une relation pure : déplacements des capitalisations et achoppements égalitaires</i></b> .....	<b>510</b>
a) La réversibilité de l'amour : menace pour l'épanouissement professionnel puis clé de voûte du « projet réflexif du soi » .....	510
b) La corporalité comme médium amoureux : la communication non-verbale de la sexualité plastique .....	515
c) En dépit des sentiments, l'écrasante structure : la bataille perdue de la relation pure .....	517
d) Recapitalisations de l'amour et passions professionnelles .....	520
e) Retour conclusif : The Good Wife, une rupture dans l'histoire des héroïnes de séries télévisées. Leçons de la première modernité, jeunesse de la modernité avancée et métamorphoses de l'amour. ....	523

**CONCLUSION..... 529**

Binarité du système de genre et androgynisation de la communication des sentiments .....	532
La revanche du féminisme radical ? .....	535
La démocratie relationnelle, entre idéal communicationnel et territoire des querelles amoureuses .....	537
Quelles politiques privées ? La réconciliation du féminisme et de l'individualisme sur les cendres du romantisme .....	538

**BIBLIOGRAPHIE..... 541**

**ANNEXES..... 573**









# **INTRODUCTION**





Entre l'amour et les processus d'émancipation féminine, la rencontre est explosive. Ce télescopage rebat les cartes de la distinction traditionnelle entre sphère publique masculine et sphère privée féminine, révèle des manières d'aimer structurées par des rapports de genre largement défavorables aux femmes (forcées à un amour sacrificiel), bouscule enfin le modèle amoureux hégémonique depuis le XVIII<sup>ème</sup> siècle, le romantisme exaltant la fusion des partenaires. Cependant, si la rencontre est explosive, elle est aussi créatrice : les transformations évoquées peuvent encourager l'épanouissement individuel comme condition de l'épanouissement conjugal, prescrire une démocratie portée vers l'intercompréhension et détacher la sexualité de sa fonction reproductrice pour en explorer les désirs et les plaisirs.

### ***Les représentations médiaculturelles de l'amour***

Les séries télévisées rendent compte de ces contradictions lorsqu'elles situent quasi systématiquement les femmes au cœur des affaires de cœur. Depuis plusieurs décennies, les héroïnes semblent en effet rejeter le couple traditionnel (de *The Mary Tyler Moore Show*, *Murphy Brown*, *Sex and the City* à *The Good Wife*) et de moins en moins rechercher le *Prince charmant*. Elles posent ainsi la question des nouvelles prérogatives communicationnelles dans des couples dont la légitimité n'est plus conditionnée au seul mariage. Cette thèse se donne pour but d'interroger ces représentations fictionnelles, d'étudier ce qu'elles décrivent des répercussions de l'émancipation féminine sur les structures conjugales, sur les manières d'aimer et sur les imaginaires amoureux. En sondant la diffusion et la consolidation de l'impératif d'une égalité hommes-femmes dans les imaginaires médiatiques, nous espérons mettre en miroir les continuités et les ruptures entre les modèles amoureux et les aspirations émancipatrices, en somme l'apparition d'une représentation des politiques de l'amour.

« Médiacultures »<sup>1</sup> participant aux luttes de définition du monde à partir de l'espace culturel et symbolique des représentations, les séries méritent d'être étudiées comme des « agents signifiants »<sup>2</sup> qui sont à la fois dépendants des agencements idéologiques de leur contexte social, saturés de rapports de force hégémoniques et contre-hégémoniques, et de logiques industrielles qui aspirent à contenter le plus grand nombre de consommateurs. Elles sont ainsi structurées par le double principe éclairé par Edgar Morin d'une standardisation et d'une innovation<sup>3</sup> : en visant à fédérer des publics hétérogènes, elles permettent d'instaurer un dialogue entre des idéologies contraires, produisant des représentations ambivalentes et syncrétiques.

De la même manière que, comme l'ont bien montré Denis de Rougemont, Niklas Luhmann, Jean-Claude Kaufmann, Stanley Cavell ou encore Eva Illouz, les modèles amoureux se sont (re)construits dans des formes médiatiques comme la poésie, le roman<sup>4</sup>, le cinéma<sup>5</sup> ou, aujourd'hui, Internet<sup>6</sup>, la télévision participe puissamment de l'élaboration de ces formations discursives. Ses récits sont particulièrement pertinents pour saisir les réinventions de l'amour car son public historiquement féminin<sup>7</sup> en fait un terrain d'expression privilégié des problèmes de plus en plus prégnants d'égalité de genre dans le couple.

Cartographier les discours qui circulent dans les séries depuis soixante ans, c'est donc saisir des indices des redistributions du pouvoir dans l'amour, c'est aussi comprendre le long et sinueux parcours de l'émancipation féminine, ponctué de pierres d'achoppement féministes et d'impasses patriarcales, rythmé par des offensives et des

---

<sup>1</sup> Maigret Éric, Macé, Éric, *Penser les médiacultures. Nouvelles pratiques et nouvelles approches de la représentation du monde*, Paris, Armand Colin, 2005.

<sup>2</sup> Hall, Stuart, *Representation. Cultural Representations and Signifying Practices*, Londres, Sage Publications, 1997, p. 139.

<sup>3</sup> Morin, Edgar, *L'Esprit du temps*, Paris, Armand Colin, 2010.

<sup>4</sup> Rougemont (de), Denis, *L'Amour et l'Occident*, Paris, 10/18, 2001.

Luhmann, Niklas, *Amour comme passion. De la codification de l'intimité*, Paris, Aubier Montaigne, 1992.

Kaufmann, Jean-Claude, *L'Étrange histoire de l'amour heureux*, Paris, Fayard, 2010.

Péquignot, Bruno, *La Relation amoureuse. Analyse sociologique du roman sentimental moderne*, Paris, L'Harmattan, 1991.

<sup>5</sup> Cavell, Stanley, *Pursuits of Happiness. The Hollywood Comedy of Remarriage*, Cambridge, Harvard University Press, 1984.

Shumway, David, *Modern Love. Romance, Intimacy, And The Marriage Crisis*, New York, New York University Press, 2003.

<sup>6</sup> Illouz, Eva, « Réseaux amoureux sur Internet », *Réseaux*, 138, 2006, p. 269-272.

Lardellier, Pascal, *Les Réseaux du cœur. Sexe, amour et séduction sur Internet*, Paris, François Bourin, 2012.

Kaufmann, Jean-Claude, *Sex@mour*, Paris, Le Livre de Poche, 2011.

<sup>7</sup> Spigel, Lynn, *Make Room for TV. Television and the Family Ideal in Postwar America*, Chicago, University of Chicago Press, 1992.

contre-offensives : culpabilisations, élans autoritaires, fuites ou encore exigences démocratiques. Cinquante ans après la publication de *L'Esprit du temps*, c'est aussi se donner la chance de se poser la question de l'évolution du fonctionnement médiatique : les médias de masse permettent-ils toujours le jeu du renouvellement des représentations qu'Edgar Morin avait identifié ou laissent-ils davantage place aux effets de domination ? Ici, notre hypothèse est double : les séries télévisées nous semblent être l'un des meilleurs sinon le meilleur terrain pour interroger les nouveaux jeux d'équilibre entre conformisme et innovation dans les médias de masse, mais aussi pour saisir les rapports de force au sein des rapports amoureux contemporains, saturés de communication. Ces formes communicationnelles sont aussi importantes à étudier dans les industries médiatiques que dans la construction de nouveaux modèles amoureux.

Nous avons privilégié un corpus portant exclusivement sur les séries télévisées étasuniennes car leur contexte d'industrialisation poussée doit stimuler la production d'imaginaires certes standardisés mais aussi profondément innovants. Le succès public et critique de certaines séries témoigne de surcroît de leur relative correspondance aux problèmes socioculturels. Nous considérons ces médiacultures comme des ressources identitaires dans lesquelles puisent les individus, enrichissant l'espace public de thématiques particulièrement privées, phénomène que Dominique Mehl avait déjà identifié à propos de la « télévision de l'intimité », celle des *reality shows*<sup>8</sup>.

Le choix de cet objet n'est pas étranger à notre propre sériephilie, laquelle remonte d'ailleurs au moment de la recrudescence du nombre d'héroïnes dans les séries étasuniennes, à la fin des années 1990. Si cette recherche n'interroge pas le phénomène sériephilique en lui-même, les recherches menées par Hervé Glevarec<sup>9</sup> en la matière montrent que les séries télévisées prennent la place pour certains publics, notamment féminins, qui était historiquement celle des romans. Cette forme de « savoir situé »<sup>10</sup> qui est la nôtre crée, en retour, un cadre propice à l'analyse des représentations des femmes dans les médias de masse.

---

<sup>8</sup> Mehl, Dominique, *La Télévision de l'intimité*, Paris, Seuil, 1996.

<sup>9</sup> Glevarec, Hervé, *La Sériephilie. Sociologie d'un attachement culturel*, Paris, Ellipses, 2012.

<sup>10</sup> Haraway, Donna, « Situated Knowledges: The Science Question in Feminism and the Privilege of Partial Perspective », *Feminist Studies*, 14, 1988, p. 575-599.

Nous avons sélectionné vingt-deux séries diffusées de 1951 à 2010<sup>11</sup>, indépendamment de leur diffusion sur un network ou sur le câble du fait de notre intérêt pour la production, au sens large, d'imaginaires amoureux par les industries télévisuelles. À la suite des travaux de Jean-Pierre Esquenazi<sup>12</sup>, les catégories de genre télévisuel n'ont pas non plus été retenues comme un procédé herméneutique suffisamment stable. Les échanges entre séries et feuilletons, entre drame et comédie ou encore entre format de vingt-deux et quarante-deux minutes empêchent de mobiliser le « genre » directement comme critère discriminant, mais permettent néanmoins de penser la signification du syncrétisme grandissant des séries télévisées. Cet ensemble massif de 3090 épisodes a conduit, après un visionnage systématique, à une sélection d'épisodes, d'arcs narratifs et de séquences sensibles portant sur les amours hétérosexuelles et tout particulièrement sur leurs inflexions égalitaristes.

Notre focalisation sur les représentations de l'hétérosexualité est motivée par la volonté d'interroger les injonctions patriarcales qui s'imposent aux héroïnes. Parce que la problématique centrale de cette thèse est l'analyse des inégalités de genre dans les imaginaires médiatiques de l'amour, nous avons fait l'hypothèse que se concentrer sur les personnages hétérosexuels permettrait, en quelque sorte, d'attaquer la norme en son cœur. Ce choix est encouragé par le fait que l'hétérosexualité est précisément fondée, comme le rappelle Anthony Giddens<sup>13</sup>, sur le récit d'une supposée complémentarité des genres, récit que reprennent à leur compte les séries télévisées. Les régimes hétérosexuels apparaissent donc comme le lieu le plus propice à l'expression des idéologies patriarcales, dont on peut supposer qu'elles sont confrontées dans l'histoire télévisuelle à de plus en plus de conflictualité conjugale.

Nous voulons voir en retour l'impact de la construction de l'hétérosexualité sur les configurations représentationnelles de l'amour : quels sont les effets de causalité entre les divers modèles amoureux (courtois, passionnel, romantique, relation pure) et les performances de genre des personnages ? Du fait d'une construction des genres qui reste largement binaire, les couples hétérosexuels apparaissent en effet comme les plus à même de résister à la représentation d'une compréhension inter-genre, c'est-à-dire à une

---

<sup>11</sup> Elles courent néanmoins jusqu'en 2014 pour les quatre séries ayant commencé avant le début de ce travail de recherche et se poursuivant après sa finalisation (*Cougar Town*, *Nurse Jackie*, *The Good Wife*, *The Big C*).

<sup>12</sup> Esquenazi, Jean-Pierre, *Les Séries télévisées : l'avenir du cinéma ?*, Paris, Armand Colin, 2010.

<sup>13</sup> Giddens, Anthony, *La Transformation de l'intimité. Sexualité, amour, et érotisme dans les sociétés modernes*, Rodez, Éditions du Rouergue, 2004.

démocratie relationnelle basée sur l'écoute de différences qui, pour autant qu'elles n'ont évidemment pas de prises « naturelles » mais naturalisées, produisent des effets bien réels dans les représentations médiatiques des genres.

Notre méthodologie opère à la croisée de l'analyse socio-sémiotique et de l'analyse de discours au sens foucauldien<sup>14</sup> : cela signifie que nous n'analyserons pas ces représentations au miroir d'un « réel » supposément unifié ni n'y scruterons les traces d'une intentionnalité auctoriale (quoique celle-ci puisse être saisie par endroits) mais que nous les considérerons plutôt comme des imaginaires en circulation, industriellement contraints puis réappropriés par les publics. Leur étude ne prétend donc pas renseigner directement sur les pratiques « réelles » des individus mais éclairer les idéologies qui participent de la construction sociale de ce réel. Les séries télévisées sont des pratiques sociales qui englobent tant du dit que du non-dit et qui articulent des éléments sociaux avec d'autres symboliques. Elles sont des propositions signifiantes dans lesquelles se jouent et se rejouent, se dénouent parfois, les luttes socioculturelles, d'autant que, comme le souligne Hervé Glevarec, elles s'attachent de façon grandissante à intégrer dans leurs récits des « éléments conjoncturels ou contextuels frais et prégnants »<sup>15</sup>. En ce sens, sa proposition de délaisser l'analyse des séries en termes de « régime de "fiction réaliste" » pour les penser selon un « régime de "réalisme fictionnel" »<sup>16</sup> ambitionne justement de décrire ces « points de contact » avec le réel. Faute de pouvoir mener une étude de réception qui dépasserait les limites imparties à cette recherche, nous avons cherché dans les contextes industriels, via la construction d'un important paratexte, des systèmes d'indices et de traces des effets de production, c'est-à-dire de l'émergence ou de la restriction de telle ou telle représentation.

---

<sup>14</sup> Foucault, Michel, *L'Ordre du discours*, Paris, Gallimard, 1971.

<sup>15</sup> Glevarec, Hervé, *La Sériephilie. Sociologie d'un attachement culturel*, Paris, Ellipses, 2012, p. 90. C'est parfois presque littéralement le cas lorsque les séries intègrent dans leurs récits les événements du calendrier comme Noël ou Thanksgiving, créant une « homologie des temps fictionnels et des temps sociaux » : Glevarec, Hervé, *ibid*, p. 86.

<sup>16</sup> Glevarec, Hervé, *ibid*, p. 69.

## *Amour, individualisme et féminisme : les linéaments d'une sphère publique intime*

Dès que les héros des séries télévisées deviennent des héroïnes, au début des années 1950, l'amour y est hissé au rang de problème central et se télescope peu à peu avec la question de l'émancipation des femmes. Or, cette dernière n'a fait que se complexifier en raison de la succession des générations et de l'hétérogénéité des demandes de reconnaissance. La question se pose de savoir comment aimer non pas après l'émancipation féminine, ce qui supposerait que celle-ci soit achevée, mais avec elle, alors même que tous ses objectifs n'ont pas été accomplis et que ceux qui l'ont été restent, comme toute victoire contre-hégémonique, très fragiles.

Nous opérons dans cette thèse un retour sur la construction hétérogène des mouvements féministes, revenant sur les politiques du féminisme libéral, du féminisme radical, du néoféminisme et du postféminisme, pour en saisir les traductions médiaculturelles. Le féminisme libéral, qui voit dans la conquête de la sphère publique le levier émancipateur des femmes, a largement remporté au cours des années 1970 la lutte idéologique des représentations médiatiques tandis que le féminisme radical plaidant pour une réorganisation systémique de l'ordre patriarcal tant dans la sphère publique que privée est aujourd'hui confronté à l'affaiblissement des modes relationnels qu'il critiquait, affaiblissement provoqué par ses propres accomplissements, mais également par la réinvention des liens amoureux permise par l'individualisme réflexif.

Pourtant, de nombreuses féministes critiques considèrent amours, féminismes et individualisme réflexif comme intrinsèquement contradictoires. L'un des points de départ de cette thèse est l'ouvrage *Prime Time Feminism*<sup>17</sup> publié en 1996 dans lequel Bonnie Dow identifie la montée de l'individualisme dans les représentations des séries télévisées à héroïne, qu'elle diagnostique comme un contresens, une stratégie discursive patriarcale visant à faire reposer sur les seules épaules des femmes la responsabilité de leur oppression. Angela McRobbie, dans *The Aftermath of Feminism*<sup>18</sup>, actualise la théorie du *backlash* de Susan Faludi<sup>19</sup> en postulant l'existence d'un « contrat sexuel » dans lequel

---

<sup>17</sup> Dow, Bonnie J., *Prime-Time Feminism. Television, Media Culture, and the Women's Movement Since 1970*, Philadelphia, University of Pennsylvania Press, 1996.

<sup>18</sup> McRobbie, Angela, *The Aftermath of Feminism. Gender, Culture and Social Change*, Londres, Sage Publications, 2009.

<sup>19</sup> Faludi, Susan, *Backlash. La guerre froide contre les femmes*, Paris, Des Femmes, 1993.

les femmes et, a fortiori, leurs « avatars médiatiques »<sup>20</sup>, troquent l'accès à la sphère publique contre la réaffirmation de leur genre très féminin. Bonnie Dow comme Angela McRobbie n'envisagent l'individualisme que comme une trahison fondamentale des idéaux féministes, nécessairement collectifs et militants.

Or, un court rappel historique permet de souligner, de façon très contemporaine, que la nouvelle conception du sujet que suppose l'individualisme réflexif n'est pas opposée au féminisme radical, au contraire : pour François de Singly, l'« humanisme » de ce courant n'en fait pas un ennemi mais un allié historique dans la mesure où son « refus de tout enfermement identitaire involontaire »<sup>21</sup> lui donne, par définition, une portée émancipatrice. L'affirmation d'un sujet indépendant et libre à la fin des années 1960 a été permise par, et a permis l'affirmation d'un sujet *féminin* indépendant et libre.

En conséquence, nous proposons de confronter ces modélisations féministes aux modèles amoureux eux-mêmes pour saisir les négociations à l'œuvre entre l'émancipation des femmes comme construction d'un sujet indépendant et la mise en mouvement vers autrui qu'est nécessairement le couple. Les différentes formes de féminisme des années 1960 et 1970 ne peuvent survivre aux mutations sociales qu'elles ont elles-mêmes engendrées ou qui proviennent des mouvements d'individualisation sans actualiser leurs objectifs et leurs propositions : le défi de la réinvention de l'amour apparaît devoir s'accompagner d'une réinvention des féminismes, cela sans balayer un individualisme réflexif précieux pour l'affirmation des identités et des politiques. Cette thèse défend donc la possibilité d'une réconciliation entre féminisme et individualisme réflexif, dont nous trouvons d'autant plus de traces dans les séries télévisées qu'elles privilégient précisément l'incarnation des controverses sociales dans des héros individualisés (désormais, des héroïnes).

Nous avons adopté un cadre épistémologique compréhensif à l'égard des formes amoureuses : à rebours de certaines propositions essentialistes présentes dans la philosophie ou la psychanalyse, nous préférons une définition communicationnelle et sociologique de l'amour. Les travaux récents l'envisagent comme une visée

---

<sup>20</sup> Nous empruntons l'expression à Éric Macé, pour qui « *la réalité sociale n'existe qu'à travers la somme des avatars de ses rapports sociaux*, qu'on les trouve dans la subjectivité des individus, dans le droit, les institutions, l'organisation du travail, les objets scientifiques et techniques, l'art et la littérature, l'économie, la religion et même la sociologie ».

Macé, Éric, *La Société et son double. Une journée ordinaire de télévision*, Paris, Armand Colin, 2006, p. 12.

<sup>21</sup> Singly (de), François, *L'Individualisme est un humanisme*, Paris, Éditions de l'Aube, 2007, p. 14.



communicationnelle en même temps que décroît l'idéologie du sacrifice personnel et que se forge une démocratie relationnelle où chacun doit en théorie pouvoir se faire entendre : le dialogue et la négociation apparaissent centraux dans la proposition de relation pure faite par Anthony Giddens<sup>22</sup>, teintée de rationalité émotionnelle. Concessions et renoncements sont inévitables pour les auteurs compréhensifs, comme Jean-Claude Kaufmann<sup>23</sup> ou François de Singly<sup>24</sup>, qui empruntent à Simmel<sup>25</sup> l'idée que l'individu ne peut plus totalement se perdre dans le couple. L'individualisme réflexif permet d'envisager le sentiment amoureux comme une modalité relationnelle individuellement modulée et structurée par les genres. Contrairement à ce que défendent les modalités fusionnelles et intuitives et la prédestination de l'idéologie romantique, l'amour n'est pas exempt de rapports de pouvoir. Or, c'est précisément en considérant ces derniers, à la suite de Michel Foucault<sup>26</sup>, comme une force aussi contraignante que créatrice, que les relations amoureuses peuvent espérer accomplir des formes égalitaires.

Une clé de voûte de cette recherche est le modèle de relation pure développé par le sociologue britannique Anthony Giddens, qui nous semble être le plus adapté à la compréhension des phénomènes contemporains en ce qu'il place l'égalité au centre de la quête amoureuse, dont la variété des formes doit être ramenée à l'impératif très contemporain de démocratie conjugale. La « relation pure »<sup>27</sup> est une relation « de stricte égalité sexuelle et émotionnelle, porteuse de connotations explosives vis-à-vis des formes préexistantes du pouvoir tel qu'il était traditionnellement réparti entre les deux sexes »<sup>28</sup>. Elle comprend un amour contingent, à rebours de l'exclusivité atemporelle et sacrificielle du romantisme, et une attention toute particulière à l'épanouissement sexuel. Ce qui serait aujourd'hui recherché par les individus ne serait pas tant le partenaire idéal que la relation parfaite en ce qu'elle respecterait le lourd travail identitaire effectué jusqu'ici.

---

<sup>22</sup> Giddens, Anthony, *La Transformation de l'intimité. Sexualité, amour, et érotisme dans les sociétés modernes*, Rodez, Éditions du Rouergue, 2004.

<sup>23</sup> Voir notamment Kaufmann, Jean-Claude, *L'Étrange histoire de l'amour heureux*, Paris, Fayard, 2010.

<sup>24</sup> Singly (de), François, *Séparée. Vivre l'expérience de la rupture*, Paris, Armand Colin, 2011.

Singly (de), François, *Libres ensemble. L'individualisme dans la vie commune*, Paris, Armand Colin, 2005.

Singly (de), François, *Le Soi, le couple et la famille*, Paris, Armand Colin, 2005

<sup>25</sup> Simmel, Georg, *Sociologie. Études sur les formes de la socialisation*, Paris, Presses Universitaires de France, 1999.

<sup>26</sup> Foucault, Michel, *Dits et écrits. Tome 1 : 1954-1975*, Paris, Gallimard, 2001.

Foucault, Michel, *Dits et écrits. Tome 2 : 1976-1988*, Paris, Gallimard, 2001.

<sup>27</sup> Pour faciliter la lecture et comme il en est d'usage pour les concepts bien installés, nous choisissons d'affranchir le modèle de la relation pure des guillemets.

<sup>28</sup> Giddens, Anthony, *La Transformation de l'intimité. Sexualité, amour, et érotisme dans les sociétés modernes*, Rodez, Éditions du Rouergue, 2004, p. 10.

Ce nouveau mode amoureux suppose en toute logique le minutieux travail d'une démocratie relationnelle pour communiquer ses envies et ses attentes, cela pour négocier le contrat amoureux et établir des compromis qui permettent au régime de se poursuivre. Une telle démocratie s'exprime également dans la sexualité, entendue comme un ars erotica<sup>29</sup>, qui devient un pôle publiquement chargé d'électricité politique, un territoire personnel et social dans lequel se joue la liberté fondamentale à disposer de son corps. Dans les imaginaires sériels, la relation pure devient un modèle de référence, certainement parce qu'il permet de réarticuler le public et le privé par des processus interpersonnels de négociation et de compromis.

Quelles sont les difficultés d'émancipation des femmes, les impasses patriarcales et les promesses de la relation pure ? Nous scrutons en ce sens la construction d'une « sphère publique intime » dans les séries télévisées, entendue comme un territoire bien sûr immatériel, quoique se cristallisant selon les époques dans le foyer familial (*I Love Lucy*, *The Donna Reed Show*, *Ma Sorcière Bien-Aimée*), dans l'environnement professionnel de la nouvelle femme active (*The Mary Tyler Moore Show*, *Murphy Brown*), dans l'urbanisme anonyme, métaphore de la conquête féminine de la sphère publique (*Sex and the City*, *Ally McBeal*) ou encore dans l'intimité de la sphère privée reconquise par des épouses trahies (*Desperate Housewives*, *The Good Wife*, *The Big C*).

### ***La porosité entre sphère publique et sphère privée, ou les effets de la détraditionnalisation sur l'organisation conjugale***

Le contexte social de la détraditionnalisation explique la précarité grandissante des liens amoureux mais rend aussi cruciale la porosité entre sphère publique et sphère privée, que constatent tant les auteurs compréhensifs que critiques. La déstructuration de l'ordre conjugal de la tradition, qui assigne les hommes au public et les femmes au privé, conduit non seulement à repenser autrement que sous le poids des générations précédentes les raisons de l'autorité patriarcale mais contraint également les partenaires à élaborer de nouvelles manières de communiquer en accord avec les idéaux égalitaires émergeant depuis la deuxième moitié du XX<sup>ème</sup> siècle.

---

<sup>29</sup> Foucault, Michel, *Histoire de la sexualité. Tome 1 : La Volonté de savoir*, Paris, Gallimard, 1994.

La structuration de la sphère publique au sens de Nancy Fraser, faite de compromis démocratiques, s'insère ainsi dans les espaces privés : à mesure que se décompose ce qu'Ulrich Beck appelle le « cœur féodal de la société »<sup>30</sup> qu'est la division des tâches en fonction de la dichotomie du genre, les batailles se déplacent vers le territoire conjugal. Les propositions, tant théoriques que militantes, montrent l'abondance des redéfinitions qu'engendre la réarticulation entre public et privé : les slogans féministes stipulent que « le privé est politique » tandis que les théoriciens de la modernité avancée soulignent que les tensions privées se nouent ou se dénouent selon les décisions publiques qui sont prises à leur égard (« garderies, flexibilité des horaires, couverture sociale »<sup>31</sup>). Nancy Fraser signale que les féministes ont importé dans la sphère publique des problématiques jusqu'ici disqualifiées par leur confinement à la sphère privée. Elle rappelle avec force que les définitions traditionnelles de ce qui est « privé » créent une « rhétorique de l'intimité qui, historiquement, a été utilisée pour restreindre le champ de la contestation publique légitime »<sup>32</sup>.

Jamil Dakhliya montre bien, cette fois-ci au sujet de l'influence de la sphère privée sur la sphère publique par le phénomène de *peopolisation* des politiques, que des forces démocratiques sont en jeu qui permettent de « redynamiser l'espace public » sous l'effet d'une « approche populaire et sensible de la politique »<sup>33</sup>. Selon la même logique, l'ouverture des frontières public/privé apparaît comme l'opportunité de rebattre les cartes des territoires d'épanouissement individuel et d'ouvrir le champ amoureux à d'autres expériences que celles traditionnellement assignées, tout en ouvrant aux femmes un champ d'action et d'expression que l'ordre patriarcal bâillonnait fermement.

La constitution des femmes en « contre-public subalterne » s'est faite dans le domaine public sous la forme, notamment, de mouvements féministes militants, mais elle peut tout autant être scrutée dans la production industrielle de personnages féminins : les héroïnes de séries télévisées, à leur manière, élaborent de plus en plus des « arènes discursives parallèles dans lesquelles, [en tant que] membres des groupes sociaux subordonnés, [elles] élaborent et diffusent des contre-discours, afin de formuler leur

---

<sup>30</sup> Beck, Ulrich, Beck-Gernsheim, Elizabeth, *The Normal Chaos of Love*, Cambridge, Polity Press, 1995, p. 25.

<sup>31</sup> Beck, Ulrich, Beck-Gernsheim, Elizabeth, *ibid.*

<sup>32</sup> Fraser, Nancy, « Repenser la sphère publique : contribution à la critique de la démocratie telle qu'elle existe réellement », *Hermès*, 2001, 31, p. 125-157.

<sup>33</sup> Dakhliya, Jamil, *Politique people*, Paris, Bréal, 2008, p. 89.

propre interprétation de leurs identités, leurs intérêts et leurs besoins »<sup>34</sup>. Lorsqu'elles discutent entre elles des inégalités vécues (*The Mary Tyler Moore Show*, *Sex and the City*, *Ally McBeal*, *Desperate Housewives*) ou lorsqu'elles confrontent leur partenaire à leurs insatisfactions (*I Love Lucy*, *Murphy Brown*, *Roseanne*, *Buffy*, *The Good Wife*, *The Big C*), ces héroïnes expriment, à partir de l'expérience féminine telle que la construit la fiction étasunienne, des propositions de redistributions du pouvoir.

Aussi, l'affirmation d'un sujet libre qu'appellent de leurs vœux le féminisme et l'individualisme ne peut se faire sans repenser cette organisation fondatrice de la première modernité et productrice d'identités féminines domestiques. La démocratisation n'est pas l'apanage des sphères politiques, elle s'exprime également par les poussées égalitaires dans le couple, plaçant tout récemment le dialogue au cœur de l'amour. En ce sens, nous intéresse une réflexion sur les modalités affectives à l'œuvre dans les grandes mutations sociales du XX<sup>ème</sup> siècle : montée des contre-publics subalternes et formalisation des mouvements féministes, émancipations individuelles et libéralisations des mœurs, rationalisation et problématisation des risques amoureux.

### *Que font les amours aux genres, et les genres aux amours ?*

L'étude des interactions représentées entre amour et mouvements féministes est évidemment indissociable d'une approche du genre, c'est-à-dire d'une analyse des « identités de sexe et des rapports entre les sexes en tant qu'ils sont des *constructions sociales*, variables selon les époques et les sociétés, traversés comme toute construction sociale par des *rapports de domination* et de résistances à cette domination »<sup>35</sup>. Quelles places les séries télévisées confèrent-elles historiquement aux héroïnes ? Quelles sont les interactions entre identités de genre et contrats amoureux ? Que produisent les relations de causes à effet, les rapports de force et les négociations entre des pôles divers mais articulés comme le féminisme et la féminité, le féminisme et l'individualisme ou encore le féminisme et la sexualité ? Comme le précisent Béatrice Fleury-Vilatte et Jacques Walter dans leur présentation d'un débat sur le sujet, il apparaît désormais essentiel d'aborder certes le problème de la domination masculine, mais aussi celui des nouveaux

---

<sup>34</sup> Fraser, Nancy, « Repenser la sphère publique : contribution à la critique de la démocratie telle qu'elle existe réellement », *Hermès*, 2001, 31, p. 125-157.

<sup>35</sup> Burch, Noël, Sellier Geneviève, *Le Cinéma au prisme des rapports de sexe*, Vrin, 2009, p. 9.

enchevêtrements entre masculin et féminin<sup>36</sup>. Les propositions mythologiques des séries s'inspirent en effet des combats féministes tout autant que des confrontations ordinaires entre hommes et femmes. Elles regorgent depuis soixante ans de femmes au foyer aux capacités d'agir bridées, de femmes actives cherchant dans la sphère professionnelle un refuge émancipateur que la maison n'a jamais pu être, de super-héroïnes jouant le dilemme classique entre Amour et Devoir ou encore d'épouses lançant une charge inédite contre l'ordre de leur propre foyer. Nous nous inscrivons ainsi, à la suite de Geneviève Sellier, dans une « analyse critique des représentations [...] en tant qu'elles reconfigurent inlassablement les normes sexuées qui favorisent et légitiment la domination patriarcale et masculine, mais aussi dans une attention aux remises en cause et aux transgressions que [certaines productions] mettent en œuvre »<sup>37</sup>.

L'approche *gender*, longtemps absente des sciences de l'information et de la communication (ou *gender blind* comme l'a signalé Marlène Coulomb-Gully<sup>38</sup>), apparaît pourtant essentielle dans la mesure où toute communication porte par définition le genre de ceux et celles qui y participent en même temps qu'elle en propose des reconfigurations : pour Béatrice Fleury-Vilatte et Jacques Walter, « c'est la raison pour laquelle parler des femmes ou les représenter, c'est nécessairement aborder un sujet qui concerne la relation de chacun à l'autre sexe, mais aussi à l'ordre social »<sup>39</sup>. C'est bien le potentiel de cette force perturbatrice que nous souhaitons identifier dans les représentations des séries télévisées, celui d'un genre que nous supposons dénaturalisé, à défaut d'être déconstruit, et de ses répercussions sur les manières de produire une structure amoureuse puis de s'y exprimer.

---

<sup>36</sup> Fleury-Vilatte, Béatrice, Walter, Jacques, « Penser le genre en sciences de l'information et de la communication et au-delà », *Questions de communication*, 15, 2009, p. 111-127.

<sup>37</sup> Sellier, Geneviève, « Implications d'une approche *gender* : repenser les corpus, prendre en compte la réception », *Lignes de Fuite*. Disponible en ligne : [http://www.lignes-de-fuite.net/article.php?id\\_article=174](http://www.lignes-de-fuite.net/article.php?id_article=174), consulté le 20 septembre 2014.

<sup>38</sup> Coulomb-Gully, Marlène, « Les sciences de l'information et de la communication : une discipline *Gender blind* ? », *Questions de Communication*, 15, 2009, p. 129-153.

<sup>39</sup> Fleury-Vilatte, Béatrice, Walter, Jacques, « Espaces politiques au féminin », *Questions de communication*, 7, 2005, p. 7-20.

## *Organisation de la recherche*

Cette thèse comprend quatre parties que nous avons organisées de façon thématique et chronologique. Après être revenue sur les débats épistémologiques relatifs à l'amour et aux rapports entre femmes et médias, et après avoir exposé notre méthodologie, nous nous intéressons aux phases de développement des héroïnes de séries télévisées découpées en quatre périodes (de 1951 à 1970 ; de 1970 à 1997 ; de 1997 à 2004 et de 2004 à nos jours).

La première partie opère un retour sur les théories de l'amour. Après avoir abordé l'embarras de certains courants philosophiques et psychanalytiques face à la dimension communicationnelle de l'amour, nous nous attachons à identifier le renouveau qu'offre le paradigme critique puis à décrire l'émergence, au sein d'un paradigme au contraire compréhensif, d'un tournant communicationnel plaçant l'impératif démocratique au cœur de la structure conjugale. Nous revenons ensuite sur les courants de recherche qui ont marqué l'analyse des rapports entre femmes et médias de masse, et sur l'hétérogénéité des rapports qu'entretiennent les conceptualisations féministes avec les problèmes amoureux. Sont enfin dessinées les conditions industrielles et sociales d'émergence des personnages féminins dans les séries télévisées, linéaments sociohistoriques de notre propre recherche.

La deuxième partie présente la méthodologie socio-sémiotique qui guide cette recherche : les médias de masse étant des « agents signifiants »<sup>40</sup>, nous envisageons les séries télévisées selon le modèle des systèmes de représentation, ces derniers véhiculant des idéologies tant amoureuses que féministes ou genrées. Nous produisons ensuite les grilles d'analyse que nous avons construites, qui s'inspirent à la fois du cadre théorique qui précède et des redéfinitions que Guy Lochard a apportées au concept foucauldien de dispositif<sup>41</sup> ainsi que de la typologie des visées discursives établie par Patrick Charaudeau<sup>42</sup>. Ces outils méthodologiques permettent d'identifier les rapports de pouvoir dans les représentations des couples.

---

<sup>40</sup> Hall, Stuart, *Representation. Cultural Representations and Signifying Practices*, Londres, Sage Publications, 1997, p. 139.

<sup>41</sup> Lochard, Guy, Soulages, Jean-Claude, *La Communication télévisuelle*, Paris, Armand Colin, 1998. Lochard, Guy, « Parcours d'un concept dans les études télévisuelles : trajectoires et logiques d'emploi », *Hermès*, 25, 1999, p. 143-151.

<sup>42</sup> Charaudeau, Patrick, « Visées discursives, genres situationnels et construction textuelle », in Ballagriva, M., *Analyse des discours. Types et genres*, Toulouse, Éditions Universitaires du Sud, 2001.

Une fois ce cadre posé, nous opérons un retour historique d'un demi-siècle : parce que la compréhension des représentations contemporaines ne peut être pleinement comprise qu'en la situant diachroniquement, nous avons choisi de faire débiter notre corpus avec ce qui est communément considéré comme la première sitcom de la télévision étasunienne, *I Love Lucy* (1951-1957). Dans la première période que nous avons détachée, 1951 à 1970, le rêve américain de la propriété privée se confond avec le rêve romantique pour produire en masse les représentations d'une euphorie domestique (*The Donna Reed Show*, 1958-1966).

Néanmoins, quelques poussées émancipatrices viennent faire vaciller ces modèles : Lucy Ricardo (*I Love Lucy*) exprime son désir de travailler, non pour exercer un métier anonyme mais pour devenir comédienne, c'est-à-dire l'égal concurrentiel de son mari chanteur ; aux refus autoritaires de ce dernier, Lucy répond par des manœuvres ingénieuses pour parvenir à fuguer de la sphère privée qui l'enserme. Dans *Ma Sorcière Bien-Aimée* (1964-1972), la sorcière Samantha Stephens épouse un mortel mais peine à se convertir aux valeurs humaines (et étasuniennes !) : ses pouvoirs ne cessent de déborder les cadres imposés par son époux, lequel subit ces petites revanches magiques comme autant de manifestations d'un pouvoir féminin endigué.

L'amour conjugal équivaut souvent à l'amour familial – les épouses étant avant tout des ménagères et des mères. Lorsqu'il s'en échappe et tente de s'autonomiser, le contrat conjugal est immédiatement malmené par les rêves féminins d'émancipation, que viennent essayer de restreindre des personnages masculins qui n'ont pour eux que l'arbitraire de l'autorité patriarcale. La démocratie relationnelle est pour ainsi dire inexistante, les conflits se résolvant plutôt dans des manigances féminines (fugues, cachotteries, chantages affectifs) : la communication émotionnelle rendue stratégique par la volonté émancipatrice est l'arme principale de ces héroïnes.

Succèdent, dans les années 1970, à ces héroïnes soumises à l'insatisfaction de leur condition, des « nouvelles femmes », célibataires, urbaines et ambitieuses. Celles-ci agissent comme les traductions médiatiques des victoires du féminisme (*The Mary Tyler Moore Show*, *Murphy Brown*) mais elles posent en retour aux courants émancipateurs des questions qui fâchent. La conquête de la sphère professionnelle est-elle réservée aux classes supérieures ? Quel en est le prix personnel, amoureux, familial ? Féminité et féminisme sont-ils irrémédiablement opposés ? En va-t-il de même pour l'individualisme et le féminisme ? Les relations amoureuses sont-elles des menaces pour l'épanouissement professionnel ? Les différences de genres sont-elles solubles dans l'amour ? Ces

problèmes débordent les séries des années 1970 et courent jusqu'aux productions contemporaines. Ils sont posés par des héroïnes dont les influences féministes varient et peuvent même être contradictoires : féminisme libéral, radical, néoféminisme et postféminisme forment la richesse idéologique de ces séries.

Dans une troisième partie, nous retraçons la période partant de 1997 (le point de départ en étant *Ally McBeal*) à 2004, qui voit surgir des héroïnes plus solitaires (*Charmed*, *Gilmore Girls*, *Alias*, *Sex and the City*, *Ally McBeal*), souvent trentenaires, marquées par le féminisme et négociant romantisme et relation pure dans une confrontation plus globale entre épanouissement professionnel et bonheur amoureux. Ces héroïnes qu'Amanda Lotz nomme les « nouvelles "nouvelles femmes" »<sup>43</sup> en réaction aux « nouvelles femmes » des années 1970 tentent désespérément de réinvestir la sphère privée après avoir brillamment conquis la sphère publique. Elles symbolisent ainsi l'accomplissement du féminisme tandis que leurs névroses et leurs malheurs somment de repenser le public et le privé *ensemble* et non l'un après l'autre : pour ces héroïnes, le problème n'est plus de conquérir la sphère publique qu'elles ont investie et qu'elles ne remettraient jamais en cause (ce qui les différencie des héroïnes antiféministes), mais de voir les luttes émancipatrices se réfugier dans la sphère privée et notamment dans la structure du couple.

Enfin, la quatrième partie révèle l'apparition massive, à partir de 2004, de femmes quadragénaires incarnant une certaine vision des cinquante années d'émancipation féminine. Souvent veuves ou divorcées avec enfants, ces héroïnes ont un avantage certain sur leurs précédentes puisque elles ont accompli les attendus sociaux (mariage, enfants) et rassuré la norme hétérosexuelle. Elles n'interrogent pas l'après-féminisme comme les « nouvelles "nouvelles femmes" » mais l'après-romantisme. Ce sont ainsi les premières de notre corpus à accomplir véritablement des relations pures ainsi que des reformulations inédites de la sphère privée et de la sphère publique, tranchant radicalement avec l'atmosphère revendicatrice mais aussi craintive de la décennie précédente : ce qui intéresse la fiction télévisée depuis 2004, c'est la deuxième vie de ces divorcées qui reviennent au célibat après quinze ans de mariage traditionnel et une rupture marquante.

---

<sup>43</sup> Lotz, Amanda D., *Redesigning Women. Television after the Network Era*, Urbana, University of Illinois Press, 2006.



Ces décès ou ces divorces laissent penser qu'il y a quelque chose dans l'échec de l'amour romantique, dans sa déception et son renoncement, qui construit la relation pure. Or ce qui a mené ces personnages au divorce, c'est-à-dire à la formalisation juridique et sociale de la déception de l'amour romantique, a trait à la dépendance : humiliation publique du fait des scandales sexuels d'un mari politicien, oppression individuelle, époux infantile (et infantilisé) qui reporte ses responsabilités sur sa femme... Au départ, ces héroïnes sont opprimées mais ne sont pas (encore) féministes. Elles ne lancent pas une offensive contre l'ordre patriarcal. Ce sont des forces extérieures, irrémédiablement en lien avec la déchéance du mari, qui les propulsent hors de la sphère familiale traditionnelle – scandale public puis retour au travail dans *The Good Wife*, décès du mari puis découverte du monde de la drogue dans *Weeds*, divorce et départ de l'enfant unique qui mène à un vivre-seule dans *Cougar Town*. Passé ce sursaut, les nouvelles célibataires réalisent qu'elles étaient assignées à des comportements genrés justifiés par le mariage et cachés par le romantisme.

Ce sont toutes ces représentations des politiques de l'amour que nous retracerons ici, entendues comme des mutations sociohistoriques nous renseignant sur les glissements de la production du sens sur l'amour. Nous souhaitons éclairer les rapports de pouvoir à l'œuvre dans les couples fictionnels, tels qu'ils se cristallisent autour des deux problèmes du sentiment amoureux et de l'émancipation féminine, problèmes désormais si étroitement liés qu'il s'agira également de savoir si les représentations médiatiques tendent à les imaginer consubstantiels, et sous quelles conditions. La communication interpersonnelle, la démocratie relationnelle, l'expression des sentiments et la visée d'une intercompréhension forment, en théorie, le cœur des représentations fictionnelles de l'amour, dont l'intérêt grandit autour de la construction d'une sphère publique intime.





**PARTIE I.**  
**POLITIQUES DES AMOURS :**  
**IDENTITÉS, INDIVIDUALISME ET FÉMINISMES**



## CHAPITRE 1.

### THÉORISER L'AMOUR : DE LA COMMUNICATION CONTRARIÉE AU CŒUR DÉMOCRATIQUE

*Camille : Tu parles comme un enfant, Victor. Tu vois l'amour à travers les mandolines et les vers de mirlitons. L'amour, le vrai, est shakespearien. L'amour ne se susurre pas, il se hurle. J'ai hurlé comme personne. Ça m'arrive encore. Antinéa... Antinéa ! Antinéa ! À propos, tu sais les dernières nouvelles ? Le sable a encore gagné sur la mer ! Dans cinquante ans, le Mont Saint Michel sera au milieu des terres.*

*Victor : Le décor de tes amours au milieu des betteraves !*

*Camille : Ça, c'est d'un goût... Ne serait-ce qu'à cause de ton vocabulaire, tu ne connaîtras jamais l'atroce volupté des grands chagrins d'amour. Mais tout le monde n'a pas la stature d'un tragédien... Contente-toi du bonheur, la consolation des médiocres.*

*L'Incorrigible (1975)*

L'amour, thématique *a priori* universelle, prête aisément à des réflexions anhistoriques que la philosophie antique aurait déjà définitivement formulées. Pourtant, la variabilité historique de ses expressions et la querelle sans cesse renouvelée sur sa définition démontrent qu'il est, lui aussi, traversé de conflits épistémologiques : comme le rappellent Jamil Dakhlija et Géraldine Poels dans la présentation d'un numéro du *Temps des Médias* consacré à la question, « l'amour jette le trouble en tant qu'objet scientifique, du fait de son aspect protéiforme et de son ambivalence radicale : comportement et sentiment, il engage aussi bien le corps que l'esprit, sans que l'on sache jamais vraiment lequel prend l'ascendant »<sup>44</sup>. De façon très significative, la question communicationnelle, qu'elle soit revendiquée ou, au contraire, farouchement niée, est celle qui ressort désormais le plus des travaux contemporains.

---

<sup>44</sup> Dakhlija, Jamil, Poels, Géraldine, « Présentation », *Le Temps des Médias*, 19, 2, 2002, p. 6-11.

L'essentialisme a marqué les définitions philosophiques de l'amour, depuis la tripartition classique entre éros, agapè et philia jusqu'aux tentatives contemporaines d'en découvrir la cause unique. D'une certaine façon, la psychanalyse freudienne puis lacanienne, pourtant précieuse pour comprendre les phénomènes inconscients, a elle aussi nié la dimension communicationnelle de l'amour en le réduisant aux expressions d'un psychisme autoréférentiel. Pourtant, concevoir l'amour comme un problème communicationnel ne peut se faire qu'en accordant aux processus d'échanges au sein du couple une véritable autonomie, c'est-à-dire en ne cherchant pas exclusivement leur vérité en dehors de ces échanges.

L'affaiblissement de la figure dominante du romantisme, exaltant la fusion des individus contre les mécanismes de reproduction sociale, a encouragé l'affirmation de théories communicationnelles de l'amour. En même temps que décroît l'idéologie du sacrifice personnel et que devient centrale la composition des projets de vie, l'amour est envisagé sous l'angle d'une visée intercompréhensive. Une telle redéfinition dans un contexte de modernité avancée ouvre un espace riche pour les sciences de l'information et de la communication, qui peuvent examiner les processus amoureux inédits (portés vers l'égalité de genre et le respect des identités individuelles), les nouvelles représentations médiatiques et les inflexions des interactions proposées par les nouveaux médias.

Au-delà des oppositions scientifiques, le corpus théorique contemporain place donc l'intercompréhension au cœur de la communication amoureuse, et s'avère traversé des problèmes de démocratie relationnelle, d'expression personnelle, de rationalisation des sentiments et d'égalité de genre. La question est aujourd'hui de savoir quels codes remplacent la fusion valorisée par l'idéologie romantique. Dialogue et négociation prédominent dans la relation pure d'Anthony Giddens ; concessions et renoncements sont analysés par les auteurs compréhensifs (Kaufmann, de Singly) qui, s'inspirant de Georg Simmel, s'intéressent à la tension entre individu et couple. Pour Eva Illouz par contre, le tournant intercompréhensif est allé si loin qu'il est devenu tyrannie communicationnelle, processus contre-productif qui objective voire instrumentalise les émotions.

Le champ scientifique est ainsi structuré par une opposition entre deux paradigmes. Le premier, critique (Honneth, Illouz, Lardellier), pense l'amour ravagé par l'exigence tyrannique de communication, affaiblissant l'intuition romantique. Le second, compréhensif (Beck, Giddens, Kaufmann, Singly), s'ancre dans les théories de la réflexivité et entrevoit une issue à la tension entre protection individuelle et partage conjugal dans la construction d'une sphère publique intime, fondée sur le compromis

démocratique. Même s'ils ne sont pas équivalents, amour et communication entretiennent donc des rapports intimes, la communication apparaissant comme une modalité indispensable pour faire se rencontrer et se respecter des identités individuelles laborieusement tricotées.

## **A. L'amour nié : modèles philosophiques et psychanalytiques**

### *a) La tripartition classique de l'amour en philosophie*

La philosophie grecque, on le sait, distingue trois formes d'amour : l'éros, auquel le *Banquet* platonicien consacre un éloge, la philia, développée par Aristote et traduite en français par l'amitié, et l'agapè, un amour divin qui prend sa pleine définition lors de sa réappropriation par le christianisme. Cette tripartition conceptuelle, loin d'être obsolète, est encore aujourd'hui saisie par la philosophie contemporaine (mais pas seulement) dans ses tentatives parfois essentialisantes pour définir l'amour et ses dynamiques.

Un retour sur la philosophie antique s'impose donc et notamment sur *Le Banquet*<sup>45</sup>, texte pionnier de la philosophie de l'amour, éloge du dieu Éros. L'un des moments clés est le discours de Pausanias qui distingue l'éros vulgaire de l'éros céleste : le premier, hétérosexuel ou homosexuel, féminin ou masculin, « recherche les partenaires les moins bien pourvus d'intelligence qu'il soit possible de trouver, car il n'a d'autre but que de parvenir à ses fins »<sup>46</sup>, qui sont charnelles. Le second, homosexuel et masculin, s'inspire de ces amours vulgaires pour découvrir graduellement le Beau qu'elles portent en elles, commençant l'ascension vers le monde du divin. La réduction contemporaine de l'éros à sa dimension sexuelle, transformant le dieu décrit par Pausanias en érotisme ou en jouissance, altère le sens platonicien pour lequel l'éros, même vulgaire, porte déjà en lui la possibilité d'atteindre le céleste, l'universel et la perfection.

Ainsi, pour Socrate, l'attraction sexuelle est une réaction imparfaite à la beauté d'autrui qui doit se transformer peu à peu en un amour pur grâce à la contemplation. Les comportements amoureux et sexuels sont compris dans leur rapport à la beauté, elle-même projection individuelle et appauvrie de la Beauté. Or, comme le souligne Socrate, ce désir du Beau, moteur d'éros, signale un manque puisque « il y a désir de ce qui

---

<sup>45</sup> Platon, *Le Banquet*, Paris, Flammarion, 2007.

<sup>46</sup> Platon, *ibid*, p. 101.



manque, et il n'y a pas désir de ce qui ne manque pas »<sup>47</sup>. La nature d'Éros est conjointement le manque et l'éventualité de le combler en amenant l'être à la perfection des idées, par l'amour interpersonnel puis par sa sublimation. Il est désir de posséder à jamais la Beauté puisqu'« aimer ce dont on n'est pas encore pourvu et qu'on ne possède pas, n'est-ce pas souhaiter que, dans l'avenir, ces choses-là nous soient conservées et nous restent présentes ? »<sup>48</sup> La philosophie contemporaine a permis d'entrevoir la dimension égocentrique<sup>49</sup> voire égoïste<sup>50</sup> de cet éros qui, parce qu'il s'appuie sur le désir, fait naître un amour avide qui peut vite devenir captatif. Elle a aussi permis de comprendre la nécessité d'évaluer les mérites de l'autre pour discerner la beauté physique et la beauté morale. En ce sens, et à l'inverse, nous le verrons, de l'agapè, l'éros n'est pas un amour inconditionnel indépendant de la valeur d'autrui<sup>51</sup>.

La philia aristotélicienne naît quand les hommes tissent une bienveillance réciproque d'après un objet, ce dernier étant l'intérêt, le plaisir ou la vertu : on aime amicalement quelqu'un parce qu'il a quelque chose d'utile à apporter, parce que sa présence est agréable ou parce que chacun des amis est bon. Selon Aristote, parce que l'intérêt ou le plaisir ont pour source non pas la personne elle-même mais ses qualités à un moment particulier, l'obsolescence guette ces causes d'amitié. L'amour meurt sitôt que ces caractéristiques se périment. À l'inverse, l'amitié vertueuse repose non pas sur les qualités de l'être aimé mais sur la bonté de celui qui aime, de sorte que « ces amis-là se souhaitent pareillement du bien les uns aux autres en tant qu'ils sont bons, et ils sont bons par eux-mêmes »<sup>52</sup>. Aristote la considère parfaite car elle a pour pierre angulaire une bienveillance mutuelle, corollaire logique de la bonté individuelle : in fine, elle subsume les deux premiers types de philia puisqu'elle en devient utile et agréable.

Il y a, plus particulièrement, dans la philia quatre éléments qui interrogent la philosophie contemporaine et qui intéressent notre étude : en premier lieu, Aristote précise que cette bonté réciproque ne doit pas rester inconnue des intéressés, plaçant au cœur de la philia la nécessité pour les individus de partager, d'interagir, de communiquer.

---

<sup>47</sup> Platon, *ibid*, p. 132.

<sup>48</sup> Platon, *ibid*, p. 134.

<sup>49</sup> Nygren, Anders, *Éros et agapè*, Paris, Cerf, 2009

Nygren, Anders, « Éros et Agapè », *Revue du MAUSS*, 2008/2, 32, p. 165-172.

<sup>50</sup> Soble, Alan, *Eros, Agape, and Philia: Readings in the Philosophy of Love*, Saint Paul, Paragon House, 1993.

<sup>51</sup> Soble, Alan, *ibid*.

<sup>52</sup> Aristote, *Éthique à Nicomaque*, Paris, Vrin, 1994, p. 167.

Il y a en elle, comme le souligne bien Luc Boltanski, une dimension interactionniste<sup>53</sup>. Ensuite, à l'inverse de l'éros et de l'agapè, la philia implique réciprocité : outre le partage communicationnel de leurs perceptions, les amis doivent partager l'amour lui-même. Il faut donc également noter que cette bienveillance réciproque n'est pas inconditionnelle comme l'agapè mais se mérite : un homme mauvais qui ne peut faire preuve de bienveillance ne pourra entrer dans une relation d'amitié. De fait, nous l'avons dit, la philia nécessite l'évaluation des qualités d'autrui avant d'offrir un tel amour. Enfin, élément intéressant, Aristote engage la notion d'égalité lorsqu'il considère que, même dans des amitiés asymétriques, si l'attachement est proportionnel à la qualité de l'individu, « alors il se produit une sorte d'égalité, égalité qui est considérée comme un caractère propre de l'amitié »<sup>54</sup>.

Savoir si l'on crée une valeur amoureuse chez quelqu'un ou si l'amour naît des qualités de l'individu est une question cruciale dans la philosophie contemporaine de l'amour, certains philosophes remettant en cause la distinction entre l'éros et la philia puisque tous deux évaluent la bonté de l'autre avant de l'aimer. La sexualité, présente chez l'un et absente de l'autre, semble être leur dernière opposition définitionnelle, une distinction d'ailleurs affaiblie par Alan Soble qui, relisant Socrate, rappelle que l'importance du désir sexuel dans l'éros est toute relative car il n'est en fait qu'une réaction *momentanée* qui doit mener à la Beauté. Les corps et leurs désirs se métamorphosent alors en âmes pures ayant accès au Ciel des Idées : l'éros vulgaire meurt pour faire naître l'éros céleste. Minimisant ainsi la dimension sexuelle de l'éros, Soble atténue la distinction entre ces deux premières définitions de l'amour<sup>55</sup>.

Enfin, l'agapè est un amour théologique entre Dieu et les hommes et entre les hommes eux-mêmes, que cristallise l'idée d'un amour de son prochain. L'agapè suppose une forme d'unité amoureuse transversale aux humains qui transcende le particulier. À l'inverse de la philia et de l'éros, il ne répond pas aux mérites d'autrui mais est « indépendant des caractéristiques fondamentales de l'individu aimé »<sup>56</sup>. Universel et inconditionnel, il est également fraternel et ne connaît pas la préférence : tout humain est jugé toujours déjà digne d'être aimé, sans devoir être évalué. On sait sommaire et expéditive l'opposition entre un agapè qui serait transcendant et un éros simplement

---

<sup>53</sup> Boltanski, Luc, *L'Amour et la Justice comme compétences*, Paris, Gallimard, 1990, p. 191.

<sup>54</sup> Aristote, *Ethique à Nicomaque*, Paris, Vrin, 1994, p. 400.

<sup>55</sup> Soble, Alan, *The Structure of Love*, New Haven, Yale University Press, 1990.

<sup>56</sup> Badhwar, Neera, « Love », in LaFollette Hugh, *Oxford Handbook of Practical Ethics*, Oxford, Oxford University Press, 2003, p. 58.

terrestre. Sans transférer ce grand partage sur l'agapè et la philia, il est intéressant de remarquer que les caractéristiques aristotéliennes de l'amitié disparaissent dans la visée charitable et universelle de l'agapè où ne sont nécessaires ni l'interaction, ni la réciprocité, ni le mérite, ni l'évaluation des qualités d'autrui. L'amour universel transcende même la communication puisque c'est un amour de principe, un idéal sentimental qui dépasse les défauts et les faux-pas de l'autre. Nul besoin d'intercompréhension dans cet amour bienveillant et désintéressé qui outrepassa la notion d'égalité, considérée comme non pertinente. Là où l'éros et la philia évaluent la valeur amoureuse de l'autre, l'agapè la crée. Là, nous le disions, où l'éros peut être un amour captatif, l'agapè est oblatif.

***b) Redéfinitions par la philosophie contemporaine : fusion, bienveillance, émotion et évaluation***

Si ces concepts sont utiles pour identifier les composants du phénomène amoureux (évaluation, mérite, réciprocité), l'approche définitionnelle classique montre ses limites quand il s'agit de décrire les multiples attitudes et sentiments amalgamés sous le terme d'amour. C'est pourquoi la philosophie contemporaine adopte une démarche wittgensteinienne, convoquant les *Investigations Philosophiques*<sup>57</sup>, pour dégager les modalités originales, transversales et saillantes des phénomènes amoureux, et ce même lorsqu'à l'instar de Neera Badhwar, elle postule une émotion originelle et universelle<sup>58</sup>. Une telle approche ne renonce pas aux notions antiques mais tente, au-delà de l'identification des ingrédients de l'amour, d'en comprendre les causes et les dynamiques. Les liens entre amour, émoi amoureux individuel et relation amoureuse sont ainsi éclairés par des modalités et des attitudes clés que sont la fusion, la bienveillance, l'émotion et l'évaluation dont on suppose qu'elles en forment le cœur définitionnel.

La fusion est la première proposition qui, ne se satisfaisant pas de la réciprocité, envisage la relation amoureuse comme une totale mise en commun des intérêts, dont le résultat est la création d'un « nous ». L'idéal fusionnel suppose la redéfinition des identités individuelles dans la relation et en fonction de la relation, ainsi qu'une

---

<sup>57</sup> Armstrong, John, *Conditions of Love. The Philosophy of Intimacy*, Londres, Penguin Books, 2002, p. 9. ; Wittgenstein, Ludwig, *Recherches philosophiques*, Paris, Gallimard, 2005.

<sup>58</sup> À l'instar du « regard de l'amour » décrit par Neera Badhwar. Badhwar, Neera, « Love », in LaFollette, Hugh, *Oxford Handbook of Practical Ethics*, Oxford, Oxford University Press, 2003.

interdépendance qui va jusqu'à remettre en question la possibilité d'autonomie dans le couple. Une telle approche n'est pas sans rappeler le modèle romantique puisque, comme le souligne Neil Delaney :

« *L'un des éléments, peut-être le plus important, que les gens associent à l'idéal d'amour romantique est le désir d'être uni psychologiquement et physiquement à une autre personne [en] s'identifiant à l'autre, en faisant de ses besoins et intérêts les siens, et en espérant qu'il en fasse de même.* »<sup>59</sup>

Héritière de la *philia*, une deuxième approche définit l'amour comme une bienveillance à l'égard de l'être aimé, une empathie si forte que ce qui arrive à l'un affecte presque tout autant l'autre. Les relations amoureuses seraient portées par le désir aristotélicien de vouloir le bien d'autrui, amenant Harry Frankfurt à définir l'amour comme fondamentalement volitif<sup>60</sup>. Neera Badhwar s'oppose à cette vision, arguant une distinction « entre l'amour comme disposition émotionnelle et l'amour comme relation »<sup>61</sup> : la préoccupation pour l'être aimé est en effet essentielle dans une relation amoureuse mais serait en réalité une conséquence de l'amour plutôt que son constituant, pour preuve la possibilité d'aimer quelqu'un dont l'existence ne manque de rien.

En ce sens, pour Badhwar, et cela constitue une troisième proposition contemporaine, l'amour relève davantage de l'émotion que du désir ou de la volonté. Le caractère évolutif des comportements humains permet d'expliquer pourquoi l'amour n'est pas une simple disposition d'esprit ni une évaluation rationnelle des mérites de l'autre. Cela supposerait, alors que les observations tendent à infirmer cette hypothèse, que l'amour s'évanouirait sitôt ces mérites disparus. À l'inverse, comme le montre Neera Badhwar mais aussi Amélie O. Rorty, les individus et leurs amours font preuve d'une formidable capacité d'adaptation. Il y a une « perméabilité dynamique [de sorte que] l'aimant est transformé »<sup>62</sup> dans la relation. L'amour doit ainsi être envisagé selon les « attitudes psychologiques dynamiques, interactions et historiques »<sup>63</sup>.

Enfin, depuis les définitions antiques, l'appréciation des qualités de l'autre reste une question épineuse. Évalue-t-on l'être avant de l'aimer<sup>64</sup> ou lui apposons-nous une

---

<sup>59</sup> Delaney, Neil, « Romantic Love And Loving Commitment: Articulating A Modern Ideal », *American Philosophical Quarterly*, 33, 4, 1996.

<sup>60</sup> Frankfurt Henry, *Necessity, Volition, and Love*, Cambridge, Cambridge University Press, 1998.

<sup>61</sup> Badhwar, Neera, « Love », in LaFollette, Hugh, *Oxford Handbook of Practical Ethics*, Oxford, Oxford University Press, 2003, p. 46.

<sup>62</sup> Rorty, Amélie O., « The Historicity of Psychological Attitudes », in Badhwar, Neera, *Friendship: A Philosophical Reader*, Ithaca, Cornell University Press, 1993, p. 77.

<sup>63</sup> Rorty, Amélie O., *ibid*, p. 75.

<sup>64</sup> Velleman, J. David, « Love as a Moral Emotion », *Ethics*, 109, 1999, p. 338–74.

valeur<sup>65</sup> ? David Velleman va bien plus loin que les propositions antiques puisqu'il ne considère pas l'évaluation comme un composant de l'amour mais comme son essence, l'amour étant « une prise de conscience de la valeur inhérente à l'objet qui désarme nos défenses émotionnelles et nous rend vulnérable à l'autre »<sup>66</sup>. Ian Singer<sup>67</sup> et Henry Frankfurt<sup>68</sup> s'opposent à cette interprétation : selon eux, l'amour est ce qui nous amène à accorder une valeur aux êtres aimés. En conséquence, il serait aussi bienveillance, puisqu'une fois que nous les considérons précieux, nous voulons pour eux ce qu'il y a de meilleur : cette bonté, que Frankfurt considère comme le cœur définitionnel de l'amour, Singer l'envisage sa conséquence.

Ces définitions posent également le problème de l'égalité car, si l'amour est évaluation rationnelle de la valeur de l'autre, alors celle-ci rend l'amoureux vulnérable, car subordonné à l'irréfutabilité de ces mérites. À l'inverse, si nous conférons à l'être aimé une valeur, il est alors possible de s'en détacher du fait des processus d'adaptabilité. La cause de l'amour ne serait pas intrinsèque à l'individu aimé mais proviendrait d'une interaction entre les caractéristiques de l'un et les interprétations subjectives de l'autre. Au fond, ces propositions en termes d'évaluation interrogent la possibilité de trouver une explication, une justification voire une raison aux choix amoureux. Ici, les philosophes se heurtent non pas à l'irrationalité de l'amour qu'ils ont d'ailleurs su saisir<sup>69</sup> mais à la difficulté de pouvoir justifier les choix amoureux, de les rendre intelligibles et compréhensibles. Ils se heurtent, autrement dit, à la difficulté d'en trouver des dynamiques universelles, cela du fait de la complexité des histoires personnelles, comme l'a montré Amélie O. Rorty, et comme l'avait déjà éclairé la psychanalyse.

---

Badhwar Neera, « Love », in LaFollette Hugh, *Oxford Handbook of Practical Ethics*, Oxford, Oxford University Press, 2003.

<sup>65</sup> Soble, Alan, *The Structure of Love*, New Haven, Yale University Press, 1990.

<sup>66</sup> Velleman, J. David, « Love as a Moral Emotion », *Ethics*, 109, 1999, p. 338–74.

<sup>67</sup> Singer, Irving, *The Nature Of Love. The Modern World*, Cambridge, MIT Press, 2009.

<sup>68</sup> Frankfurt, Henry, *The Reasons of Love*, Princeton, Princeton University Press, 2004.

<sup>69</sup> Thomas, Laurence, « Reasons for Loving », in Solomon, Robert C., Higgins, Kathleen M., *The Philosophy of (Erotic) Love*, Lawrence, University Press of Kansas, 1991.

### *c) L'incommunication amoureuse : manque, transfert et narcissisme*

Libido, narcissisme, manque et transfert sont les concepts centraux que la psychanalyse a établis pour décrypter les phénomènes amoureux. Pourtant, parce qu'ils ont été érigés en fondements psychiques du sujet, ils sont devenus au mieux les seuls prismes par lesquels la psychanalyse a analysé l'amour, ils ont au pire complètement enclavé et subordonné le sentiment amoureux. Ces dieux cachés, tapis dans les tréfonds du subconscient et de l'inconscient, ont empêché la discipline d'envisager le sentiment amoureux en termes de liens interpersonnels ou sociaux : on aime parce que l'autre est un miroir flatteur, parce qu'on éprouve un manque, parce qu'on se souvient, parce qu'on transfère mais jamais parce qu'on échange ou parce qu'on communique. Tout amour porte paradoxalement en lui la preuve d'un individualisme psychique quasi imperméable au monde extérieur, en tout cas imperturbable dans son inertie. Il faudrait donc en psychanalyse parler plutôt, non pas d'amour, mais d'illusion amoureuse car l'amour pour un autre traduit avant tout l'amour pour soi-même ou pour une tierce personne du passé selon les logiques du manque, du transfert ou du narcissisme, cette triade conceptuelle reléguant les sentiments amoureux au rang de symptômes.

Pourtant, les apports de la psychanalyse sont grands. Freud soulignait déjà la pluralité des manifestations que regroupe le même terme d'amour. Si son analyse privilégie l'amour sexuel, elle n'ignore pas les autres formes comme l'amour de soi, des parents et des enfants, des amis, des hommes en général, ainsi que celui des objets et des idées, du concret et de l'abstrait<sup>70</sup>. Ce faisant, le père de la psychanalyse décloisonne les types d'amour et en éclaire les filiations, par exemple entre l'amour sexuel de l'âge adulte et l'amour parental de l'enfance. Il propose de nommer libido cette « énergie (considérée comme une grandeur quantitative, mais non encore mesurable) des tendances se rattachant à ce que nous résumons dans le mot amour »<sup>71</sup>, une énergie qui, bien qu'elle émane de la sexualité, y a trop souvent été réduite.

Pour la psychanalyse freudienne, les pulsions sexuelles priment en effet mais la libido ne se satisfait pas d'une distinction simpliste entre sexe et amour, car ce dernier lui est constitutif. Aussi, dans ce que l'on peut penser être une réappropriation de la distinction platonicienne entre l'éros céleste et l'éros vulgaire, Freud distingue amour et

---

<sup>70</sup> Freud, Sigmund, *Essais de psychanalyse*, Lausanne, Payot, 2004, p. 134.

<sup>71</sup> Freud, Sigmund, *Essais de psychanalyse*, Lausanne, Payot, 2004, p. 167.

désir sans pour autant les opposer. Il reformule ce binarisme en « tendances tendres » et « tendances sensuelles » et explique que « dans un certain nombre de cas l'amour n'est pas autre chose qu'un attachement libidinal à un objet, dans un but de satisfaction sexuelle directe, l'attachement cessant dès que cette satisfaction est réalisée : c'est l'amour commun, sensuel »<sup>72</sup>. L'amour relève le plus souvent d'une volonté de satisfaire les tendances sensuelles, lesquelles cherchent elles-mêmes à satisfaire d'abord les besoins fondamentaux de l'humain (la satiété notamment) puis les besoins narcissiques<sup>73</sup>. Freud ne nie pas la réalité des sentiments amoureux mais il la diagnostique comme la conséquence et non la cause de la tendance sensuelle, un effet de forces plus enfouies.

Vers quelle cible se dirige cette énergie psychique ? Elle peut porter sur un objet extérieur (elle est dans ce cas objectale) ou peut se retourner sur le moi (c'est la libido narcissique) mais la seconde englobe la première car l'amour est avant tout une manifestation libidinale du narcissisme. Pour comprendre les phénomènes amoureux adultes, Freud pense nécessaire un détour par le stade infantin, lorsque le sujet ne différencie pas son propre corps du monde extérieur. Ce stade psychique qui induit un sentiment de plénitude est nommé « narcissisme primaire » : perdu lors de la construction du moi, il est ce dont l'adulte manque, ce qu'il veut combler à travers un *idéal du moi*<sup>74</sup>. Les relations amoureuses sont ainsi la quête d'un absolu irrécouvrable que l'individu cherche à remplacer par une représentation parfaite de lui-même qui nourrit la libido narcissique. Ainsi selon Freud, « on aime :

- 1) selon le type narcissique :
  - a) ce que l'on est soi-même (à soi-même),
  - b) ce que l'on a été soi-même,
  - c) ce que l'on aimerait être soi-même,
  - d) la personne qui était une partie de notre propre soi.
- 2) selon le type de l'étayage :
  - a) la femme nourricière,
  - b) l'homme protecteur

et les personnes de substitution qui en émanent par séries. »<sup>75</sup>

---

<sup>72</sup> Freud, Sigmund, *Essais de psychanalyse*, Lausanne, Payot, 2004, p. 134.

<sup>73</sup> Freud, Sigmund, *Psychologie des masses et analyse du moi*, Lausanne, Payot, 2010.

<sup>74</sup> Freud, Sigmund, *Pour introduire le narcissisme*, Lausanne, Payot, 2012, p. 69.

<sup>75</sup> Freud, Sigmund, *ibid.*, p. 64.

Le type narcissique et le type de l'étayage rappellent les besoins dont la libido demande la satisfaction, besoins narcissiques et besoins vitaux : les premiers induisent un amour de soi-même, de représentations de soi-même, d'idéaux de soi ou d'objets rappelant soi, tandis que les seconds sont assouvis par la « femme nourricière » qui comble la faim et « l'homme protecteur » qui rassure. Un narcissisme primitif et éternel est donc à l'origine de tout amour pour autrui et, si Freud distingue libido pour l'objet et libido pour soi, la première se noie dans la seconde, tant et si bien que c'est lorsque cette dilution est complète que l'amour est heureux : quand la libido objectale se transforme en libido narcissique, les frontières entre le monde extérieur et le soi sont de nouveau brouillées, comme elles l'étaient au stade narcissique primaire<sup>76</sup>. Un tel amour renforce l'estime de soi. À l'inverse, l'amour malheureux est l'amour manqué, c'est-à-dire celui qui inflige une « mortification profonde au sentiment de dignité, (laissant) une sorte de cicatrice narcissique »<sup>77</sup>.

En conséquence, l'amour est une illusion. Sous l'influence de plaisirs sensuels, autrement dit d'une libido qui agit selon des forces narcissiques, il se produit une idéalisation de l'être aimé à qui l'on attribue des qualités psychiques qui, en retour, justifient notre amour pour lui. Il n'y a pas d'amour pour l'autre, mais un amour de l'autre pour ce que l'on y perçoit de nous-même et pour les qualités qu'on lui octroie. L'objet d'amour sert à satisfaire le narcissisme : on aime « pour les perfections que l'on souhaite à son propre *moi* »<sup>78</sup>, perfections dont on manque et que l'on transfère sur autrui.

Même les amours qui semblent écraser le moi, comme l'amour romantique dont nous trouverons des occurrences dans les théories sociologiques comme dans les représentations médiatiques, ne sont que l'expression d'un narcissisme caché. L'objet peut bien devenir de plus en plus beau et précieux, l'aimant peut bien s'effacer voire s'humilier, le fait que les qualités de l'objet lui aient été en fait données par l'aimant donne toujours le narcissisme gagnant<sup>79</sup>. Lorsque le moi se comprime, c'est en fait pour mieux se déployer dans ce qu'il attribue à autrui de telle sorte que l'objet a remplacé l'idéal du moi. Miroir, réceptacle ou réservoir, l'autre n'est jamais une entité autonome avec laquelle se noue une relation, mais un trompe-l'œil, une illusion dont la fonction est de rendre viable l'expression du narcissisme.

---

<sup>76</sup> Freud, Sigmund, *La Technique psychanalytique*, Lausanne, Payot, 2010.

<sup>77</sup> Freud, Sigmund, *Essais de psychanalyse*, Lausanne, Payot, 2004, p. 24.

<sup>78</sup> Freud, Sigmund, *ibid.*, p. 136.

<sup>79</sup> Freud, Sigmund, *ibid.*



Le manque est le deuxième concept central de la psychanalyse de l'amour. Présent dans la pensée freudienne, il a véritablement trouvé une place centrale dans la psychanalyse lacanienne à partir d'une relecture du *Banquet* de Platon<sup>80</sup>. Lacan reprend le syllogisme socratique selon lequel, puisque l'on aime ce que l'on désire et que l'on désire ce que l'on n'a pas, l'amour naît du manque. C'est à partir de ce « manque constitutif » (incarné littéralement dans le *Banquet* par la mère d'Éros, la Pauvreté, qui n'a rien à donner) que Lacan repense les relations amoureuses : selon sa formule désormais consacrée, « aimer, c'est donner ce que l'on n'a pas à quelqu'un qui n'en veut pas », l'amour est le processus par lequel le sujet place son manque fondamental dans l'autre, lequel n'y prête guère intérêt puisqu'il est lui-même focalisé sur son narcissisme et son manque. L'amoureux est défini par ce qui lui manque alors que l'objet aimé est caractérisé par le champ des possibles qu'il incarne, cela sans qu'il y ait adéquation entre le manque de l'un et les possibles de l'autre. Comme dans la psychanalyse freudienne pour laquelle la libido est rarement pleinement satisfaite, le manque n'est pas matériel, ni ne se prête à être comblé.

Enfin, le troisième concept nécessaire à la compréhension des phénomènes amoureux dans la psychanalyse est le transfert, c'est-à-dire les élans affectifs automatiques et inconscients. Freud décrit surtout le transfert psychanalytique entre le patient et son analyste mais ne réduit pas le phénomène au cadre de la cure. Le transfert n'est pas créé seulement par l'influence psychanalytique, au contraire, il « s'établit spontanément dans toutes les relations humaines »<sup>81</sup>. C'est un mécanisme profond de l'amour durant lequel l'aimant transfère sur l'aimé des sentiments éprouvés pour une tierce personne de son passé, généralement un parent ou son équivalent. Toute relation amoureuse est le lieu de transferts, qu'ils soient ceux d'amours familiaux (on aime quelqu'un parce qu'il nous rappelle notre mère) ou narcissiques (on aime quelqu'un car il possède des qualités dont nous manquons pour accéder à notre idéal du moi, ersatz présent du narcissisme primaire passé). En conséquence, comme le résume bien Jacques-Alain Miller, « j'aime quelqu'un car j'aime quelqu'un d'autre »<sup>82</sup>. Autrement dit, les illusions amoureuses ne sont que des succédanés de l'amour primitif et primordial.

En définitive, l'amour naît et vit par métonymie : il est déclenché de façon automatique et itérative par des individus qui ravivent un souvenir, amour originel ou

---

<sup>80</sup> Lacan, Jacques, *Le Séminaire, livre VIII : le transfert*, Paris, Seuil, 2001.

<sup>81</sup> Freud, Sigmund, *Cinq Leçons sur la psychanalyse*, Payot, 2001, p. 75.

<sup>82</sup> Miller, Jacques-Alain, « Les Labyrinthes de l'amour », *La Lettre Mensuelle*, 109, 1992.

plénitude du narcissisme primaire. Ces mécanismes inconscients ne laissent que peu de capacités d'agir et n'envisagent pas sur le plan interpersonnel la possibilité de liens authentiques. Support du transfert, symptôme du manque, miroir tendu au narcissisme... l'amour est défini par l'incapacité psychique à communiquer, les émotions et sentiments étant toujours des pulsions ou des tendances libidinales, des manifestations de structures enfouies. On trouve chez Donald Winnicott (et plus largement encore chez Hans Loewald) une inflexion de cette incommunication lorsque le narcissisme primaire est repensé à l'aune de l'objet, c'est-à-dire d'un autre sujet perçu comme un miroir nécessaire à la *médiatisation* de la construction identitaire de l'enfant. Qui dit médiatisation dit nécessairement communication, ce faisant Winnicott « dénarçisse le narcissisme »<sup>83</sup> et introduit dans la psychanalyse un peu d'interactionnisme.

Libido, narcissisme, narcissisme primaire, manque, transfert, idéal du moi, tendances tendres ou tendances sensuelles : la psychanalyse a travaillé de nombreux concepts liés à l'amour mais a nié l'amour. En se focalisant sur les zones d'ombre et les structures cachées d'un psychisme autoréférentiel ainsi érigé en dieu caché, elle s'est détournée des actes communicationnels, des performances, des inventions quotidiennes, des interactions et des liens sociaux. L'amour n'est qu'illusion, apparence trompeuse dont le rôle est d'empêcher l'individu de percevoir les véritables motivations de son attirance pour autrui. En forgeant ce paradoxe qu'est l'illusion amoureuse unilatérale pour autrui, la psychanalyse a effectué plus qu'un réductionnisme, une dénégation de l'amour.

***d) Enlisé dans l'inégalité : l'amour dans la psychanalyse contemporaine de Slavoj Žižek***

Il n'est donc pas surprenant de voir, quelques décennies plus tard, le psychanalyste et philosophe Slavoj Žižek écrire que « "là où l'on ne peut pas parler, il faut se taire" est peut-être la prescription fondamentale de l'amour »<sup>84</sup>. Un détour par cet intellectuel contemporain est nécessaire car, en actualisant les outils psychanalytiques, il redéfinit l'amour comme devant être respectueux du manque, respectueux de ce qui dans l'être aimé est inéluctablement innommable et doit d'ailleurs le rester. Le manque serait

---

<sup>83</sup> Roussillon René, « Déconstruction du narcissisme primaire », *L'Année Psychanalytique Internationale*, 1, 2011.

<sup>84</sup> Žižek, Slavoj, *The Parallax View*, Cambridge, MIT Press, 2009, p. 406.

une motivation cachée permettant d'appréhender les liens de causes à effets dans l'amour. Reprenant ce grand fondamental de la psychanalyse, Žižek explique que notre perception de l'être aimé est biaisée car nous apposons sur lui ce dont nous manquons. Faisant lien entre la psychanalyse et la philosophie contemporaine, il estime impossible d'envisager l'évaluation des qualités d'autrui comme la raison des sentiments amoureux. À l'inverse, ceux-ci trouveraient leur source dans l'invention ou l'extrapolation de qualités chez l'être aimé : l'amour est invention et réinvention quotidiennes des caractéristiques de l'autre.

En ce sens, regarder une photographie de l'être aimé ne sert pas tant à se rappeler son visage, ni à s'assurer qu'il répond toujours à nos critères, qu'à réapprendre quels sont ces critères voire à les réajuster. L'amour est performatif<sup>85</sup> : il rend l'autre aimable. En conséquence, et Žižek rejoint ici Singer, l'amour n'est pas l'évaluation d'une valeur amoureuse mais sa création. Ce qui, en l'être aimé, échappe à la compréhension suscite un sentiment débordant et excessif qui semble provenir d'une cause extérieure alors que, en réalité, « la transcendance est l'apparence que prend l'immanence »<sup>86</sup>. L'amour ne vient pas de l'extérieur traverser l'individu amoureux, mais dérive du cœur même de son psychisme : le sentiment est l'expression masquée de son désir, une approche de l'amour dont le potentiel communicationnel est là encore niée.

Cet ensemble de transfert et de manque, d'apposition et de performativité, fait de la déclaration d'amour un moment choquant voire traumatisant. Dire « je t'aime » est une attitude que Žižek qualifie d'obscène parce qu'elle pose l'être aimé devant l'« écart entre ce que je suis en tant qu'être déterminé et l'insondable X en moi qui attise l'amour »<sup>87</sup>. La deuxième partie du célèbre « aimer, c'est donner ce que l'on n'a pas » lacanien, « ... à quelqu'un qui n'en veut pas », serait justement le refus de cette intrusion amoureuse. Cette perspective a ceci d'original qu'elle désacralise la supposée douceur intrinsèque de l'amour en reconnaissant le caractère percutant de la déclaration mais elle ignore les apports de la sociologie. Ce faisant, elle n'envisage pas la dimension révolutionnaire de l'amour en l'enchâssant dans un mouvement plus large, celui notamment de la construction d'un monde à deux à la manière de Francesco Alberoni<sup>88</sup>.

Si Žižek intègre les modèles amoureux et leurs variabilités dans une psychanalyse encline à l'essentialisme, il les réduit toujours à des dynamiques psychiques universelles.

---

<sup>85</sup> Žižek, Slavoj, *ibid*, p. 355.

<sup>86</sup> Žižek, Slavoj, *ibid*, p. 356.

<sup>87</sup> Žižek, Slavoj, *ibid*, p. 355.

<sup>88</sup> Alberoni, Francesco, *Le Choc amoureux*, Paris, Pocket, 1993.

Le modèle courtois, par exemple, serait la matrice des comportements amoureux, depuis le XIII<sup>ème</sup> siècle jusqu'à notre amour contemporain qu'il décrit comme masochiste, une proposition dont la rigidité des influences et l'ampleur chronologique illustrent l'essentialisme immanent de certains courants psychanalytiques. Le lien qui unit le chevalier à la Dame est la relation du sujet à son maître, dont les désirs capricieux rythment la relation. Là encore, la partenaire n'existe que par la projection narcissique de l'autre : « sa figure émerge comme le résultat du pacte masochiste dans lequel la femme endosse le rôle de dominatrice dans un théâtre mis en scène par l'homme »<sup>89</sup>. Cette fiction très codifiée qu'est le jeu de l'amour courtois permet de penser son lien avec le masochisme contemporain, la persistance de ce modèle témoignant également selon Žižek des impasses rencontrées par le féminisme, incapable de saisir le caractère inégalitaire du couple.

Si l'amour courtois sous-tend les modèles à travers les siècles, ce serait parce qu'il a su prendre en charge l'irréductible inégalité de la différence sexuelle qui échappe à la symbolisation, qu'il a su en conséquence comprendre le « non-rapport » de la relation amoureuse et prescrire des comportements adéquats. L'approche de Žižek se heurte très rapidement à une analyse historique plus poussée, dont les travaux de référence en la matière, ceux de Denis de Rougemont sur l'histoire de l'amour<sup>90</sup> (et notamment de l'amour courtois) en Occident, rappellent que les influences ne sont pas réductibles à des dominations interpersonnelles traversées en amont par *la* différence sexuelle primaire et en aval par leur cristallisation psychosociale en modèles (courtois et sadomasochiste). L'amour courtois n'est pas né de nulle part et qui veut vraiment remonter les filiations risque de rencontrer une toile d'influences bien plus complexe, des héritages celtes et cathares jusqu'à la poésie arabo-musulmane en passant par le tantrisme indien<sup>91</sup>, le tout dans l'atmosphère très agitée du XII<sup>ème</sup> siècle.

---

<sup>89</sup> Žižek, Slavoj, « From Courtly Love to *The Crying Game* », *New Left Review*, 202, 1993, p. 95-108.

<sup>90</sup> Rougemont (de), Denis, *L'Amour et l'Occident*, Paris, 10/18, 2001.

<sup>91</sup> Kaufmann, Jean-Claude, *L'Étrange histoire de l'amour heureux*, Paris, Fayard, 2010.

## **B. Les pensées critiques et l'amour dans une modernité capitaliste**

### *a) La corruption de l'amour par la modernité capitaliste*

Les travaux de Slavoj Žižek rejoignent ceux d'Alain Badiou, de Michael Hardt et Antonio Negri, ainsi que d'Eva Illouz dans leur tentative d'articuler les émotions avec l'économie, et de saisir les influences du capitalisme moderne sur les sentiments amoureux. L'amour, le vrai amour, serait corrompu par une modernité libérale dont les acteurs atomisés seraient effrayés par les risques, la vérité et l'altérité. Il serait devenu un faux qui renie les fondamentaux de la Beauté en ce qu'il prône l'amour du même plus que de la différence et une sexualité aussi débridée que superficielle. L'amour est défini tour à tour comme la quête de l'objet primaire par Žižek, comme une procédure de vérité chez Badiou, une politique subversive par Hardt et Negri ou comme le lieu où les individus tirent reconnaissance par Illouz. Ces auteurs critiques plaident au contraire pour un amour défini par la difficulté d'y avoir accès, par la mise en relation de différences et par son potentiel révolutionnaire.

Pour Slavoj Žižek, la démultiplication des possibilités amoureuses et sexuelles que rendent possible les nouveaux médias (et surtout Internet) est en réalité un appauvrissement des liens amoureux, une « dégradation de la sphère de l'amour »<sup>92</sup>, parce qu'elle ouvre trop grand le champ des possibles et semble rendre accessible l'Objet primaire. Cette saturation fait croire que tout est disponible, annihilant ainsi l'interdit et par là même révélant que « le point ultime de la prohibition était simplement de masquer l'inhérente inaccessibilité de l'Objet, c'est-à-dire l'impasse structurelle du désir »<sup>93</sup>. Prédomine aujourd'hui une incapacité à connecter avec l'autre et l'Autre. Les individus postmodernes sont déconnectés des relations sociales, amoureuses et sexuelles et la communauté virtuelle dans laquelle ils se perdent les fait régresser au stade du narcissisme primaire et à l'état freudien de pervers polymorphe, c'est-à-dire d'individus incapables de faire lien avec autrui, cherchant avant tout la satisfaction de leurs besoins érotiques.

De même, pour Alain Badiou, le régime capitaliste contemporain corrompt l'amour, qui devrait être celui de la différence, en en faisant un individualisme qui ne se

---

<sup>92</sup> Žižek, Slavoj, « On virtual sex and related matters », in Gerbel, Karl, Weibel, Peter, *Mythos Information. Welcome to the Wired World*, Frankfurt, Springer Verlag, 1995.

<sup>93</sup> Žižek, Slavoj, *ibid.*

satisfait que de l'identique. Les trois grandes approches philosophiques de l'amour que recense Badiou ne sont, selon lui, pas satisfaisantes pour cerner les particularités de ce mouvement vers la disparité. Au-delà de la conception romantique qui exalte la rencontre, de la conception juridique qui envisage l'amour comme un contrat formé sur l'égalité<sup>94</sup> et de la conception sceptique pour laquelle l'amour est une illusion, Badiou envisage l'amour comme une « construction » ou une « procédure » de vérité, un événement à partir duquel l'individu s'interroge sur ce qu'est le monde « à partir du deux et non pas de l'un[,] pratiqué et vécu à partir de la différence et non à partir de l'identité »<sup>95</sup>. Ce qui définit l'amour, ce ne sont pas les ponctuations événementielles ou quotidiennes de la relation amoureuse (mariage, enfants, sexualité, voyages, amis communs) mais l'expérience du monde du point de vue de la différence, c'est-à-dire d'un point de vue décentré et désintéressé des intérêts immédiats – des conditions qui sont également celles, nous le verrons, qu'Eva Illouz impose à une bonne interaction interpersonnelle.

Aux côtés de la politique qui révèle ce que peut créer le collectif, aux côtés de l'art qui joue de la forme et de l'informe, aux côtés de la science qui transforme le réel et la perception du monde<sup>96</sup>, l'amour fait « la vérité de la différence comme telle »<sup>97</sup> par des expériences créatrices, positives et affirmatives. Caractérisé avant tout par l'obstination et la durée, il est une tentative de perpétuation infinie qui prouve que « le temps peut accueillir l'éternité »<sup>98</sup>, au-delà des disjonctions primaires et des obstacles expérimentés par le couple – la plus importante étant, dans une perspective hétéronormée, la différence sexuelle. L'amour est une « proposition existentielle », le « paradoxe d'une différence identique »<sup>99</sup> qui donne naissance à un unique Sujet. Un monde est créé, une vérité est construite, qui transcende la simple expérience individuelle.

Ce processus, qu'Alain Badiou nomme « la scène du Deux », à l'inverse de la « scène de l'Un » qu'incarne la conception fusionnelle de l'amour romantique, fait de l'amour le rejet d'une vision solitaire au profit d'une création, à deux et à partir du Deux, d'un monde au prisme de la différence. Cela signifie que ce qui menace le plus l'amour est la persistance de l'individualisme contemporain et de sa réflexivité qui persiste à

---

<sup>94</sup> Une conception que l'on peut rapprocher de ce qu'Anthony Giddens décrit sous le terme de relation pure, nous y reviendrons.

<sup>95</sup> Badiou, Alain, *Éloge de l'amour*, Paris, Flammarion, 2011, p. 30.

<sup>96</sup> Badiou, Alain, *L'Être et l'événement*, Paris, Seuil, 1988.

<sup>97</sup> Badiou, Alain, *Éloge de l'amour*, Paris, Flammarion, 2011, p. 37.

<sup>98</sup> Badiou, Alain, *ibid*, p. 53.

<sup>99</sup> Badiou, Alain, *ibid*, p. 31.

ancrer l'individu en lui-même, une proposition que l'on retrouve chez Žižek, Illouz et Hardt et Negri. La réflexivité de ces individus et les problématisations qu'ils élaborent vis-à-vis d'eux-mêmes mais aussi, ce que tendent à oublier ces auteurs, vis-à-vis de leur relation aux autres et de ces autres, ne sont aucunement intégrées dans la construction de cette « vérité » de la différence, différence dont la pureté ne doit pas être entachée des politiques identitaires individuelles : « quand c'est la logique d'identité qui l'emporte, par définition, l'amour est menacé »<sup>100</sup>.

Chez Badiou comme chez Hardt et Negri, la définition de l' « identité » est la recherche d'un même. Le terme, devenu un quasi synonyme de « similitude », désigne le spectre de l'égoïsme menaçant une altérité exaltée. Pourtant l'identité n'est pas ce qui opère une distinction entre un moi tout-puissant et le monde, mais à l'inverse c'est en elle et à travers elle qu'opère la mise en relation de l'individu avec le monde. Cette approche simplificatrice de l'identité ignore donc que cette notion est, dans son abstraction comme dans ses manifestations, nécessaire pour établir une relation avec autrui. Elle n'est pas un ennemi à neutraliser mais bien la condition d'existence de l'individu bien sûr, mais aussi de la connexion avec autrui tant exhortée par Badiou. Ce n'est donc pas en l'excluant mais bien en prenant en charge ses politiques que l'on peut parvenir à des relations amoureuses satisfaisantes, sans qu'il soit besoin de convoquer un « universel immanent »<sup>101</sup>.

Le régime moderne pervertit également l'amour selon Hardt et Negri. Ces derniers nous enjoignent de rompre avec les définitions contemporaines de l'amour qui le réduisent à des caractéristiques sentimentales et annihilent son potentiel politique pour revenir à des définitions plus anciennes et potentiellement subversives quant à l'individualisme contemporain qui le mine. Ils convoquent ainsi plusieurs esprits du passé : le *Banquet* platonicien, tout d'abord, parce que l'intervention de Diotime permet la libération grâce aux notions du commun et de la richesse commune qu'elle présente ; les traditions chrétiennes et judaïques ensuite, car leur définition de l'amour est celle d'un pouvoir politique qui construit une communauté (en ce sens, Hardt et Negri militent pour la réhabilitation de l'agapè) ; l'humanisme révolutionnaire de la Renaissance enfin, pour son amour de la différence et sa croyance en une équité et une liberté universelles<sup>102</sup>.

---

<sup>100</sup> Badiou, Alain, *ibid*, p. 97.

<sup>101</sup> Badiou, Alain, *ibid*, p. 71.

<sup>102</sup> Hardt, Michael, Negri, Antonio, *Empire*, Cambridge, Harvard University Press, 2001.

Pour établir le potentiel politique de l'amour, Hardt et Negri jugent donc essentiel de redéfinir le concept en retirant l'amour des mains des « prêtres, des poètes et des psychanalystes »<sup>103</sup> ; entre les leurs, il devient un « processus de production du commun et de production de subjectivité »<sup>104</sup>. Or, la mise en commun des individus permet bien plus de puissance que la somme des seules individualités et encourage une subjectivité nouvelle et collective. Les apports de l'économie politique enrichissent cette définition d'un pouvoir économique, dans la mesure où l'amour produit des « réseaux affectifs, des schèmes de coopération et des subjectivités sociales »<sup>105</sup>. L'amour n'a donc rien de spontané, il est au contraire une biopolitique, un pouvoir exercé sur la vie des individus. Enfin, dans une perspective plutôt philosophique qui n'est pas sans rappeler celle d'Alain Badiou, l'amour est productif d'être. S'engager dans la construction de subjectivité qu'est l'amour, c'est créer de nouveaux objets et de nouveaux sujets, un nouvel univers social, autrement dit c'est créer un nouveau monde : « l'amour est un événement ontologique en ce sens qu'il marque une rupture avec ce qui existe et la création d'un nouveau »<sup>106</sup>.

S'appuyant sur Spinoza, Hardt et Negri voient en l'amour la création d'un collectif, « la volonté de viser plus haut, de vouloir créer plus avec plus de pouvoir, au point de s'engager dans l'amour de Dieu, c'est-à-dire dans l'amour de la nature comme un tout, le collectif dans sa forme la plus large »<sup>107</sup>. Or, l'amour expérimenté dans le monde contemporain, les discours quotidiens et la culture populaire, est corrompu de deux manières. D'abord, il est devenu non pas amour du commun, mais amour du même : les exemples les plus frappants en sont l'amour familial, l'amour de la nation, l'amour de la race. Ensuite, cet amour de ce qui me ressemble mène à un processus d'unification, dont la fusion romantique est la plus paradigmatique et que Badiou appelle « la scène de l'Un ». Comme le souligne bien Melissa Gregg, Hardt et Negri critiquent la « répétition sans la différence »<sup>108</sup> et s'inscrivent dans un mouvement plus large qui appelle à « dissocier l'amour des conventions bienséantes de la classe moyenne où la propriété et l'intimité sont liées dans un pacte qui bénéficie aux deux parties »<sup>109</sup>. Contre le

---

<sup>103</sup> Hardt, Michael, Negri, Antonio, *Commonwealth*, Cambridge, Harvard University Press, 2011, p. 179.

<sup>104</sup> Hardt, Michael, Negri, Antonio, *ibid*, p. 180.

<sup>105</sup> Hardt, Michael, Negri, Antonio, *ibid*, p. 100.

<sup>106</sup> Hardt, Michael, Negri, Antonio, *ibid*, p. 101.

<sup>107</sup> Hardt, Michael, Negri, Antonio, *ibid*.

<sup>108</sup> Hardt, Michael, Negri, Antonio, *ibid*, p. 182.

<sup>109</sup> Gregg, Melissa, « The Break-Up: Hardt and Negri's Politics of Love », *Journal of Communication Inquiry*, 35, 4, 2011, p. 395-402.



syncrétisme prôné par Hardt et Negri mais aussi par Lauren Berlant<sup>110</sup>, comme le rappelle Melissa Gregg, « l'amour est le seul comportement répétitif et compulsif que la société célèbre ouvertement »<sup>111</sup>.

Pour guérir de ce poison qu'est l'amour identitaire et puisque l'identité est là aussi ramenée à la similitude, il faut développer un amour de la différence, de l'altérité. Hardt et Negri défendent la portée politique de l'amour, entendu comme le rattachement d'une composition de singularités et d'un collectif, et dégagent trois champs d'expression de son pouvoir (sans garanties). D'abord, l'amour crée le collectif, in fine la société, en composant des réseaux sociaux à partir des individualités. Ensuite, ce pouvoir doit être saisi pour combattre le mal en prenant « la forme de l'indignation, de la désobéissance et de l'antagonisme »<sup>112</sup>. Enfin, la multitude émerge de cette construction du collectif basée sur la lutte contre la corruption. On devine ainsi que le pouvoir de l'amour n'est pas une force pacifique mais qu'elle est plutôt résolument révolutionnaire :

« La dimension combative de la force de l'amour devient plus claire lorsque l'on se concentre sur la révolte et sur l'exode contre les institutions hiérarchiques et les corruptions quotidiennes. De surcroît, créer la multitude et forcer des institutions du commun implique ce que l'on pourrait appeler une force politique constituante. »<sup>113</sup>

Un tel projet politique amène Hardt et Negri à conclure *Multitude* sur un présage : « le moment venu, un événement nous propulsera comme une flèche dans cet avenir vivant. Cela le véritable acte d'amour politique »<sup>114</sup>, celui qui constituera une « nouvelle humanité », une « nouvelle race, c'est-à-dire une subjectivité coordonnée politiquement et produite par la multitude »<sup>115</sup>.

---

<sup>110</sup> Berlant, Lauren, « Love, a Queer Feeling », in Dean, Tim, Lane, Christopher, *Homosexuality and Psychoanalysis*, Chicago, University of Chicago Press, 2001.

<sup>111</sup> Gregg, Melissa, « The Break-Up: Hardt and Negri's Politics of Love », *Journal of Communication Inquiry*, 35, 4, 2011, p. 395-402.

<sup>112</sup> Gregg, Melissa, *ibid.*

<sup>113</sup> Gregg, Melissa, *ibid.*

<sup>114</sup> Hardt, Michael, Negri, Antonio, *Multitude. Guerre et démocratie à l'âge de l'Empire*, Paris, 10/18, 2006, p. 404.

<sup>115</sup> Hardt, Michael, Negri, Antonio, *ibid.*, p. 401.

### *b) L'amour, victime de la tyrannie communicationnelle*

De façon plus explicite encore, Eva Illouz ambitionne, quant à elle, de relier ce que la modernité a construit comme antithétiques, les sentiments de la sphère privée et les logiques économiques capitalistes de la sphère publique, pour montrer l'influence profonde que l'un exerce sur l'autre – et surtout les secondes sur les premiers. Elle propose l'expression a priori contradictoire de « capitalisme émotionnel » pour en saisir les jeux et les enjeux, autour d'une démocratie relationnelle devenue tyrannique et de la souveraineté d'un « modèle de la communication » qui objective les émotions et les relations pour, en apparence seulement, mieux les gérer. Là aussi, l'individualisme est réduit à un égoïsme contrariant la mise en commun et bâillonnant de prolifiques échanges ; là encore, il est opposé aux logiques de reconnaissance sociale tirées d'une organisation plus holiste.

Pour clore le tour d'horizon de ce courant critique pour lequel le capitalisme transforme l'amour naturellement révolutionnaire et porté vers la différence en un double maléfique attaché au même et maintenant le statu quo, il faut faire un détour plus conséquent par Eva Illouz car les outils sociologiques qu'elle mobilise pour articuler politique, capitalisme et amour au cœur de la sphère privée (contrairement à Hardt & Negri qui tentent d'en redéployer le potentiel public) mènent à des propositions moins essentialisantes que celles, psychanalytiques et philosophiques, de Slavoj Žižek et d'Alain Badiou, et qui n'ont pas les allures prophétiques de celles de Hardt et Negri.

Si la communication tient une place charnière dans l'analyse d'Eva Illouz, sa définition en est restreinte. Ce que la sociologue décrit sous son « modèle de la communication » est un régime promu par les discours thérapeutiques, managériaux et féministes, tous trois étroitement liés, régime qui aurait permis de déplacer les sentiments hors de la sphère domestique à laquelle ils étaient assignés. L'autonomisation, l'émancipation et la réflexivité devaient avoir pour objectif d'accroître la connaissance de soi et l'épanouissement personnel, ainsi que l'égalité relationnelle. Pour ce faire, on a, selon Illouz, transformé les émotions en objets que l'on énonce, travaille, justifie et défend jusqu'à ce qu'elles deviennent des « microsphères publiques, c'est-à-dire [des] domaines soumis au regard public et régis par certaines procédures de discours et par les

valeurs d'égalité et de justice »<sup>116</sup>, ces dernières ayant été surtout promues par les féministes.

Ce processus a corrompu la communication, initialement définie comme une « technique de gestion de soi [...] qui vise à obtenir une coordination inter- et intra-émotionnelle »<sup>117</sup>, et a fait des émotions pourtant naturellement instables des objets fixes, commensurables et fongibles que le discours thérapeutique, converti aux idéaux égalitaires des féministes, somme d'exprimer à autrui. Ainsi soumises à la tyrannie de la démocratie relationnelle, les émotions ont été troquées contre des « discours corrects et standard »<sup>118</sup> qui les rendent plus facilement communicables.

Sous l'influence donc de la psychologie et des mouvements féministes qui ont défendu des principes égalitaires dans le mariage, principes rapidement devenus normes, cette objectivation a eu à la fois pour préalable nécessaire et pour suite logique de rationaliser les émotions jusqu'à faire naître une « ontologie émotionnelle »<sup>119</sup>. En prétendant vouloir émanciper les femmes des carcans familiaux traditionnels, en leur conseillant de mieux évaluer leurs attentes et leurs envies pour construire des relations amoureuses satisfaisantes, et en encourageant pour ce faire la réflexivité, le féminisme et la thérapie auraient « contribué à rationaliser les relations intimes »<sup>120</sup> et, en conséquence, auraient fait des sentiments des objets incontestables. Parce qu'elles ont été supposément pensées, rationalisées, justifiées par l'individu lui-même, les émotions ne sont plus discutables par autrui. La réflexivité a pour écueil une « légitimation subjectiviste »<sup>121</sup> du discours, une tyrannie de l'expression du moi dans la plus large dictature de la démocratie relationnelle, ce qui finalement réduit à néant les ambitions égalitaristes de cette dernière.

Cette démocratie relationnelle, Illouz la réduit à ce que Michael Silverstein appelle une « idéologie du langage »<sup>122</sup>, c'est-à-dire à la croyance en la capacité du langage à exprimer les attentes, les idées, les objectifs d'un groupe, en l'occurrence à « comprendre et à contrôler notre environnement social et émotionnel »<sup>123</sup>. Or cette idéologie ne permettrait pas, elle empêcherait même, de prendre acte des discours sociaux

---

<sup>116</sup> Illouz, Eva, *Les Sentiments du capitalisme*, Paris, Seuil, 2006, p. 72.

<sup>117</sup> Illouz, Eva, *ibid*, p. 42.

<sup>118</sup> Illouz, Eva, *ibid*, p. 75.

<sup>119</sup> Illouz, Eva, *ibid*, p. 71.

<sup>120</sup> Illouz, Eva, *ibid*.

<sup>121</sup> Illouz, Eva, *ibid*, p. 75.

<sup>122</sup> Silverstein, Michael, « Language Structure and Linguistic Ideology », in Clyne, Paul R., Hanks, William F., Hofbauer, Carol L., *The Elements : a Parasession on Linguistic Units and Levels*, Chicago, Chicago Linguistic Society, 1979.

<sup>123</sup> Illouz, Eva, *ibid*, p. 75.

qui structurent nos imaginaires amoureux : ce que les individus communiquent sont des émotions stabilisées et standardisées, mais ce ne sont jamais les « champs émotionnels », ces mécanismes qui les structurent de l'intérieur et dont ils n'ont pas pleine conscience.

Illouz ne déplore pas seulement cette idéologie du langage qui a métamorphosé les émotions en quelque chose qu'elles ne sont pas et qu'elles ne devraient pas être, mais elle dénonce plus largement le régime réflexif dans lequel opère cette idéologie. En contradiction avec les sociologues qui ont analysé les modèles amoureux contemporains au prisme de ce processus, Illouz n'intègre la réflexivité que pour montrer la manière dont elle a perverti les émotions :

*« L'acte réflexif consistant à nommer des émotions pour les maîtriser leur donne en quelque sorte un statut ontologique et les fixe dans la réalité et dans le moi profond de celle ou de celui qui les éprouve. Cela est contradictoire avec la nature insaisissable, provisoire et contextuelle des émotions. »<sup>124</sup>*

Cette « ontologie émotionnelle » dévoie profondément la nature de la relation intime : instable, elle est rendue figée et gérée ; individuelle, elle devient impersonnelle et standard ; incalculable, elle est évaluée selon des critères abstraits ; relationnelle, elle est décontextualisée ; unique, elle devient fongible. Ces transformations sont indissociables d'un capitalisme qui a contaminé la sphère intime et qui pense les sentiments en termes de coûts et de profits.

Cet ensemble complexe mais finalement très bien agencé révèle moins des jeux de pouvoir instables qu'un schéma de domination des plus classiques qu'illustre bien le vocabulaire bourdieusien d'Eva Illouz. Les « capitalistes émotionnels » transforment leurs capitaux en « compétences émotionnelles », qui s'expriment dans leur « champ » correspondant, mais qui peuvent aussi être transformés en valeur sociale dans la sphère publique ou privée. Parce qu'ils sont bien sûr constitutifs de l'habitus, ils sont étroitement liés aux capitaux culturels et économiques tant et si bien que l'« éthos thérapeutique [est] devenu le monopole des classes moyennes »<sup>125</sup>. Tout le monde n'est pas égal face à ce qui sert désormais comme « des instruments de classification sociale » qu'aident de « nouvelles hiérarchies du bien-être émotionnel, conçu comme la capacité à accéder à des formes socialement et historiquement déterminées de bonheur et de bien-être »<sup>126</sup>. Ces hiérarchies sont construites par les plus dotés en capitaux et imposées aux

---

<sup>124</sup> Illouz, Eva, *ibid*, p. 67.

<sup>125</sup> Illouz, Eva, *ibid*, p. 134.

<sup>126</sup> Illouz, Eva, *ibid*, p. 135.

plus pauvres. Les conséquences de cette domination sont bien sûr des inégalités socialement structurées devant des sentiments objectivés devenus capitaux et leur gestion quasi managériale, cette domination des moins dotés se traduisant par un déficit de reconnaissance sociale au sens d'Axel Honneth.

Pour ce dernier, que reprend Eva Illouz, les individus se construisent nécessairement dans leur rapport à autrui et plus particulièrement dans la reconnaissance, la valeur sociale qu'ils tirent de leurs interactions. Cette reconnaissance, foncièrement intersubjective, s'exerce dans les trois sphères distinctes de l'amour, du droit et de la solidarité. Il existe ainsi un « réseau de différentes relations de reconnaissance, à travers lesquelles les individus peuvent à chaque fois se savoir confirmés dans l'une et l'autre des dimensions de leur autoréalisation »<sup>127</sup>. Cette autoréalisation se déploie dans trois rapports à soi que sont la confiance, le respect et l'estime. Pour mener à bien ces processus réciproques de reconnaissance, Honneth stipule qu'il faut « attribuer au partenaire autant d'autorité morale sur ma personne que j'ai conscience d'en avoir moi-même en ce que je suis obligé d'accomplir ou de m'abstenir de certains types d'action »<sup>128</sup>, ce qui suppose un décentrement du sujet et donc une limite à l'individualisme. Ce dernier serait devenu un esclave de l'injonction à l'épanouissement personnel et participerait de la légitimation du système de reproduction sociale. Pour Olivier Voirol, le « principe de réalisation de soi semble aujourd'hui produire plus de souffrance que d'épanouissement, donnant ainsi naissance à de nouvelles pathologies de l'individuation (vide intérieur, sentiment d'inutilité, désarroi et absence de repère, etc.) »<sup>129</sup>.

Si le modèle de la communication décrit par Eva Illouz exprime bien l'exigence de reconnaissance, il tombe dans l'écueil de l'égoïsme. L'individualisme est vu comme un repli sur soi qui paralyse la communication intersubjective. Pire, parce qu'il rend l'individu seul juge de ses sentiments devenus incontestables et même indiscutables, il devient l'ennemi principal de la reconnaissance. Au fond, l'individualisme aurait forgé une idéologie de l'amour qui corrompt la nature de ce sentiment, lequel devrait être le plus solide point d'ancrage de la reconnaissance à une époque où la valeur sociale est incertaine et négociable. Reprenant Randall Collins, Illouz considère que les compétences

---

<sup>127</sup> Honneth, Axel, *La Lutte pour la reconnaissance*, Paris, Cerf, 2000, p. 210.

<sup>128</sup> Honneth, Axel, « Invisibilité : sur l'épistémologie de la « reconnaissance », *Réseaux*, 129-130, 2005, p. 39-57.

<sup>129</sup> Voirol, Olivier, Préface à *La Société du mépris. Vers une nouvelle Théorie critique*, Paris, La Découverte, 2008.

émotionnelles peuvent être capitalisées pour dominer autrui, pour se constituer un univers interactionnel plus riche, et peuvent bien sûr, dans la lignée des capitaux bourdieusiens<sup>130</sup>, être échangées contre d'autres avantages sociaux – une promotion professionnelle, par exemple. Le capital émotionnel est donc un outil pour une reconnaissance amoureuse transférable vers d'autres domaines. Ainsi l'amour est-il :

*« ... un lien central, pour certains peut-être le lien central dans la longue chaîne des rituels d'interaction. C'est-à-dire que l'amour romantique est central dans l'ordre de la reconnaissance dans lequel, dans la modernité, la valeur sociale est conférée à une personne au sein de la chaîne des rituels d'interaction. »<sup>131</sup>*

L'amour produit puis stabilise la reconnaissance, considérée par la théorie critique comme le ciment de la cohésion et de l'égalité sociale, donc du bonheur individuel, à l'inverse d'un individualisme réflexif qui promet une autonomie du sujet en désaccord total avec cette nécessité interactionnelle.

Or, le modèle de la communication, les schèmes amoureux contemporains, l'individualisme, les mouvements féministes et le discours thérapeutique sont tous des régimes qui défendent un idéal commun qu'est l'épanouissement personnel, à travers l'autonomisation et la réflexivité. Tant et si bien que, selon Illouz, « on pourrait dire que l'impératif de l'autonomie l'a emporté sur l'impératif de la reconnaissance, voire même le rend inintelligible »<sup>132</sup>. Les responsables les plus flagrants, mais ce ne sont pas les seuls, sont les discours thérapeutiques et féministes qui ont encouragé les individus, et tout particulièrement les femmes, à s'émanciper et à prendre leurs distances avec un comportement amoureux profondément oblatif.

Cette autonomisation a créé une illusion dévastatrice, déjà bien connue des théoriciens de l'individualisme réflexif qu'Illouz ne convoque jamais (les apports d'Ehrenberg seraient pourtant ici précieux) : les individus se sentent pleinement responsables de ce qui leur arrive et du fait qu'il n'arrive pas à obtenir ce qu'ils devraient (l'amour en tête). Ainsi, « la valeur est perçue comme un problème du moi avec le moi, et non comme un problème de reconnaissance qui, par définition, ne peut pas être auto-générée »<sup>133</sup>. L'idéal de l'épanouissement personnel a pour idéologie une introspection très forte censée apporter une estime de soi dont il nie la « nature fondamentalement et

---

<sup>130</sup> Bourdieu, Pierre, *La Domination masculine*, Paris, Seuil, 2002.

<sup>131</sup> Illouz, Eva, *Why Love Hurts. A Sociological Explanation*, Cambridge, Polity Press, 2012, p. 120.

<sup>132</sup> Illouz, Eva, *ibid*, p. 138.

<sup>133</sup> Illouz, Eva, *ibid*, p. 151.

essentiellement sociale »<sup>134</sup>, il demande aux individus de « créer ce qu'ils ne peuvent pas créer eux-mêmes »<sup>135</sup> puisque, selon la théorie de la reconnaissance d'Honneth, celle-ci naît dans l'intersubjectivité.

Au fond, regrette Illouz, l'idéal de l'autonomie essaie de faire croire qu'il peut résoudre seul le besoin de reconnaissance alors que ses modes de fonctionnement (l'introspection en tête) isolent l'individu de l'interaction sociale, en tout cas telle qu'elle devrait être. Illouz gagnerait certainement à dissocier comme ont pu le faire nombre de féministes l'autonomie de l'indépendance, ce qui éviterait une caricature de l'individualisme réflexif dont on sait bien qu'il n'est pas le synonyme d'égoïsme, d'égoïsme, de rejets des interactions sociales. La conscientisation de son propre moi n'implique pas la rupture des liens sociaux, même s'ils sont plus « faibles », et peut même à l'inverse aider à une meilleure intercompréhension, comme l'a bien montré par exemple Francesca Cancian<sup>136</sup>.

Mais Illouz envisage l'égalité et la liberté comme de nouvelles injonctions qui pervertissent les communications interpersonnelles. L'« idéologie du langage » aurait modelé des individus réflexifs qui partagent leurs émotions devenues objets dans le but de parvenir à une égalité relationnelle qui n'entraverait pas leur liberté. Cette « intellectualisation des liens intimes »<sup>137</sup> bouleverse la gestion des émotions, la clarification des attentes et des objectifs de l'individu. Elle construit une nouvelle norme sociale typiquement capitaliste, celle d'une évaluation constante des coûts et des profits de la relation amoureuse, qui s'appuie sur une objectification et une décontextualisation des émotions. Au final, ce « modèle de la communication » propose un idéal auquel il est difficile de renoncer mais qui prescrit des conduites et des normes strictes, entre la mise à distance rationnelle des émotions et leur subjectivation tyrannique, incontestables par le seul fait qu'elles sont exprimées. La conséquence perverse de ces contrats communicationnels est la subversion du principe de reconnaissance qui renvoie désormais à ne « pas discuter avec [l'autre] et ne pas mettre en doute ni contester la légitimité de ses émotions »<sup>138</sup>, une reconnaissance qui constitue pourtant le socle de tout processus égalitaire, bien plus que la démocratie.

---

<sup>134</sup> Illouz, Eva, *ibid.*

<sup>135</sup> Illouz, Eva, *ibid.*

<sup>136</sup> Cancian, Francesca, *Love In America. Gender and Self-Development*, Cambridge University Press, 1991.

<sup>137</sup> Illouz, Eva, *Les Sentiments du capitalisme*, Paris, Seuil, 2006, p. 68.

<sup>138</sup> Illouz, Eva, *ibid.*, p. 71.

## C. La variabilité historique des pratiques et des représentations amoureuses

### a) *La genèse de l'amour romantique : modèles courtois et passionnel*

Ces perspectives issues de la philosophie, de la psychanalyse et de la sociologie critique, qui parfois essentialisent l'amour ou nient son existence, montrent vite leurs difficultés à traduire la complexité des formes. En ce sens, les historiens ont participé de la mise à distance du terme « amour » qui recouvre des pratiques variées, tant selon les cultures et les environnements sociaux que les époques, dégagant des modèles et éclairant leurs filiations. Le travail de référence est celui de Denis de Rougemont qui répertorie l'amour courtois, l'amour passion et l'amour romantique, ouvrant la voie à des perspectives sociologiques contemporaines. Quelques décennies plus tard, les études historiques de Jean-Claude Kaufmann et Anthony Giddens profitent d'une perspective sociologique qui pense l'histoire des amours et des modèles amoureux au prisme du lien social, de ses modalités, de ses coûts et de ses inégalités.

L'amour courtois prend racine dans des origines et des principes complexes, en réaction à « l'anarchie brutale des mœurs féodales »<sup>139</sup> qui niait toute relation et tout mariage. Le modèle a été encouragé par une « sorte de pré-Renaissance individualiste »<sup>140</sup>. L'amour courtois s'inspire, comme le souligne Jean-Claude Kaufmann, de l'hérésie cathare, de la poésie amoureuse arabo-musulmane, du tantrisme indien, de la culture celtique et d'une fervente opposition au mariage chrétien, et trouve son essor dans le poème, tout comme le romantisme trouve le sien dans le roman. Le modèle a également pour « *fonction sociale* d'ordonner et de purifier les puissances anarchiques de la passion »<sup>141</sup> en guidant les individus vers une pureté de la passion sans contact physique. Autant de filiations qui, rappelons-le, montrent les lacunes socio-historiques de Slavoj Žižek lorsqu'il réduit ce modèle à sa supposée compréhension d'une différence sexuelle fondatrice du lien social.

En parallèle des mythes, morales et pratiques que l'histoire découvre, la sociologie éclaire l'organisation sociale à l'aune d'un amour producteur de lien, qu'il soit stratégique ou intime. Dans la visée compréhensive qui est la nôtre des articulations entre amour et inégalités de genre, l'amour courtois intrigue par le privilège qu'il semble

---

<sup>139</sup> Rougemont (de), Denis, *L'Amour et l'Occident*, Paris, 10/18, 2001, p. 35.

<sup>140</sup> Kaufmann, Jean-Claude, *L'Étrange histoire de l'amour heureux*, Paris, Fayard, 2010, p. 35.

<sup>141</sup> Rougemont (de), Denis, *L'Amour et l'Occident*, Paris, 10/18, 2001, p. 261.



donner à la Dame, et dont Jean-Claude Kaufmann a raison de souligner l'héritage contemporain sous la forme de séductions et de galanteries<sup>142</sup>. Au moment du développement de l'amour courtois, en l'espace de deux décennies et en opposition totale avec les mœurs traditionnelles, l'homme devient un serviteur chaste et fidèle, et la femme est sublimée et adorée. Sans minimiser la portée subversive d'une telle redéfinition du féminin dans une époque « farouchement machiste »<sup>143</sup>, il faut tout de même relativiser un tel pouvoir féminin : Georges Duby<sup>144</sup> rappelle que la Dame, par ailleurs mariée, était tout autant le sujet d'un amour courtois que l'objet d'une bataille entre jeune et chef de famille ou entre seigneur et roi. De la même manière, Christiane Marchello-Nizia<sup>145</sup> souligne que l'aura de la Dame est aussi celle de son époux.

En ce sens, pour Michel Foucault, les relations courtoises seraient nécessairement rattachées aux jeux de pouvoir entre deux hommes, l'amour courtois étant alors « une comédie autour des relations de pouvoir, qui fonctionne dans les interstices du pouvoir », sans qu'elle soit réellement « une véritable relation de pouvoir »<sup>146</sup>. La Dame, de son côté, est l'archétype idéalisé du féminin, qui prend source dans la puissance cosmique Shakti, dans la Mère et dans la Vierge, dans une Anima dont Denis de Rougemont fait l'hypothèse qu'elle serait le retour en Occident d'un « Orient symbolique »<sup>147</sup>. L'archéologie de l'amour courtois révèle donc des représentations d'un féminin désormais puissant, même si les pratiques restent ancrées dans des échanges très masculins mais qui ne peuvent être imperméables à ces nouveaux imaginaires.

Antithétique de l'amour courtois, l'anarchique passion a mauvaise presse jusqu'au XII<sup>ème</sup> siècle où son nouveau projet fait d'émancipation individuelle la rend hégémonique. Car, si l'amour courtois s'est développé sous l'impulsion de l'individualisme du XII<sup>ème</sup> siècle, la passion qui lui succède entretient avec l'émancipation personnelle des liens plus radicaux et plus anciens encore, promettant une affirmation individuelle et individualiste contre des familles qui restreignent cette liberté. Longtemps donc, la passion est synonyme d'arrachement aux déterminations familiales et sociales. Pour saisir l'histoire de cet amour dont les formes sont trop hétérogènes pour le nommer modèle, il faut

---

<sup>142</sup> Kaufmann, Jean-Claude, *L'Étrange histoire de l'amour heureux*, Paris, Fayard, 2010

<sup>143</sup> Kaufmann, Jean-Claude, *L'Étrange histoire de l'amour heureux*, Paris, Fayard, 2010, p. 37.

<sup>144</sup> Duby, Georges, « Les jeunes dans la société aristocratique dans la France du Nord-Ouest au XII<sup>ème</sup> siècle », *Annales. Économies, Sociétés, Civilisations*, 5, 1964, p. 835-846.

<sup>145</sup> Marchello-Nizia, Christiane, « Amour courtois, société masculine et figures de pouvoir », *Annales. Économies, Sociétés, Civilisations*, 6, 1981, p. 969-982.

<sup>146</sup> Foucault, Michel, *Dits et écrits. Tome 2 : 1976-1988*, Paris, Gallimard, 2001, p. 305.

<sup>147</sup> Rougemont (de), Denis, *L'Amour et l'Occident*, Paris, 10/18, 2001, p. 135.

remonter avec Denis de Rougemont à son apparition au XII<sup>ème</sup> siècle. « Religion dans toute la force de terme », la passion est alors une « hérésie chrétienne historiquement déterminée » qui témoigne du crépuscule du mythe courtois et dont la manifestation contemporaine est la vulgarisation de cette « hérésie spiritualiste dont nous avons perdu la clef »<sup>148</sup>.

Étroitement liée à la mort, la passion porte en elle une puissance transcendante qui enrichit l'existence et lui donne sens, la guide même, puisqu'elle suppose une « prépondérance du destin sur la personne libre et responsable »<sup>149</sup>. Se nourrissant des obstacles qu'elle rencontre (à cet égard, passion et romantisme se complaisent tous deux dans la souffrance et les difficultés), cet amour n'est pas tant celui d'autrui que du sentiment amoureux lui-même. Amour de l'amour, la passion se fond dans un narcissisme désireux de désir. Individualisant, l'amour passion singularise les sujets, crée un nouveau monde contre les structures traditionnelles, extraie puissamment de l'ordinaire et du banal. Il n'est donc pas étonnant que les auteurs aient souligné, Francesco Alberoni avec le plus de force, sa portée révolutionnaire et religieuse, sa menace pour l'ordre et les liens sociaux. Mais si elle exacerbe les tendances narcissiques, elle crée tout de même, selon Denis de Rougemont, un lien amoureux qui envahit tout et peut mener à des décisions en rupture complète avec les droits et les devoirs des amoureux.

***b) La contradiction romantique : s'émanciper des structures traditionnelles en se perdant dans le couple***

L'amour-passion va ensemer le romantisme. Modèle amoureux de référence depuis le XVIII<sup>ème</sup> siècle en Occident, celui-ci est confronté depuis le milieu du XX<sup>ème</sup> siècle aux asymétries profondes qu'il provoque entre hommes et femmes. Pourtant, le romantisme aura été un allié précieux de l'individualisation. Pour Anthony Giddens, là où l'amour passion arrache l'individu à son quotidien, l'amour romantique fournit « une trajectoire de vie à long terme qui, pour être orientée vers un avenir prévisible, n'en demeure pas moins malléable »<sup>150</sup> : tout comme l'individualisme est devenu réflexif, le romantisme suppose une certaine capacité à faire retour sur soi, à s'interroger sur ses sentiments pour autrui et aux projets qui peuvent en éclore.

---

<sup>148</sup> Rougemont (de), Denis, *ibid*, p. 153.

<sup>149</sup> Rougemont (de), Denis, *ibid*, p. 53.

<sup>150</sup> Giddens, Anthony, *La Transformation de l'intimité. Sexualité, amour, et érotisme dans les sociétés modernes*, Rodez, Éditions du Rouergue, 2004, p. 61.

Le romantisme trouve pour support littéraire le roman et admet pour la première fois la notion de liberté en son sein : l'amour passionnel était émancipateur par la rupture qu'il proposait avec le monde tandis que l'amour romantique porte en lui des idéaux qui viennent « directement s'insérer dans les liens qui étaient en train de se former entre la liberté et l'épanouissement de soi »<sup>151</sup>. Cet amour profondément fusionnel, tant dans les comportements que dans la quête d'un idéal communicationnel et relationnel, idéalise l'être aimé, envisagé comme la moitié qui manquait jusqu'ici à l'individu pour lui donner cohérence et unicité. C'est dans cette réunion que s'épanouissent vraiment les êtres, à la manière du mythe d'Aristophane.

En somme, résume Anthony Giddens, « l'amour romantique transforma l'amour passion en un ensemble absolument unique de croyances et d'idéaux ayant pour visée spécifique la transcendance »<sup>152</sup>. En termes d'égalité relationnelle, l'amour romantique est complexe : on ne peut ignorer qu'il porte en lui des idéaux individualistes émancipateurs, redonnant aux individus le choix de leur destinée. Pour autant, ses modalités relationnelles, au premier rang desquelles la fusion, entérinent des rôles sociaux et des prédispositions comportementales comme l'amour oblatif qui tendent à sacrifier le féminin plutôt que le masculin – ce qui explique en retour son affaiblissement contemporain lorsqu'il affronte de plein fouet les nouveaux idéaux égalitaires hommes/femmes. C'est peut-être dans le modèle romantique que s'expriment aujourd'hui le plus fortement les contradictions entre imaginaires et pratiques : si Jean-Claude Kaufmann a raison de dire que « nous sommes encore des héritiers directs du romantisme dans nos manières d'aimer »<sup>153</sup>, ce que cristallise bien le *Prince charmant*, les assauts émancipateurs de la deuxième modernité ont très largement minimisé les pratiques romantiques concrètes.

Volonté de se fondre en l'autre, l'amour romantique est un « élan spirituel poétique et abstrait »<sup>154</sup>, fait de belles formules et de mélancolie. Sur ce dernier point, les inspirations passionnelles sont évidentes : de Rougemont soulignait à propos de la passion qu'elle était celle de la souffrance et même de la mort ; Kaufmann rappelle que le romantisme est aussi « l'art d'éprouver secrètement du plaisir dans les larmes [car] rien

---

<sup>151</sup> Giddens, Anthony, *ibid*, p. 55.

<sup>152</sup> Giddens, Anthony, *ibid*, p. 61.

<sup>153</sup> Kaufmann, Jean-Claude, *L'Étrange histoire de l'amour heureux*, Paris, Fayard, 2010, p. 82.

<sup>154</sup> Kaufmann, Jean-Claude, *ibid*.

n'est plus beau qu'un chagrin d'amour »<sup>155</sup>. Éros et Thanatos, amour et mort, sont liés tant dans l'amour passion que dans l'amour romantique, à cela de différent que le premier perçoit la mort comme son obstacle absolu alors que le second, la « nouvelle hérésie albigeoise que fut le romantisme allemand »<sup>156</sup>, s'enthousiasme pour elle, volontaire, amoureuse et divinisante.

### *c) Les continuités foucaaldiennes de la sexualité*

Michel Foucault a participé de cette reconstruction historiographique de la notion de sexualité en remettant en cause une première rupture supposée, celle entre une Antiquité grecque et romaine faite d'hédonisme sexuel et un christianisme austère disciplinant les pratiques. La morale chrétienne aurait été le début de l'engoncement de la sexualité des individus, elle qui aurait posé de farouches interdits par l'institution de la monogamie, de la procréation comme unique fonction de la sexualité et par le déni du plaisir sexuel. Cette répression se serait accentuée au cours du XVII<sup>ème</sup> siècle.

S'appuyant sur les travaux de Paul Veyne, Foucault montre que ces grandes lignes supposément prescrites pour la première fois par le christianisme trouvaient en réalité leur source dans la civilisation païenne. Non seulement la « tempérance » des Grecs était la capacité à se contrôler soi-même, vertu essentielle qui signifiait la capacité à être maître d'autrui, et non seulement la polygamie et le plaisir libertin avaient été rayés de la morale romaine (sauf peut-être pour une élite très restreinte) mais en plus,

*« À cette époque-là, se marier et garder sa femme, faire l'amour avec elle pour avoir des enfants, s'affranchir le plus possible des tyrannies du désir sexuel, c'était déjà quelque chose d'acquis par les citoyens, les habitants de l'Empire romain avant l'apparition du christianisme. »<sup>157</sup>*

Le christianisme n'a pas apporté de nouvelles répressions ou de nouvelles normes mais plutôt de « nouveaux mécanismes de pouvoir pour inculquer [...] ces impératifs moraux qui avaient déjà cessés d'être nouveaux au moment où le christianisme a pénétré l'Empire romain »<sup>158</sup>. En toute logique, ce mécanisme de pouvoir ne fonctionnait pas seul mais au sein d'un régime « savoir-pouvoir », « mécanisme de savoir des individus, de savoir sur les individus, mais aussi de savoir des individus sur eux-mêmes et quant à eux-

---

<sup>155</sup> Kaufmann, Jean-Claude, *ibid.*

<sup>156</sup> Rougemont (de), Denis, *L'Amour et l'Occident*, Paris, 10/18, 2001, p. 239.

<sup>157</sup> Foucault, Michel, *Dits et écrits. Tome 2 : 1976-1988*, Paris, Gallimard, 2001, p. 559.

<sup>158</sup> Foucault, Michel, *ibid.*, p. 560.

mêmes »<sup>159</sup>, qu'encourage le mieux la confession chrétienne. Le pastorat est donc cet appareil au sein duquel se développe « toute une série de techniques et de procédés qui concernent la vérité et la production de la vérité »<sup>160</sup>, un appareil au service d'une morale chrétienne qui négociait entre « un ascétisme qui refusait le monde et une société civile qui était une société laïque »<sup>161</sup>. La sexualité dans cette morale chrétienne est devenue la tentation constante pour l'individu de sortir des cadres normatifs, « à savoir : le mariage, la monogamie, la sexualité de reproduction et la limitation et la disqualification du plaisir »<sup>162</sup> qu'étaient chargés de contenir l'aveu et la production constante d'une vérité sur soi – autrement dit, d'une subjectivité et d'une identité. Il faut ici encore citer Michel Foucault, qui résume parfaitement que :

*« La technique d'intériorisation, la technique de prise de conscience, la technique d'éveil de soi-même sur soi-même, quant à ses faiblesses, quant à son corps, quant à sa sexualité, quant à sa chair, c'est cela, me semble-t-il, qui est l'apport essentiel du christianisme dans l'histoire de la sexualité. »*<sup>163</sup>

La contribution de Foucault est bien sûr majeure du fait de sa vision sociohistorique de la notion même de « sexualité », des influences et des ruptures en elle, mais elle est aussi un outil précieux pour affiner les redéploiements philosophiques, psychanalytiques et sociologiques contemporains que nous avons analysés, en ce qu'il rappelle que l'historicité d'une forme d'individualisme et de réflexivité n'est pas le privilège des (hyper)modernes, ni du capitalisme.

La deuxième rupture aurait été celle d'une répression depuis le XVII<sup>ème</sup> siècle, où aurait régné une restriction sévère du plaisir (hérité d'un ascétisme chrétien) au profit d'une procréation familiale, assistée d'une mise sous silence de la sexualité jusqu'à l'avènement des théories freudiennes et de la libération sexuelle des années 1960. Foucault s'interroge, lui, sur la prolifération des discours après la révolution sexuelle : il y soupçonne un plaisir bien présent, celui de « la volupté de fouiller, traquer, d'interpréter »<sup>164</sup>, c'est-à-dire du plaisir de l'analyse au sens large. L'hypothèse répressive n'envisagerait pas la multiplication des discours, encore moins ce qu'ils sont capables de nous dire sur « la vérité du sexe » mais aussi sur « notre propre vérité »<sup>165</sup>.

---

<sup>159</sup> Foucault, Michel, *ibid*, p. 566.

<sup>160</sup> Foucault, Michel, *ibid*, p. 564.

<sup>161</sup> Foucault, Michel, *ibid*, p. 565.

<sup>162</sup> Foucault, Michel, *ibid*.

<sup>163</sup> Foucault, Michel, *ibid*, p. 566.

<sup>164</sup> Foucault, Michel, *ibid*, p. 103.

<sup>165</sup> Foucault, Michel, *ibid*.

## D. Pour une sociologie constructiviste de l'amour

### a) *L'amour comme fonction*

La famille nucléaire trouve un fervent avocat en Talcott Parsons<sup>166</sup>. Porté par le fonctionnalisme, la défense du modèle repose sur une supposée complémentarité fonctionnelle : compte tenu des spécialisations que connaît l'organisation sociale au XIX<sup>ème</sup> siècle, est envisagée comme bénéfique au bon fonctionnement de la société une distinction fondamentale entre la sphère privée, expressive et à la charge du féminin, et la sphère publique, professionnelle et à la charge du masculin. Le foyer familial devient le lieu des expressions émotionnelles et de l'épanouissement intime des individus, tout particulièrement des enfants qu'il doit couvrir tandis qu'à l'inverse, la sphère professionnelle, parce qu'elle repose sur la productivité, doit privilégier la rationalité et la performance sans faire place aux expressions individuelles.

Cette division entre un travail familial et un travail économique se déploie grâce à une division entre les genres, le premier espace étant, on le devine, donné aux femmes et le second aux hommes. Par contraste avec un lieu de travail ultra compétitif, la maison doit être un récif rassurant et réconfortant – d'où le fait que sa redéfinition en faveur d'une répartition dénaturalisée et plus égalitaire soulève de grandes angoisses auprès de ceux pour qui elle est un cocon<sup>167</sup>. Au-delà de l'hétéronormativité évidente des propositions de Parsons qui s'inscrivent directement dans la morale bourgeoise de l'époque, une telle catégorisation permet en effet de saisir les résistances rencontrées lors de tentatives réformatrices de ces espaces et de leur dichotomie somme toute historiquement récente.

Niklas Luhmann envisage l'amour dans une perspective presque exclusivement communicationnelle. Son approche précurseuse, bien qu'alourdie de fonctionnalisme, nous éclaire sur les modèles et les structures, et sur l'apport de l'amour dans la construction des identités individuelles. Parce qu'il modifie la perception du monde et

---

<sup>166</sup> Parsons, Talcott, *The Social System*, Oxford, Taylor & Francis, 2005

Parsons, Talcott, *Essays in Sociological Theory*, New York, Free Press, 2012.

<sup>167</sup> Beatriz Preciado propose en ce sens une analyse originale de *Playboy* : selon elle, le magazine plaide pour un réinvestissement masculin de la sphère privée. Mais pour contrer la dépréciation de cette sphère, codée féminine et à ce titre peu légitime, *Playboy* propose des articles sur l'aménagement qu'il emplit de propositions technologiques, c'est-à-dire masculines, tout en représentant des femmes nues, permettant de rassurer sur l'hétérosexualité des lecteurs. Preciado, Beatriz, *Pornotopie. Playboy et l'invention de la sexualité multimédia*, Paris, Flammarion, 2011.

« colore les expériences »<sup>168</sup>, l'amour est ce qui permet de faire sens des expériences. En conséquence, l'amour est peut-être le seul lieu où l'individu est accepté tel qu'il est, et tel qu'il voit le monde, en entier. Ni conditions, ni évaluations ne sont nécessaires, mais des négociations car, si l'amour permet d'éviter d'« infinis monologues internes », les réponses de chacun enclenchent une « adaptation aux circonstances changeantes de la vie »<sup>169</sup>.

« Médium de communication généralisé au plan symbolique »<sup>170</sup>, c'est-à-dire dispositif sémantique permettant d'assurer le succès de communications en soi inimaginables, l'amour repose pour Niklas Luhmann essentiellement dans la narration et la communication. Les généralisations symboliques permettent de simplifier (mais non forcément de réduire) la complexité des phénomènes en en faisant des codifications – des médias de communication. Ainsi l'argent, le pouvoir et l'amour sont des généralisations symboliques au sein de systèmes économiques, politiques et intimes, liées à des mécanismes symbiotiques : l'argent répond aux besoins primaires, le pouvoir aux forces physiques, la passion à la sexualité. La fonction de l'amour est ainsi un traitement communicationnel de l'individualité, elle est aussi le développement d'interpénétrations interhumaines, autrement dit de « relations sociales dans lesquelles davantage de qualités individuelles, uniques, de la personne, et même, finalement, toutes les qualités d'une personne individuelle, par principe, deviennent significatives »<sup>171</sup>. Le médium amour est un code de communication grâce auquel les individus expriment leurs émotions et en prédisent les conséquences. Il est un ensemble de partitions comportementales proposées aux amoureux.

Héritier de Talcott Parsons, Luhmann aborde également la codification de l'amour depuis le XVII<sup>ème</sup> siècle et, à l'instar des historiens, dégage trois grandes périodes : l'amour courtois, l'amour passion et l'amour romantique. Il éclaire ainsi la reconstruction incessante des systèmes sociaux et des généralisations symboliques qui les accompagnent. Le premier code sémantique de la communication intime relevait, pour l'amour courtois, de l'idéalisation. À partir de la fin du XVII<sup>ème</sup> siècle, apparaît l'amour passion, conditionné par les émancipations individuelles, et notamment féminines, et déterminé par le paradoxe et la double contingence. L'amour romantique, à partir du

---

<sup>168</sup> Luhmann, Niklas, *Love. A Sketch*, Cambridge, Polity Press, 2010, p. 8.

<sup>169</sup> Luhmann, Niklas, *ibid*, p. 14.

<sup>170</sup> Luhmann, Niklas, *Amour comme passion. De la codification de l'intimité*, Paris, Aubier Montaigne, 1992, p. 34.

<sup>171</sup> Luhmann, Niklas, *ibid*, p. 24.

début du XIX<sup>ème</sup> siècle, transforme le code paradoxal de la passion en autoréférence et autojustification. Luhmann établit un diagnostic répandu chez les sociologues lorsqu'il analyse les bouleversements vécus par les codifications amoureuses à l'aune des émancipations féminines, considérées désormais comme patriarcales et obsolètes, mais butte sur la question de savoir par quels autres modèles les remplacer.

Pour Luhmann, la littérature est à l'origine de ces codes. Analysant les romans français et anglais du XVII<sup>ème</sup> au XIX<sup>ème</sup> siècle, il fait de ce média non pas le miroir, mais la cause de la relation amoureuse telle qu'elle apparaît en Europe occidentale au XIII<sup>ème</sup> siècle. Selon lui, le romantisme se diffuse d'abord dans les classes supérieures et lettrées, avant de se répandre dans le reste de la population. Dans la même veine, Denis de Rougemont montre que la littérature médiévale, et tout particulièrement la poésie des troubadours, a développé l'amour courtois, terreau de l'amour passion, dont on sous-estime, selon Kaufmann, les effets dans les pratiques contemporaines.

Renversant la théorie du reflet, de Rougemont et Luhmann perçoivent l'amour comme une invention littéraire qui influence les pratiques. Si le roman demeure aujourd'hui central dans les représentations socioculturelles de l'amour<sup>172</sup>, il n'est plus simplement un vecteur de diffusion du romantisme mais un témoin des asymétries profondes qu'il provoque entre hommes et femmes. Bruno Péquignot<sup>173</sup> observe dans le roman sentimental un déplacement majeur, perçu également par Stanley Cavell<sup>174</sup> au cinéma : alors que dans la littérature classique, sur un registre romantique, les amoureux rencontrent un obstacle extérieur à leur relation, les problèmes désormais posés au couple lui sont inhérents.

---

<sup>172</sup> Radway, Janice A., *Reading the Romance. Women, Patriarchy and Popular Literature*, Chapel Hill, University of North Carolina Press, 1992.

<sup>173</sup> Péquignot, Bruno, *La Relation amoureuse. Analyse sociologique du roman sentimental moderne*, Paris, L'Harmattan, 1991.

<sup>174</sup> Cavell, Stanley, *Pursuits of Happiness. The Hollywood Comedy of Remarriage*, Cambridge, Harvard University Press, 1984.



### ***b) Le tournant compréhensif : l'amour comme mouvement vers l'autre***

Alors qu'Anthony Giddens définit l'amour comme un « mode d'organisation de la vie personnelle »<sup>175</sup> qui construit l'avenir et l'identité personnelle, des auteurs comme Jean-Claude Kaufmann et François de Singly privilégient une définition en termes de lien : l'amour, quels que soient sa forme et son objet, définit l'individu en le reliant, en l'extrayant du soi « pour [le] mettre en mouvement vers, attacher à »<sup>176</sup> autrui.

Moteur de l'individualisme réflexif pour les uns, source du lien social pour les autres, dans les visées sociologiques, l'amour est sans cesse tiraillé entre l'individu et le collectif. Face à une telle aporie, nous proposons deux décentrement : le premier analyse, en plus des éléments du système, ce qui les relie. Quelle est l'énergie qui soude ensemble le projet personnel et la production de liens ? Le second est un retour aux sources théoriques. Pour dénicher les dynamiques du pouvoir qui lient le moi aux autres, il semble nécessaire de revenir aux apports de Georg Simmel, car la conjugalité et l'amitié sont pour lui de ces relations qui ne répondent pas à des intérêts particuliers mais qui se déploient « sur tout le champ de la personnalité »<sup>177</sup>.

Ainsi, l'amour est une des grandes clés du réservoir des humains, « la seule forme sous laquelle ils peuvent faire don de leur moi tout entier »<sup>178</sup>. Dans cette mise à nu de la vie intérieure, hommes et femmes ne sont pas égaux, ces dernières donnant sans réserve leur être et leurs avoirs : « appartenant davantage à l'homme que lui à elle, la femme court plus de risques à contracter un mariage sans amour »<sup>179</sup>. Cet idéal hérité de l'amitié antique se télescope avec des personnalités modernes dont l'individualisation a rendu secrets des territoires : Simmel, déjà, s'interrogeait sur la capacité d'ouvrir totalement sa personnalité et de produire une acceptation réciproque d'autrui.

L'équilibre entre révélation et retenue amène à se demander, et c'est une question éminemment contemporaine qu'Anthony Giddens reformule sous le terme de « démocratie relationnelle », si la construction de valeurs communes nécessite le sacrifice ou l'épanouissement individuel. Finalement, c'est bien la question du respect de l'autre

---

<sup>175</sup> Giddens, Anthony, *La Transformation de l'intimité. Sexualité, amour, et érotisme dans les sociétés modernes*, Rodez, Éditions du Rouergue, 2004, p. 78.

<sup>176</sup> Kaufmann, Jean-Claude, *L'Étrange histoire de l'amour heureux*, Paris, Fayard, 2010, p. 13.

<sup>177</sup> Simmel, Georg, *Sociologie. Études sur les formes de la socialisation*, Presses Universitaires de France, 1999, p. 361.

<sup>178</sup> Simmel, Georg, *ibid*, p. 362.

<sup>179</sup> Simmel, Georg, *Philosophie de l'amour*, Paris, Rivages, 1991, p. 83.

qui se pose, jusque dans son élaboration la plus secrète : « comment tracer, parmi toutes les choses que l'homme peut communiquer, la limite au-delà de laquelle pourrait éventuellement commencer la réserve et le respect de l'autre ? »<sup>180</sup>. Cela se fait au fil du temps selon Simmel, pour qui les interactions entre individualité et mise en commun sont affaire de parcimonie et de patience.

L'individu fait des dons qui n'épuisent jamais ce qu'il a car, complexe et évolutif, il renouvelle constamment son trésor. Pour Simmel, c'est en les distribuant peu à peu et en préservant, au départ du moins, leurs secrets que les amoureux ne tarissent pas leurs ressources et permettent même, in fine, de faire grandir la découverte de soi et de l'autre jusqu'à atteindre l'intercompréhension. Simmel ne renonce pas à la fusion amoureuse mais il met en garde contre ses dangers. Présente dès le début, elle pousse les individus à tout révéler d'eux-mêmes, à brûler leur capital et à finalement se retrouver l'un devant l'autre, les mains vides. La raison en est que le moteur des relations profondes et riches est tout autant la découverte de soi que l'imagination. Le champ des possibles se construit grâce à la clarté mais aussi à l'incertitude qui permettent à l'imaginaire de « coloniser le futur », pour reprendre l'expression de Giddens<sup>181</sup>. Or, cette activité ne peut être compensée par la jouissance passive qu'apporte l'amour fusionnel. Aussi, « il ne suffit pas que l'autre nous fasse un don que nous accepterons, il faut aussi qu'il nous donne la possibilité de lui en faire, sous forme d'espoirs et d'idéalisations, de beautés cachées et de charmes »<sup>182</sup>. La relation, qui ne peut être totalement rationnelle et mise à nu, est faite aussi de flou et d'imaginaires, comme a pu le montrer empiriquement Jean-Claude Kaufmann.

En éclairant ces « colonisations de l'avenir » qui se nourrissent de l'horizon vague, Simmel formule dans une perspective sociologique ce que la psychanalyse identifie comme une névrose et nomme « transfert ». Sauf qu'ici, le transfert n'est pas celui d'un manque enfantin, mais celui de projets et de projections qui construisent le « réel » de la relation. En lieu et place de ces « défauts de discrétion mutuelle »<sup>183</sup>, Simmel plaide pour une maîtrise et une connaissance de soi basées sur le respect réciproque des secrets individuels. La récompense, ce sont des relations « où l'on devine

---

<sup>180</sup> Simmel, Georg, *ibid*, p. 363.

<sup>181</sup> Giddens, Anthony, *La Transformation de l'intimité. Sexualité, amour, et érotisme dans les sociétés modernes*, Rodez, Éditions du Rouergue, 2004, p. 78.

<sup>182</sup> Simmel, Georg, *Sociologie. Études sur les formes de la socialisation*, Paris, Presses Universitaires de France, 1999, p. 365.

<sup>183</sup> Simmel, Georg, *ibid*.

et honore derrière les ultimes dévoilements quelque chose de plus ultime encore, où l'on aime aussi à conquérir chaque jour ce que l'on est pourtant sûr de posséder »<sup>184</sup>. Peu à peu et sans en épuiser les trésors, les individus qui se dévoilent construisent une « relation heureuse et vivante intérieurement »<sup>185</sup>.

Il faut donc plutôt adopter une perspective sociohistorique pour détailler et comprendre les comportements amoureux, méthode qui révélera, non seulement des structures, mais aussi des modèles à disposition, autrement dit des pratiques et des représentations contemporaines. En la matière, la sociologie a été la première à se défaire des ambitions définitionnelles, souvent normatives et essentialisantes, pour privilégier une approche compréhensive et constructiviste.

Suivant les écrits de Durkheim sur les effervescences collectives<sup>186</sup>, Francesco Alberoni décrit *l'innamoramento* comme un mouvement collectif qui partage les traits des emportements romantiques, lorsque l'individu est emmené par un phénomène plus grand que lui. L'amour naissant est un mouvement vers, une révolution à deux contre les institutions antérieures que des mutations sociales remettent en question. Aussi les forces d'une Révolution nationale ou d'une passion amoureuse seraient-elles les mêmes, révoltées contre une situation jugée inadéquate et contre des règles obsolètes qui mènent à une existence morne. L'amour est ainsi le symptôme d'un état dépressif, du « sentiment profond de ne pas exister, de n'avoir aucune valeur et la honte de ne pas en avoir »<sup>187</sup>. En cela, on peut voir chez Alberoni un diagnostic similaire à celui d'Axel Honneth pour qui l'amour est indissociable de la reconnaissance sociale, bien que les causes et les remèdes soient très différents selon ces deux auteurs.

L'amour naissant étant une solution révolutionnaire apportée à un monde insatisfaisant, il n'est pas surprenant que les instances et les normes le redoutent et veuillent le contenir lorsqu'il essaie de porter de nouveaux projets et de nouvelles juridictions, par des rites et des institutions comme le mariage, le divorce ou la séparation. D'un côté, *l'innamoramento* amène à bousculer l'ordre social, à repenser le présent, le futur et même le passé, l'histoire donc, et les valeurs même des institutions contre lesquelles il s'élève. D'un autre côté, l'amour devient éternel et transcende les obstacles qu'il a coutume de rencontrer – ici, Alberoni caractérise l'amour par ses portées

---

<sup>184</sup> Simmel, Georg, *ibid*, p. 366.

<sup>185</sup> Simmel, Georg, *ibid*, p. 364.

<sup>186</sup> Durkheim, Émile, *Les Formes élémentaires de la vie religieuse*, Paris, Presses Universitaires de France, 2003.

<sup>187</sup> Alberoni, Francesco, *Le Choc amoureux*, Paris, Pocket, 1993, p. 79.

romantiques. L'amour permet la fusion de deux individualités au-delà des différences mais non pas malgré elles, car elles constituent l'intérêt premier d'une mise en mouvement vers l'autre. C'est précisément, pour Alberoni, en tant qu'individu *spécifique et différent* que l'on veut être aimé et valorisé, pour s'aimer et se valoriser soi-même.

Dans cet amour transcendant, ce sont donc deux contraires que l'amour naissant fait se rencontrer : l'individualisation par la reconnaissance (c'est ici qu'Alberoni se distingue d'Axel Honneth pour qui l'individualisme est l'ennemi de la cohésion sociale) et la fusion amoureuse qui transforme des souhaits individuels différents en des envies uniques. Ces mouvements convergents rappellent le compromis démocratique des théories de la sphère publique, une alternative au consensus tel que cristallisé par exemple dans la « scène du Deux » d'Alain Badiou où les individualités se diluent dans la relation globalisante. Les individualités évolutives sont influencées par les qualités d'autrui, qualités qui ne s'imposent pas de l'extérieur à l'autre mais qui sont elles-mêmes interprétées et définies par lui, en fonction des modalités de la relation qui unit les amoureux.

On trouve chez Alberoni une proposition convaincante pour résoudre la tension entre territoires personnels et mises en commun : la convergence de certaines envies n'annihile aucunement l'autonomie de certaines autres. Face à tant de variables en jeu, entre l'individualité, le passé, le système de relations, le nouveau monde créé par la relation amoureuse, les exigences de l'être aimé ou encore les sacrifices à effectuer, l'individu fait ce qu'il est bienvenu de faire : refuser de formuler un choix franc et exclusif.

A l'inverse, comme l'a bien montré Jean-Claude Kaufmann dans ses enquêtes empiriques, les amoureux tentent de concilier, sans jamais y parvenir totalement, les contraires. C'est un équilibre instable qui se met en place, toujours renégocié. Sans sacrifier l'individualité, l'arrachement au monde extérieur pour trouver refuge dans la relation amoureuse est un moyen pour les amoureux de se régénérer : l'amour naissant tend à « devenir un territoire libéré et libération ; un territoire où l'on trouve le refuge et la paix et d'où l'on peut repartir, à nouveau, pour affronter le monde »<sup>188</sup>.

Transitoire par définition, l'amour naissant est à ne pas confondre avec l'amour, comme il ne faut pas confondre mouvement collectif et institution. Si dans l'amour-

---

<sup>188</sup> Alberoni, Francesco, *ibid*, p. 58.

institution « prévaut le principe de l'échange équitable »<sup>189</sup>, l'amour naissant est régi selon une égalité communiste. De chacun selon ses moyens à chacun selon ses besoins : l'*innamoramento* est égalité de pouvoir car chacun est dépendant du désir de l'autre. Engendrée par la vulnérabilisation de soi, cette latitude accordée à l'autre est énorme mais elle est aussi symétrique. Elle est portée par la vérité et l'authenticité, le désir de chacun de se découvrir et de se connaître par un dialogue avec l'aimé, une vulnérabilité en forme d'investissement dont le retour est « la reconnaissance, l'acceptation, la compréhension, l'approbation et la rédemption de ce qui a été et de ce qui est réellement »<sup>190</sup>.

L'amour est ainsi en constant renouvellement, une approche que partage et enrichit Edgar Morin pour qui il est « le comble de l'union de la folie et de la sagesse »<sup>191</sup>, lui qui se nourrit conjointement d' « états seconds d'exaltation, fascination, possession, extase »<sup>192</sup> ainsi que de cérémonies et de rites sacrés. Les ingrédients de l'amour ne sont donc pas chez Morin l'évaluation, le mérite ou la réciprocité, mais des composantes mythiques. L'amour est un puissant mythe, fait d'imaginaire et de corporel, renvoyant au sacré et au désir. Souvent ennemis, quand la beauté spirituelle du sacré rencontre la vulgarité charnelle du désir, ce dernier peut toutefois « trouver sa propre sacralité dans cette part maudite assumée par la prostituée »<sup>193</sup>. Entre amour magnifié et basse corporalité donc, l'antagonisme comme souvent chez Morin se résout dans le dialogisme et la communication qui font se rencontrer les plénitudes du corps et de l'âme.

Passant ainsi l'amour au crible de la complexité, Morin dépasse les tristes constats de la psychanalyse et des redéploiements scientifiques critiques lorsqu'il soutient que « c'est là, effectivement, une des tragédies de l'amour : l'incompréhension de soi et de l'autre. Mais la beauté de l'amour, c'est l'interpénétration de la vérité de l'autre en soi, de celle de soi en l'autre, c'est de trouver sa vérité à travers l'altérité »<sup>194</sup>. L'incompréhension était en effet perçue par la psychanalyse à travers le transfert et par la philosophie comme la réponse aux mystères des manifestations amoureuses, mais elle est définie chez Morin comme l'échec de l'amour. Lorsqu'il est accompli, au contraire, l'amour se réalise dans l'interpénétration, c'est-à-dire non pas par une nouvelle forme

---

<sup>189</sup> Alberoni, Francesco, *ibid*, p. 64.

<sup>190</sup> Alberoni, Francesco, *ibid*, p. 65.

<sup>191</sup> Morin, Edgar, *Amour, Poésie, Sagesse*, Paris, Seuil, 1999, p. 9.

<sup>192</sup> Morin, Edgar, *ibid*, p. 21.

<sup>193</sup> Morin, Edgar, *ibid*, p. 25.

<sup>194</sup> Morin, Edgar, *ibid*, p. 35.

fusionnelle comme le suggèrent Badiou, Žižek ou Hardt et Negri mais par la construction à deux d'un entendement réciproque, l'un à travers l'autre. On devine, dans cet entendement, la partition que jouent la communication et la démocratie relationnelle.

Or, ces dernières sont loin d'être un dialogisme rationnel puisque l'amour s'oppose à la froide raison des Lumières – ce que Jean-Claude Kaufmann a également brillamment exposé dans son *Étrange histoire de l'amour heureux*<sup>195</sup>. Parce que « l'amour fait partie de la poésie de la vie »<sup>196</sup>, il préfère « la connotation, l'analogie, la métaphore, c'est-à-dire le halo de significations qui entoure chaque mot »<sup>197</sup>. Ce n'est donc pas tant dans l'analyse logique des amours que celles-ci se révèlent mais plutôt dans leurs manifestations imaginaires, irréelles, fantasmées, reformulées, traduites, bref poétiques.

Loin de partager les désenchantements critiques contemporains, n'ignorant pas pour autant le tournant individualiste et encore moins sa portée humaniste<sup>198</sup>, Edgar Morin fait de l'amour ce qui est à la croisée du sacré et du profane et qui rend « de plus en plus possible d'avoir l'expérience mystique, extatique, l'expérience du culte, du divin, à travers la relation [...] avec un autre individu »<sup>199</sup>. En ce sens, nous sommes doublement possédés, par le désir et par le sacré, en même temps que nous possédons l'autre. Possédés, mais pas aliénés : avec cette croyance en l'amour, les individus dialoguent comme avec tout autre mythe. La réflexion de Morin est précieuse lorsqu'il ajoute que « nous avons effectivement le problème d'une convivialité avec nos mythes, c'est-à-dire non pas une relation de compromis, mais une relation complexe de dialogue, d'antagonisme et d'acceptation »<sup>200</sup> : cela nous aide à comprendre l'ambiguïté de notre rapport contemporain à l'amour, par exemple de la persistance de résidus historiques comme le romantisme, qui est infléchi dans les pratiques mais presque indemne dans les imaginaires.

---

<sup>195</sup> Kaufmann, Jean-Claude, *L'Étrange histoire de l'amour heureux*, Paris, Fayard, 2010.

<sup>196</sup> Morin, Edgar, *ibid*, p. 32.

<sup>197</sup> Morin, Edgar, *ibid*, p. 39.

<sup>198</sup> Singly (de), François, *L'Individualisme est un humanisme*, Paris, Éditions de l'Aube, 2007.

<sup>199</sup> Morin, Edgar, *Amour, Poésie, Sagesse*, Paris, Seuil, 1999, p. 23.

<sup>200</sup> Morin, Edgar, *ibid*, p. 31.

### ***c) Genre et amour : le problème de l'émancipation***

L'un des premiers ouvrages qui s'attache aux rapports de genre et aux inégalités qu'ils produisent dans l'amour est celui de Francesca Cancian, *Love in America. Gender and Self-Development*<sup>201</sup>. L'auteure, s'inscrivant dans une sociologie constructiviste, y analyse les manières d'aimer en Amérique du Nord, en prenant pour problématique les influences du genre et des idéaux du développement personnel.

L'apport de Cancian est un cas d'école des angles morts corrigés par la sociologie : aux démarches abstraites des théoriciens apeurés par une supposée liquéfaction des liens sociaux, elle oppose des statistiques précises, issues d'une étude de terrain menée entre 1980 et 1983 sur 133 individus. Selon elle, les dénonciations d'un narcissisme qui menacerait les liens sociaux et les difficultés rencontrées par les sociétés contemporaines occidentales pour réinventer les modèles prennent racine dans une féminisation de l'amour qui n'envisage comme légitimes que les formes d'aimer codées féminines<sup>202</sup>. En retour, ces formes contraignent précisément les femmes, supposées seules capables de gérer ces tâches, mais aussi les hommes, priés de trouver leur épanouissement exclusivement dans la sphère publique. La concrétisation de cette distinction conceptuelle (le féminin aime ; le masculin s'épanouit) s'effectue dans des comportements genrés (qui commencent, bien sûr, dans une éducation genrée) déterminant nos manières respectives d'aimer.

Toute la thèse de Francesca Cancian s'articule autour de la distinction entre sphère privée et sphère publique, apparue au cours du XIX<sup>ème</sup> siècle et qui aurait créé un conflit entre amour et développement personnel. S'est en effet établi tout un système binaire et oppositionnel entre, d'un côté, une maisonnée source d'amour féminin, et de l'autre, une vie professionnelle masculine, lieu d'épanouissement personnel. Sur la base d'un syllogisme, privé et public étant opposé, féminin et masculin étant opposé, amour et développement personnel sont également perçus comme contradictoires. L'affection féminine doit alors se baser sur l'oubli de soi, le sacrifice. Cancian en conclut que l'opposition bien connue, que nous avons déjà évoquée, entre liens familiaux (ou amoureux) et épanouissement individuel ne pourra être résolue que lorsque celle entre amour féminin et développement masculin le sera.

---

<sup>201</sup> Cancian, Francesca, *Love In America. Gender and Self-Development*, Cambridge University Press, 1991.

<sup>202</sup> Cancian, Francesca, « The Feminization of Love », *Signs*, 1986, 11, 4, p. 692-709.

Relisant l'historienne Mary Ryan<sup>203</sup>, Francesca Cancian rappelle les processus de « féminisation de l'amour »<sup>204</sup> et en étudie les conséquences contemporaines. Contre cette opposition qu'ont créée les chercheurs entre épanouissement individuel et engagement dans le couple, elle montre l'interdépendance contemporaine de ces deux éléments, extrayant de ses recherches empiriques la nécessité d'être individuellement épanoui et d'avoir un partenaire qui le soit également pour qu'une relation amoureuse soit réussie : « le développement personnel et l'amour n'entrent pas en conflit mais se renforcent mutuellement »<sup>205</sup>. À partir de ce constat, Cancian fait une critique aiguisée des sociologues qui regrettent le déclin des communautés comme Christopher Lasch ou Robert Bellah, pour qui le prix à payer de la liberté individuelle est l'affaiblissement des liens sociaux, lequel en retour annihile le développement personnel. Elle montre, au contraire, à quel point ces théoriciens exagèrent l'affaiblissement des liens sociaux, sous-estiment le prix de l'autorité patriarcale, et sont nostalgiques d'un passé qu'ils reconstruisent comme romantique<sup>206</sup>.

Suivant la tradition féministe des années 1970, elle fait une analyse matérialiste de cet amour ainsi féminisé, défini par la tendresse, l'expression des émotions, la vulnérabilité, reposant sur une assignation des femmes à la famille : cette distinction prendrait source dans la mutation sociale d'une économie agraire vers une économie capitaliste, poussant les hommes hors du foyer familial et encourageant une division des tâches, donc des rôles. L'analyse montre ses limites lorsqu'à la fin de l'ouvrage, Cancian subordonne exclusivement la résolution des inégalités de genre dans l'amour à une transformation de l'économie et des rôles masculins qui lui sont adjacents, l'abandon du marché libre au profit d'une économie socialiste.

Une telle proposition ignore les capacités de tout système à ingérer des contradictions, capacités que Cancian éclaire pourtant dans son ouvrage. Elle montre en effet que, si cette division privé/public a produit, à court terme, la distinction amour/épanouissement individuel, c'est elle aussi qui, à long terme, produit une diffusion, dans les vies féminines, de l'intérêt typiquement masculin pour l'indépendance et pour l'individualisme. Pour Cancian, un modèle androgyne de l'amour apparaît donc dans les années 1970 lorsque l'épanouissement personnel devient l'objectif premier des individus,

---

<sup>203</sup> Ryan, Mary P., *Cradle of the Middle Class. The Family in Oneida County, New York, 1790-1865*, Cambridge, Cambridge University Press, 1983.

<sup>204</sup> Cancian, Francesca, *ibid*, p. 5.

<sup>205</sup> Cancian, Francesca, *ibid*, p. 3.

<sup>206</sup> Cancian, Francesca, *ibid*, p. 60.



masculins comme féminins, lequel modèle tente l'articulation de l'indépendance masculine et de l'affection féminine, rendant les sphères plus poreuses et les rôles plus dépendants des envies que des genres – ces derniers continuant bien sûr de produire des déterminations sociales.

Cancian définit ainsi l'amour comme une relation interdépendante dans laquelle s'expriment l'affection, l'acceptation, le soin, l'attention, l'engagement et qui donne priorité à l'être aimé. Cette définition, qui jusqu'ici peut également désigner les relations amicales et familiales, s'enrichit d'une intimité sexuelle, d'une affection physique et d'une coopération domestique quotidiennes exclusives aux relations amoureuses. In fine, ces qualités doivent servir le développement personnel mutuel, la communication et l'intercompréhension que doit aider une souplesse des rôles genrés – des éléments que l'on retrouve dans le concept plus affiné de « démocratie relationnelle » d'Anthony Giddens.

La féminisation de l'amour n'est donc pas que normes comportementales et assignations genrées. Elle a également touché la définition même de l'amour, jusque dans les travaux scientifiques : ayant pour pierre angulaire l'expression des sentiments, « ces définitions contemporaines de l'amour mettent clairement l'accent sur des qualités considérées comme féminines »<sup>207</sup>, niant par contrecoup l'expression masculine des émotions souvent plus pratique – Cancian rapporte les efforts d'un époux qui, pour signifier son amour, lava la voiture de son épouse et fut très surpris de constater que son geste ne fut pas considéré comme affectif. Une conséquence très contemporaine de cette définition féminine qui refuse d'inclure les caractéristiques supposées masculines est une alliance conflictuelle entre amour et sexe, comme l'identifie très bien Cancian :

*« Parce que l'intimité sexuelle est la seule façon "masculine" d'exprimer l'amour qui soit reconnue culturellement dans notre société, la récente tendance à considérer la sexualité comme une façon pour les hommes et les femmes d'exprimer mutuellement l'intimité est une contestation majeure de la féminisation de l'amour. »*<sup>208</sup>

Loin d'être un moyen pour les hommes de dominer les femmes comme a pu l'avancer Eva Illouz, la réappropriation de la sexualité par ces dernières est au contraire un formidable signe d'émancipation féminine et d'une androgynisation de la définition de l'amour – une redéfinition dont on peut imaginer les répercussions égalitaires dans les pratiques, tant en termes de droit et de liberté que d'intercompréhension. On peut

---

<sup>207</sup> Cancian, Francesca, *ibid*, p. 70.

<sup>208</sup> Cancian, Francesca, *ibid*, p. 77.

imaginer que cette réappropriation soit le premier pas vers la fin d'une marchandisation implicite de la sexualité féminine que Marcela Iacub appelle de ses vœux et pose comme condition à l'égalité relationnelle<sup>209</sup>.

## **E. Les amours de la modernité avancée : précarité relationnelle et rationalisation des sentiments**

### ***a) « Liquidité » et « fission » amoureuse, des concepts pour saisir la labilité amoureuse***

Plusieurs auteurs ont noté à partir de la deuxième moitié du XX<sup>ème</sup> siècle une transformation de l'intimité et des rapports amoureux portée par l'individualisme réflexif, par les mouvements émancipateurs des femmes et des homosexuel.le.s, et par la libération de la sexualité. Ce constat est décisif pour saisir les redéploiements communicationnels dans l'amour.

Que ce soit sous les traits d'une « liquidité »<sup>210</sup>, d'un « amour fissionnel »<sup>211</sup>, d'un « chaos amoureux »<sup>212</sup> ou d'une « pureté des relations »<sup>213</sup>, est analysée la liberté d'entrer dans, et de sortir d'une relation amoureuse, mais aussi de la construire selon les logiques individuelles (envies, besoins, attentes, craintes).

Sur les mutations de l'intimité, Zygmunt Bauman n'échappe pas à un constat en forme de regrets : la sexualité libérée et la relation pure sont des victoires à la Pyrrhus où les individus se contentent de moins. Les « relations de poche » qu'il décrit, prudentes et éphémères, s'ancrent dans une modernité où le contexte est flottant. Cette « liquidité » amoureuse trouve sa formalisation la plus précise dans l'analogie physique par laquelle Serge Chaumier oppose au processus romantique de la fusion une fission amoureuse basée avant tout sur le respect des individualités. Ce courant, émaillé d'éloquents formules de liquidité ou de fission, a le mérite d'identifier les tactiques de sécurisation des espaces personnels.

---

<sup>209</sup> Iacub, Marcela, *Qu'avez-vous fait de la libération sexuelle ?*, Paris, Points, 2007.

<sup>210</sup> Bauman, Zygmunt, *L'Amour liquide. De la fragilité des liens entre les hommes*, Paris, Fayard, 2010.

<sup>211</sup> Chaumier, Serge, *L'Amour fissionnel. Le nouvel art d'aimer*, Paris, Fayard, 2004

Chaumier, Serge, *La Déliaison amoureuse. De la fusion romantique au désir d'indépendance*, Paris, Payot, 2004.

<sup>212</sup> Beck, Ulrich, Beck-Gernsheim, Elizabeth, *The Normal Chaos of Love*, Cambridge, Polity Press, 1995.

<sup>213</sup> Giddens, Anthony, *La Transformation de l'intimité. Sexualité, amour, et érotisme dans les sociétés modernes*, Rodez, Éditions du Rouergue, 2004.

Loin de souscrire aux descriptions inquiètes de Bauman et encore moins aux formulations parfois essentialisantes et souvent moralistes de certains chercheurs, Chaumier photographie, en négatif de la fusion amoureuse, un modèle mi-descriptif mi-prophétique des évolutions amoureuses de ces dernières décennies qu'il nomme la fission amoureuse. Ce modèle est respectueux de la liberté des partenaires, une liberté plus proche de l'indépendance que de l'autonomie, et entend être capable d'intégrer l'hétérogénéité des pratiques en ne dictant pas de contrat particulier, à l'inverse du modèle passionnel ou romantique.

Pour clef de voûte, le modèle fissionnel n'a donc pas l'exclusivité, ni l'ouverture sexuelle, mais la possibilité d'exister en dehors du couple, une indépendance qui mène à constituer et/ou à préserver des liens amicaux ainsi que des temps et des espaces distincts. Le couple fissionnel n'admet pas nécessairement la cohabitation et pense essentiel d'aménager des moments de séparation, des mises à distance qui sont rendues plus faciles par l'absence de passionnel et par le rejet des influences traditionnelles (mises en évidence par Parsons et Durkheim) qui font de l'amour *le* lieu de refuge et de réconfort. Le couple est « plutôt une ancre qui sert de point de repère pour aller à la rencontre des autres »<sup>214</sup>, tout l'inverse du huis clos prescrit par le romantisme et la passion. Puisque ce modèle ne vise plus la fusion, la séparation des amants, qu'elle soit ponctuelle et voulue ou définitive et subie, n'est plus dramatique : même le divorce devient la possibilité d'une libération, le point de départ d'une nouvelle vie et d'une nouvelle identité<sup>215</sup>.

Car, à bien lire *L'Amour fissionnel*, le pivot de la théorie de Serge Chaumier semble n'être pas tant l'amour que l'identité. Son analyse porte souvent sur la pluralité des identités qu'illustre bien le terrain amoureux et elle peine à s'extirper de la constatation (au demeurant tout à fait juste !) d'une incroyable hétérogénéité des pratiques auxquelles ne rend pas honneur l'hégémonie romantique. À vouloir englober tant de pratiques différentes et contradictoires, la catégorie d'« amour fissionnel », si utile pour remettre en cause l'hégémonie romantique, se révèle néanmoins plus nébuleuse que définitionnelle. La perspective de Serge Chaumier est audacieuse en ce qu'elle va au-delà des définitions sociologiques classiques qui perçoivent l'amour comme un producteur de lien social. Pour l'auteur, il est avant tout producteur de liens sociaux, au

---

<sup>214</sup> Chaumier, Serge, *La Déliaison amoureuse. De la fusion romantique au désir d'indépendance*, Paris, Payot, 2004, p. 298.

<sup>215</sup> Chaumier, Serge, *L'Amour fissionnel. Le nouvel art d'aimer*, Paris, Fayard, 2004, p. 62.

pluriel, qui sont au service de l'identité personnelle et par rapport auxquels le couple est un point de repère pour l'individu vagabond.

On se réjouit d'une description qui laisse place à une autonomie relationnelle et à l'élaboration d'une vie sociale qui ne relève pas d'un jardin secret souvent culpabilisant, mais on peut aussi s'interroger, au vu surtout des apports kaufmanniens en la matière, sur la difficulté qu'a Serge Chaumier à intégrer dans sa lecture parfois postmoderne les joies d'un quotidien amoureux que d'aucuns peuvent juger aliénantes mais qui n'en sont pas moins réelles, joies qu'il doit être possible d'intégrer à l'analyse sans qu'il soit besoin de les ramener au besoin d'une « sécurité ontologique »<sup>216</sup>.

L'intéressante opposition entre un amour fusionnel et un amour fissionnel traduit le glissement d'un couple exclusif et autosuffisant vers des amours relationnelles. L'apport *queer* est sûrement ce qui permet aux travaux de Serge Chaumier d'être la première réflexion française sérieuse sur le « polyamour » qui ne soit pas teintée d'affolements moralistes, cependant la construction d'un ennemi principal, le romantisme, s'alourdit d'une simplification de ce courant alors résumé à son autoréférence constante qui oublierait les variations individuelles.

Loin de défendre l'amour romantique dont les jeux de pouvoir genrés ne sont plus à démontrer, il faut tout de même rappeler son histoire émancipatrice et sa capacité à admettre des contraires et des contradictions (ce que Kaufmann a bien montré en éclairant l'étrange alliance entre femmes indépendantes et Princes Charmants). Parce que les descriptions du romantisme proposées par Serge Chaumier sont par ailleurs adéquates et pertinentes, le problème semble résider dans sa seule prise en compte de l'imaginaire romantique au détriment des pratiques romantiques qui souvent le contredisent. C'est donc un type de romantisme très précis saisi ici, celui qui ambitionne d'allier imaginaires et pratiques romantiques mais qui n'a pour ainsi dire jamais trouvé une réalisation stable et durable, comme Chaumier d'ailleurs l'admet lui-même, comme le montre très bien Jean-Claude Kaufmann, et comme le rappelle historiquement Francesca Cancian.

En envisageant ainsi le romantisme, l'idéologie fissionnelle ignore ou dissimule le pouvoir qui y est à l'œuvre, en simplifiant ce qu'elle construit comme son contraire et en exaltant la figure du « tiers » qui permettrait de « "casse[r]" la structure de domination

---

<sup>216</sup> Singly (de), François, « Intimité conjugale et intimité personnelle : à la recherche d'un équilibre entre deux exigences dans les sociétés modernes avancées », *Sociologie et sociétés*, 35, 2, 2003, p. 79-96.

inhérente au couple »<sup>217</sup>, sans qu'il ne soit jamais précisé par quelles autres inégalités cette structure de domination est remplacée, étant entendu qu'une relation purement égalitaire est impossible. L'idéal romantique est remplacé par l'idéal fissionnel qui fait l'exploit de n'être ni normatif ni moraliste mais qui entretient l'illusion qu'une fois débarrassée de la fusion et de l'inclusion, la relation amoureuse pourra dépasser la jalousie, la possession, l'oblativité et l'aliénation pour s'épanouir pleinement et librement dans l'altérité, sans jeux de pouvoir.

***b) Le « chaos amoureux » de la deuxième modernité, ou l'amour comme champ de bataille genrée***

Parce que les sociétés traditionnelles ont laissé place aux sociétés industrielles et parce qu'à leur tour ces sociétés industrielles se désagrègent, les individus sont désormais en charge de la construction du sens et de l'organisation du monde, sans pouvoir s'appuyer solidement sur les structures, institutions et traditions devenues fragiles. Le rôle de l'émancipation féminine dans cette redéfinition n'échappe pas à Ulrich Beck et Elisabeth Beck-Gernsheim qui font intervenir cinq variables : l'allongement de la durée de vie des femmes et son corollaire, la complexification de leur biographie qui intègre désormais un « après-enfants », la révolution ménagère, le développement de la contraception et de l'avortement, la légalisation du divorce et l'égalisation des conditions d'accès à l'enseignement supérieur.

Comparant les rôles genrés avec les distinctions de classe, Beck et Beck-Gernsheim constatent un redéploiement des conflits sociaux dans la sphère privée<sup>218</sup>. Dans cette modernité avancée, l'amour qui n'est plus régi par la famille ou l'économie a pour fonction charnière de générer l'espoir d'un épanouissement personnel. Après avoir été la construction d'une vie en équipe, la relation amoureuse se fait désormais entre deux partenaires, chacun étant pour l'autre à la fois amant et ami.

Religion séculière, l'amour est envisagé comme le moyen d'atteindre le Saint Graal moderne, le bonheur. Saint Graal car selon Beck et Beck-Gernsheim, l'amour est devenu « *la croyance ultime après la fin de toutes les fois* »<sup>219</sup>, religion après la religion.

---

<sup>217</sup> Chaumier, Serge, *L'Amour fissionnel. Le nouvel art d'aimer*, Paris, Fayard, 2004, p. 134.

<sup>218</sup> Beck, Ulrich, Beck-Gernsheim, Elisabeth, *The Normal Chaos of Love*, Cambridge, Polity Press, 1995, p. 25.

<sup>219</sup> Beck, Ulrich, Beck-Gernsheim, Elisabeth, *ibid*, p. 12.

Sa fonction est de contrer les désagréments de l'individualisme en ce qu'il est une nouvelle forme de lien social permettant une « stabilité liée à la personne » (*person-related stability*)<sup>220</sup>. Parce qu'il ne peut plus se reposer sur une stabilité structurelle, l'individu cherche en l'autre l'aide nécessaire pour se définir, trouver sa place, élaborer son bien-être. Beck propose ici peut-être la définition fonctionnelle la plus satisfaisante de l'amour, celle d'une stabilité (qui n'est pas forcément immuable) émotionnelle et mentale calée sur le soutien d'autrui et donnant « à la vie sa substance et sa signification »<sup>221</sup>.

Si la quête du bonheur n'est pas nouvelle, cet investissement dans l'amour teinté de religion est un phénomène très contemporain. L'analogie de Beck ne s'arrête pas au bonheur que promettent amour et religion mais compare aussi les chemins pour y parvenir : en échappant à la trivialité du quotidien ou en lui conférant une aura nouvelle, en produisant de nouvelles significations et de nouvelles réalités, l'amour crée un nouveau monde dans lequel l'individu peut théoriquement se réfugier pour être lui-même, authentique. Ainsi, « si ce n'est Dieu, ou des prêtres, ou la classe, ou les voisins, alors au minimum, il y a toujours Toi »<sup>222</sup>.

D'autres sociologues ont éclairé les résidus religieux dans l'amour, à la manière surtout de Jean-Claude Kaufmann, confronté à l'importun *Prince charmant* sans cesse reconvoqué par des femmes pourtant émancipées. La « non-tradition ou post-tradition »<sup>223</sup> de l'amour promet du lien social et donne sens à la vie, elle devient aussi le lieu où les personnalités se définissent et se redéfinissent, se cherchent, se trouvent et se fuient, se comprennent ou se négocient. Aux réflexions de Beck, ajoutons que s'il y a dans la labilité moderne les germes d'une solitude existentielle, ces infinies possibilités de réalisations personnelles suscitent aussi une excitation trop souvent balayée par les théoriciens critiques. La construction du sens qu'identifie bien Beck peut être angoissante tout comme elle peut être un plaisir.

Dans un monde rationalisé, l'amour tire son attrait de cette capacité à recouvrir d'un voile les processus techniques et réfléchis, mais comme les religions qui l'ont précédé et l'ont construit, l'amour perd aujourd'hui de sa force mythologique et se rationalise aussi. Dans un élan prophétique, Beck prédit l'émergence d'une forme d'amour calculable, soutenue par les systèmes juridiques et la médecine, notamment

---

<sup>220</sup> Beck, Ulrich, Beck-Gernsheim, Elizabeth, *ibid*, p. 49.

<sup>221</sup> Beck, Ulrich, Beck-Gernsheim, Elizabeth, *ibid*.

<sup>222</sup> Beck, Ulrich, Beck-Gernsheim, Elizabeth, *ibid*, p. 33.

<sup>223</sup> Beck, Ulrich, Beck-Gernsheim, Elizabeth, *ibid*, p. 199.

l'ingénierie génétique. Dans le même temps, non sans contradiction, il n'imagine pas que le modèle traditionnel puisse être remplacé par un seul autre, mais imagine plutôt, comme le décrit aujourd'hui Chaumier, la cohabitation d'infinies combinaisons et de multiples pratiques. Il est au final impossible de donner un même terme à toutes les pratiques englobées dans le terme d' « amour ». La multiplicité des formes amoureuses contemporaines et ses corollaires – « l'espoir, la trahison, le désir, la jalousie »<sup>224</sup> – sont la résultante de l'effritement de la famille nucléaire et des rôles genrés qu'elle a construits, elles sont aussi la conséquence des émancipations et des droits acquis.

L'ambition définitionnelle de Beck et Beck-Gernsheim repose sur onze axiomes<sup>225</sup> visant l'exhaustivité et dont la synthèse donne la définition suivante : dogmatisme pour deux qui échappe à l'institutionnalisation et à la codification, distribué de façon inégale et inégalitaire, l'amour valide l'identité, déjoue la solitude et le doute. Il ne repose pas sur des comportements rationnels et instrumentaux, il n'est pas non plus un but en soi mais un moyen d'atteindre le bonheur. Perméable à l'incertitude et à la réflexivité modernes, son épanouissement est la responsabilité d'acteurs actifs et non de structures traditionnelles. Démocratique, donc, mais aussi autoréférentiel puisqu'émotion justifiée par l'émotion, l'amour est une religion séculière, la promesse d'un refuge heureux dans une modernité avancée caractérisée par le risque. Le monde sécularisé a en effet trouvé en l'amour un nouveau Dieu en réalité bien ancien, mais les modalités contemporaines de son règne sont, elles, en revanche bien nouvelles. Ce n'est plus un Ciel des Idées platonicien qui est promis mais un bonheur bien terrestre dont la seule transcendance visée est celle de l'angoisse quotidienne – « La Revanche d'Éros » aurait pu être le titre du livre d'Ulrich Beck et d'Elisabeth Beck-Gernsheim.

### ***c) Individualisation, communication et socialisation : le casse-tête amoureux***

En France, les études empiriques et compréhensives de Jean-Claude Kaufmann et de François de Singly ont éclairé le rôle de l'amour dans la socialisation. L'amour extrait l'individu du soi « pour mettre en mouvement vers, attacher à »<sup>226</sup>. Moteur de l'individualisme réflexif pour les uns, source du lien social pour les autres : dans les

---

<sup>224</sup> Beck, Ulrich, Beck-Gernsheim, Elisabeth, *ibid*, p. 3.

<sup>225</sup> Beck, Ulrich, Beck-Gernsheim, Elisabeth, *ibid*, p. 191.

<sup>226</sup> Kaufmann, Jean-Claude, *L'Étrange histoire de l'amour heureux*, Paris, Fayard, 2010, p. 13.

visées sociologiques, l'amour est sans cesse tiraillé entre l'individu et le collectif, engendrant de fortes dissonances cognitives. Comment allier des indépendances si durement acquises et des identités si longuement travaillées ? Comment peuvent-elles faire lien sans se trahir, ladite trahison reposant à la fois dans le sacrifice personnel mais aussi dans le refus de toute évolution identitaire ? Comme le souligne bien Kaufmann, « le défi amoureux désormais est de rattacher d'une manière différente l'individu après qu'il a été séparé »<sup>227</sup> : l'amour est à réinventer dans notre modernité avancée.

Pour cela, les anciens outils grecs comme l'agapè et la philia peuvent être précieux. L'« agapè conjugale », selon l'expression de Kaufmann, décrit cette réinvention de l'amour après des premiers temps plus passionnels, cette capacité à construire à deux un être-bien : « les couples qui s'étiolent ne meurent pas d'un affaiblissement de la passion mais d'un défaut d'agapè, d'une incapacité à gérer les conditions du bien-être à deux »<sup>228</sup>. Cet agapè est sans cesse menacé par l'idéal de l'individu rationnel hérité des Lumières. L'apaisement qu'il apporte a aussi été souligné par Luc Boltanski pour qui ce régime d'amour permet aux individus de se protéger mutuellement à tour de rôle, d'embrasser leurs faiblesses, et d'atteindre une égalité (pas forcément matérielle) des dons et contre-dons. L'agapè comme régime d'action accueille pleinement la réflexivité contemporaine et l'amour de soi comme « point d'appui [pour] discerner le besoin de celui que l'on croise et d'aller à son devant »<sup>229</sup>, point d'appui donc de la générosité et de la bienveillance. Dans la même mouvance, François de Singly plaide pour l'abandon de l'équivalence et pour une redéfinition de l'amour qui « conserve bien des qualités de l'agapè tout en respectant les exigences de la philia [pour construire un] espace où savoir compter au sens ordinaire du terme n'interdit ni de compter sur l'autre, ni d'agir pour que le partenaire puisse compter sur soi »<sup>230</sup>. Une telle réinvention doit inclure les mutations identitaires propres aux individus, y compris celles apportées par les aventures amoureuses.

Plus largement, Kaufmann et de Singly ont permis de comprendre les influences mutuelles de la construction individuelle et des modèles amoureux, privilégiant l'étude des routines, des espoirs et des rêves. Le *Prince charmant*, par exemple, est un bon exemple de ces négociations constantes entre émancipations individuelles, en

---

<sup>227</sup> Kaufmann, Jean-Claude, *ibid*, p. 66.

<sup>228</sup> Kaufmann, Jean-Claude, *ibid*, p. 170.

<sup>229</sup> Boltanski, Luc, *L'Amour et la Justice comme compétences*, Paris, Gallimard, 1990, p. 263.

<sup>230</sup> Singly (de), François, *Séparée. Vivre l'expérience de la rupture*, Paris, Armand Colin, 2011, p. 223.



l'occurrence féminines, et persistance d'idéaux romantiques<sup>231</sup>. Les amours sont traversées des imaginaires sociaux et imprégnées conjointement des rêves et des sacrifices personnels dont Kaufmann a bien montré qu'ils ne sont pas réductibles à une supposée aliénation (souvent du féminin) dans et par le couple.

De la même manière, les ruptures sont le lieu d'expression des attentes déçues et des espoirs nouveaux : dans *Séparée*<sup>232</sup>, la typologie de François de Singly montre que les femmes s'émancipent des modèles assignant à la domesticité et privilégient l'épanouissement personnel au mariage ainsi considéré comme une menace voire un obstacle. Toutes ces ruptures sont chaque fois les témoins des tensions entre le « je » et le « nous », marquent aussi l'émergence de nouveaux contrats où une clause est non-négociable, bien qu'elle s'exprime à des degrés divers : le respect de sa personne. In fine, une telle sociologie compréhensive a permis d'explorer les prix à payer souvent genrés, et les prix que les individus sont prêts à payer, quand ils entrent dans une structure de couple. Des prix forcément évolutifs et que l'on peut discuter en fonction des individus genrés et des mythes amoureux. Dans tous les cas, comme l'a montré Kaufmann dans son analyse de *La Femme seule et le prince charmant*, l'assemblage des contraires est chose commune dans les histoires amoureuses.

#### ***d) Internet, opérateur de rationalisation des pratiques amoureuses ?***

Si la majorité des représentations sont produites et reçues via les médias de fiction, les plus grandes reconfigurations des pratiques passent aujourd'hui par Internet où l'ordre même des rencontres est repensé. Il est intéressant de s'interroger sur la dimension révolutionnaire ou non du nouveau médium : y a-t-il redéfinition de l'amour lui-même, au-delà de ses modalités pratiques ? Le débat porte sur la rationalisation des relations et sur les nouvelles exigences individualistes. En ce sens, Internet est fréquemment perçu comme un témoin de l'affaiblissement du romantisme. Comment croire au « toi seulement, pour toujours » devant une telle profusion de partenaires potentiels<sup>233</sup>, qui peut

---

<sup>231</sup> Kaufmann, Jean-Claude, *La Femme seule et le Prince charmant*, Paris, Nathan, 1999.

<sup>232</sup> Singly (de), François, *Séparée. Vivre l'expérience de la rupture*, Paris, Armand Colin, 2011.

<sup>233</sup> Marquet, Jacques, « L'amour romantique à l'épreuve d'Internet », *Dialogue*, 186, 2009, p. 11-23.

amener à sous-évaluer l'autre plutôt qu'à le surévaluer comme il était de coutume dans le romantisme<sup>234</sup> ?

Toutefois, si cette rationalisation fait consensus, les chercheurs n'en donnent pas les mêmes causes ni les mêmes effets. Ceux qui revendiquent une filiation à la théorie critique comme Eva Illouz ou Pascal Lardellier insistent sur la marchandisation, l'objectivation voire la fongibilité des relations. Selon eux, le romantisme, affaibli par l'individualisme, se rationalise : la rencontre de l'âme sœur se fait à partir des centres d'intérêts et de loisirs communs, ce qui ne favorise pas l'ouverture à l'altérité. La communication ne sort pas indemne des reformulations libérales : à la façon de la tyrannie communicationnelle évoquée par Illouz, Lardellier constate une « idéologie de la communication », faite de « tutoiement généralisé », de « dérision instituée », de « convivialité », de « transparence » et de « connivence »<sup>235</sup>. Ces injonctions contradictoires, qui somment d'être authentiques, sont encouragées par l'absence de corporalité et par la prévalence du médium de l'écriture<sup>236</sup>. Elles induisent une psychologisation des rapports sociaux dont témoignent les dispositifs des sites, à l'instar des tests de personnalité supposés optimiser les rencontres<sup>237</sup>.

La place du corps dans ces échanges en ligne est l'une des plus problématiques aujourd'hui. Pour Illouz et Lardellier, Internet réinstaure la distinction cartésienne entre esprit et corps, et écarte ce dernier. On peut cependant observer que si Eva Illouz rejette la dichotomie classique entre réel et virtuel, elle la recrée par ailleurs en regrettant que la dimension textuelle d'Internet écrase l'imagination (plutôt romantique) fondée sur les sens et la pensée intuitive. Pourtant, l'interaction textuelle en ligne ne saurait être qu'une facette des identités multiples<sup>238</sup> : si la communication non verbale disparaît dans l'écrit, le corps est loin d'être liquidé, dispersant des traces de son existence « réelle » et des idéaux qu'on lui associe dans les photos ou les avatars, « miroirs de ce que nous attendons aujourd'hui de nos corps réels »<sup>239</sup>.

---

<sup>234</sup> Illouz, Eva, « Réseaux amoureux sur Internet », *Réseaux*, 138, 2006, p. 269-272.

<sup>235</sup> Lardellier, Pascal, « Écran, mon bel écran... De la consommation sentimentale et sexuelle de masse à l'ère des réseaux numériques », in Janssen, Christophe, Marquet, Jacques, *Amours virtuelles*, Paris, Academia Bruylant, 2010, p. 42.

<sup>236</sup> Illouz, Eva, « Réseaux amoureux sur Internet », *Réseaux*, 138, 2006, p. 269-272.

<sup>237</sup> Lardellier, Pascal, *Les Réseaux du cœur. Sexe, amour et séduction sur Internet*, Paris, François Bourin, 2012.

<sup>238</sup> Flichy, Patrick, « Le corps dans l'espace numérique », *Esprit*, 3-4, 2009, p. 163-174. Sur la question des identités multiples et évolutives, voir Kaufmann, Jean-Claude, *Quand Je est un autre*, Paris, Fayard, 2012.

<sup>239</sup> Casilli, Antonio, *Les Liaisons numériques. Vers une nouvelle sociabilité ?*, Paris, Seuil, 2010, p. 155.

Pour Kaufmann aussi, la logique rationaliste et consumériste réduit l'amour à la convergence des centres d'intérêts et des loisirs, soumettant les partenaires potentiels à une évaluation comparative, mais celle-ci ne dominerait pas complètement les idéologies et les modèles amoureux contemporains. « Libéré des contraintes qui attachent à des territoires, des groupes, des conventions ancrées »<sup>240</sup>, Internet propose des recodifications, notamment en matière d'égalité de genres, qui font concurrence à celles des territoires sociaux classiques : en ligne, les femmes peuvent assumer leurs désirs sexuels, même si elles n'échappent pas toujours aux phénomènes de « doubles standards » qui qualifient différemment un même comportement sexuel selon le genre de celui ou celle qui l'accomplit.

Selon Jean-Claude Kaufmann, Internet produit deux temps de l'amour. Le premier est la prise de contact en ligne. Elle est paradoxalement d'autant plus intime que les individus sont rassurés par l'anonymat qu'offrent les écrans interposés. Le second est la rencontre « *in real life* ». Elle se situe généralement autour d'un verre, rite contemporain aussi central que « banal » et « neutre »<sup>241</sup>. La surdétermination des codes interactionnels de ce rite (injonction de sourire, évitement des sujets sensibles, paiement de l'addition) témoigne des angoisses qu'il suscite en tant qu'instant pivot de la relation. Elle montre aussi que la rencontre vient repenser les échanges virtuels puisque les identités construites et proposées par les individus ne sont pas les mêmes en ligne et hors ligne : pas plus authentiques mais différentes, précise le sociologue compréhensif.

L'arobase qui marque le titre de l'ouvrage, *Sex@mour*, va donc au-delà de la simple figure de style puisqu'il illustre toute la problématique de la jonction ou de la disjonction qu'encourage Internet entre sexe et amour. En même temps que les échanges en ligne s'inspirent de modèles amoureux divers (du romantisme des écrits à l'amour courtois des *dates* qui, parfois, débouchent sur des échanges passionnels), les rencontres sont structurées par une définition de la sexualité comme loisir qui peine à se transformer en engagement conjugal. Toutes ces mutations peuvent finalement être résumées par le renversement de la temporalité classique des rencontres amoureuses qu'induit Internet : l'intimité est dévoilée avant la rencontre et la sexualité précède les sentiments amoureux, ce qui rend l'engagement d'autant plus compliqué.

---

<sup>240</sup> Kaufmann, Jean-Claude, *Sex@mour*, Paris, Le Livre de Poche, 2011, p. 123.

<sup>241</sup> Kaufmann, Jean-Claude, *ibid*, p. 57.

## F. Du romantisme à la relation pure ?

### a) *Les valeurs égalitaires à l'assaut de l'hégémonie romantique*

Anthony Giddens postule lui aussi une métamorphose cruciale de l'amour, qu'il définit comme un « mode d'organisation de la vie personnelle étroitement lié à la colonisation de l'avenir et à la construction de l'identité personnelle »<sup>242</sup>.

Avant d'étudier sa proposition centrale qui prend la forme d'une relation pure, il faut avec l'auteur faire un détour du côté de l'amour romantique pour comprendre les mutations des modèles amoureux. L'amour romantique se caractérise par un « ensemble absolument unique de croyances et idées », dont une idéalisation de l'être aimé et une fusion des amoureux au travers d'une communication absolue, et a pour « visée spécifique la transcendance »<sup>243</sup>. L'individu incomplet et imparfait trouve en sa moitié complétude et unité, bref son plein sens.

Porté par des mouvements individualistes, le romantisme présuppose également la capacité d'un retour sur soi : quels sentiments et quelles émotions éprouvé-je ? Les éprouve-t-il/elle aussi ? Nos projets sont-ils similaires ? Différence cruciale entre le romantisme et la relation pure, cette réflexivité n'est pas nécessairement communiquée à l'autre. Largement inspiré du modèle de l'amour passion qui le précède, le romantisme partage avec lui des capacités émancipatrices. Là où le premier rompt, nous l'avons vu, avec la routine, le second brise la dichotomie amour/liberté. Le romantisme, en arrachant l'individu à son foyer, transforme les relations amoureuses qui, d'appareils de reproduction sociale, deviennent des fenêtres ouvertes sur les champs des possibles.

Plusieurs évolutions sociohistoriques ont précédé et encouragé l'avènement de l'amour romantique : la création du foyer familial, l'évolution des relations entre parents et enfants, l'invention de la maternité sont autant de mutations opérées au cœur de la vie privée, et plus particulièrement au cœur de la vie privée des femmes, qui sont décisives dans la constitution du romantisme, alors modèle émancipateur. On ne peut donc ignorer les ambitions égalitaristes « contenues dans l'idée qu'une relation amoureuse est susceptible de découler du seul engagement émotionnel de deux individus plutôt que de

---

<sup>242</sup> Giddens, Anthony, *La Transformation de l'intimité. Sexualité, amour, et érotisme dans les sociétés modernes*, Rodez, Éditions du Rouergue, 2004, p. 78.

<sup>243</sup> Giddens, Anthony, *ibid*, p. 61.

critères sociaux extérieurs »<sup>244</sup>, mais l'on ne peut pas non plus méconnaître ses inégalités genrées. Une opposition contemporaine entre une relation pure émancipatrice et égalitaire et un amour romantique au service de la domination masculine ne résiste pas à une analyse sociohistorique plus poussée, qui réhabilite le rôle du romantisme dans l'émancipation de l'individu même si, au sein même de ces relations amoureuses, le pouvoir n'est pas distribué équitablement.

On comprend mieux néanmoins les souffrances contemporaines diagnostiquées par Eva Illouz, Axel Honneth ou Alain Ehrenberg. Qui trouve sa « moitié » trouve bonheur, reconnaissance, complétude, à l'inverse des célibataires qui souffriraient de ne pas voir leur identité validée. Il faut donc souligner avec force que la ligne défendue par Anthony Giddens n'est pas un détachement de l'individu hédoniste et narcissique menant tout droit à l'ostracisme, mais plutôt un détachement vis-à-vis de *l'idée* qu'il faudrait, pour être complet, avoir un partenaire qui devrait en plus répondre à des normes romantiques. La critique porte sur « l'identification projective »<sup>245</sup>, cette fusion amoureuse qui suppose une complémentarité de la différence sexuelle, laquelle encourage, au sein d'une commune subordination à la norme qu'est le couple, la continuation de la domination masculine. Si elle a pu aider à une émancipation de la tradition, la validation de l'identité individuelle par un unique autre telle que l'entend le complexe de l'amour romantique est aujourd'hui un vrai problème dans une modernité faite de liens plus faibles mais multipliés et électifs, une modernité également sensible aux égalités de genre.

Si l'amour romantique a permis pour la première fois d'articuler des antagonismes comme l'amour et la liberté en proposant à l'individu de s'émanciper des carcans familiaux traditionnels, d'autres chaînes ont été retrouvées, dues à une division des sphères publique et privée qui assignait les hommes à la première et les femmes à la seconde. Aussi est-il, comme l'avaient déjà montré les universitaires féministes, « difficile de nier que les idées ayant trait à l'amour romantique contribuèrent à la position de dépendance de la femme au sein du foyer et à sa relative séparation vis-à-vis du monde extérieur »<sup>246</sup>.

Non sans contradiction, cette assignation est ce qui a permis aux femmes d'exprimer leur capacité d'agir. « Sous-prolétariat émotionnel » pour Anthony Giddens

---

<sup>244</sup> Giddens, Anthony, *ibid*, p. 80.

<sup>245</sup> Giddens, Anthony, *ibid*.

<sup>246</sup> Giddens, Anthony, *ibid*, p. 59.

ou « agents secrets » de la modernité pour Edgar Morin, les femmes, portées par des compétences sentimentales que leur assignation à la sphère privée leur a permis de développer, se sont attaquées à ce qui étouffait leur individualisme réflexif et ont provoqué un chamboulement de l'ordre amoureux dans la deuxième moitié du XX<sup>ème</sup> siècle. L'identification projective, la perte du soi dans le couple et la quête de transcendance, parce qu'elles étaient censées être la particularité des femmes plus que des hommes, cachaient des rôles genrés qui entérinaient des dominations notamment domestiques comme la dépendance des femmes au foyer. Ce mouvement égalitaire de la deuxième moitié du XX<sup>ème</sup> siècle, éclairant le prix genré de l'amour romantique, est force de transformations.

Le romantisme s'est bien accommodé de la modernisation des sociétés occidentales et de l'individualisme qui les caractérise : comme le souligne Jean-Claude Kaufmann, il est même impossible de dissocier la montée du romantisme moderne de celle de l'individualisme puisque « à mesure que l'individu roi impose sa loi, monte la longue plainte du manque d'amour »<sup>247</sup>. Face à un processus émancipateur anxiogène, entre rejet du holisme et crainte de la solitude, l'amour romantique promet un séduisant compromis. S'insérant « dans des mouvements plus larges d'individualisation, de liberté et d'épanouissement de soi »<sup>248</sup>, il concilie sécurité et indépendance et investit la place laissée vacante par les structures familiales rigides. Ainsi, l'âme sœur, l' élu du cœur, la moitié ou le *Prince charmant* pour les femmes comme l'a bien montré Kaufmann<sup>249</sup>, en somme les incarnations du romantisme prennent le relais des déterminations antérieures. L'identité individuelle, qui n'est plus validée par les structures dont elle s'est émancipée, trouve reconnaissance auprès de l'unique pour toujours – la contrepartie étant une forme de domination, « celle d'une disparition de soi dans une totalité »<sup>250</sup> qui grève plus particulièrement le féminin du fait, nous l'avons dit, de son assignation au privé.

---

<sup>247</sup> Kaufmann, Jean-Claude, *L'Étrange histoire de l'amour heureux*, Paris, Fayard, 2010, p. 143.

<sup>248</sup> Giddens, Anthony, *La Transformation de l'intimité. Sexualité, amour, et érotisme dans les sociétés modernes*, Rodez, Éditions du Rouergue, 2004, p. 55.

<sup>249</sup> Kaufmann, Jean-Claude, *La Femme seule et le Prince charmant*, Paris, Nathan, 1999.

<sup>250</sup> Kaufmann, Jean-Claude, *L'Étrange histoire de l'amour heureux*, Paris, Fayard, 2010, p. 82.

### ***b) Promesses de la relation pure... : amour convergent et sexualité plastique***

L'individualisme a remis en cause l'amour romantique mais s'est échoué sur les promesses du consumérisme individuel. Un modèle amoureux se porte à son chevet : la relation pure. C'est une « relation de stricte égalité sexuelle et émotionnelle, porteuse de connotations explosives vis-à-vis des formes préexistantes du pouvoir tel qu'il était traditionnellement réparti entre les deux sexes »<sup>251</sup> et qui comporte deux éléments principaux et interdépendants : d'abord un amour convergent, « actif, contingent », qui s'oppose au « seul et unique », au « pour toujours » du romantisme, et qui « ne peut se développer que dans une société où pratiquement chacun a une chance de parvenir à son propre accomplissement sexuel »<sup>252</sup>.

La convergence a pour effet, et non pour cause, des séparations de plus en plus fréquentes et de plus en plus prévisibles, ce que retranscrit la capacité a priori paradoxale qu'ont les individus à entrer en relation amoureuse avec quelqu'un tout en sachant que cela ne durera probablement pas toute la vie. Au fond, explique Giddens, c'est moins un partenaire idéal qu'une relation parfaite qui est recherchée, parfaite en ce qu'elle respecte le lourd et réflexif travail identitaire effectué jusqu'ici par l'individu. Or, s'il respecte les individualités respectives, l'amour convergent est donc caractérisé par « l'égalité la plus stricte en termes de donation et de réception émotionnelles »<sup>253</sup>. L'égalité n'est pas celle de la répartition de l'oblativité entre hommes et femmes, dont on sait qu'elle est aujourd'hui une charge féminine. Une telle répartition, aussi équitable soit-elle, serait une continuation du régime romantique, qui alimente et qui est alimenté par le don tout entier de ses amoureux. Au contraire, l'égalité ici décrite n'envisage plus l'individu comme étant le fleuve affluent du couple et ambitionne donc de supprimer l'oblativité qui entrave le bon développement de l'individualité.

La relation pure repose ainsi sur la suppression de cette illusoire totalité romantique pour privilégier les constructions du moi et du couple qui s'influencent sans se fondre l'une dans l'autre. Il faut ici revenir à des questions en apparence simples mais pourtant fondamentales. Qu'est-ce qu'un couple ? Fait consensus la réponse selon laquelle il est une rencontre entre individus qui crée un autre monde, mais elle porte en

---

<sup>251</sup> Giddens, Anthony, *La Transformation de l'intimité. Sexualité, amour, et érotisme dans les sociétés modernes*, Rodez, Éditions du Rouergue, 2004, p. 10.

<sup>252</sup> Giddens, Anthony, *ibid*, p. 82.

<sup>253</sup> Giddens, Anthony, *ibid*, p. 81.

elle une autre question : cette totalité s'autoalimente-t-elle ou se nourrit-elle d'un abandon et d'un déni des qualités des parties qui la composent ? Pour le romantisme, le couple doit noyer les individualités. Pour la relation pure, il est, au contraire, composé par elles.

C'est pourquoi ce nouveau mode amoureux suppose le minutieux travail d'une démocratie relationnelle qui prend en charge les éléments les plus quotidiens et les plus triviaux comme les plus structurants et les plus emblématiques des individus dont on réalise qu'ils sont les éléments décisifs du couple. Il devient bien sûr nécessaire pour l'individu, labile et évolutif, de disposer d'un espace de liberté suffisamment large pour se construire solidement et pour maintenir une certaine constance à travers les événements. Cela permet, au sein du couple, de communiquer ses envies et ses attentes, non pas pour exercer la tyrannie d'un moi égoïste et égoцентриque mais, comme dans toute démocratie, pour négocier la relation et établir des compromis qui permettent au régime de se poursuivre. Loin d'un ego tout-puissant qui menace le couple, l'individualisme doit aussi comporter l'aptitude à se rendre vulnérable en s'ouvrant à l'autre, pour mieux prendre en charge les politiques identitaires et amoureuses : « la connaissance des caractéristiques les plus intimes d'autrui remplit une fonction absolument centrale »<sup>254</sup>, ce que des auteurs critiques ont pu qualifier de tyrannie communicationnelle.

En plus de cet amour convergent, une deuxième caractéristique est nécessaire : une sexualité plastique, « décentrée, affranchie des exigences de la reproduction »<sup>255</sup> qui, à l'inverse de l'amour romantique, mobilise un *ars erotica*. Du fait de la libération sexuelle (en cela, Giddens réintègre une rupture que Foucault avait balayée), les corps se libèrent et le plaisir sexuel devient un ingrédient clé d'une relation amoureuse, le « côté-face » de l'amour convergent. L'émancipation des femmes passe aussi par l'émancipation de leurs corps trop souvent définis d'une part par une fonction reproductrice, d'autre part par une dichotomie mère/putain, l'ensemble assignant tout droit à la domesticité.

Mais la libération sexuelle est explosive. Du féminin, elle exprime les désirs jusqu'ici garrottés, déploie et découvre les corps qui alors expulsent la fonction maternelle, revendique la liberté de ne pas être mère et d'être putain. La sexualité devient un pôle publiquement chargé d'électricité politique, un territoire personnel et social dans lequel se joue la liberté fondamentale à disposer de son corps. De ce fait, les

---

<sup>254</sup> Giddens, Anthony, *ibid*, p. 83.

<sup>255</sup> Giddens, Anthony, *ibid*, p. 10.



comportements sexuels libérés ne sont pas, comme les qualifie avec mépris Eva Illouz, une pâle imitation des comportements masculins ni l'expression détournée d'une domination masculine qui « écrit les règles de la reconnaissance et de l'engagement »<sup>256</sup>, mais ils font en revanche bien partie d'un mouvement plus large quant à la réappropriation des corps confisqués, une égalité de fait inséparable à cet égard des égalités de droit comme la légalisation de l'avortement.

*c) ... et limites de la relation pure : le problème de l'articulation individu/couple*

Lynn Jamieson a formulé une première critique de la relation pure. Elle met en garde contre l'usage que fait Giddens d'une littérature thérapeutique inappropriée car chargée de stéréotypes et d'idéologies de genre, menant l'auteur à négliger plus largement les ravages de l'idéologie de la confiance (Jamieson convoque au passage Lasch et Bauman). Si Giddens est en effet l'avocat dévoué des *self-help books*, la conclusion que tire Jamieson d'un « reflet plus général d'une sous-estimation des structures d'inégalités de genre dans *La Transformation de l'intimité* »<sup>257</sup> semble bien injuste au regard de l'histoire très genrée que fait Giddens de l'amour romantique, la relation pure se posant d'ailleurs comme une proposition pour résoudre ces problèmes.

Plus largement, la critique de Jamieson semble guidée par une perspective critique dénonciatrice qui considère que les égalités obtenues dans la sphère privée resteront insignifiantes tant qu'elles ne seront pas consolidées par des batailles publiques traditionnelles, au premier rang desquelles une lutte économique. Dans la lignée d'une politique marxiste, les « marchés genrés, la distribution des revenus et de la richesse et les divisions genrées du travail domestique »<sup>258</sup> lui semblent très largement imperméables aux égalités potentiellement obtenues par la relation pure. Jamieson adopte un point de vue radicalement différent de celui de Giddens, plaidant pour une transformation en profondeur des « autres institutions, lieux de travail, état, rues »<sup>259</sup> qui influeraient en toute logique sur la vie privée. Ainsi, une attention particulière portée aux inégalités dans la vie amoureuse serait contre-productive. Elle ne ferait que détourner les individus de ces

---

<sup>256</sup> Illouz, Eva, *Why Love Hurts. A Sociological Explanation*, Cambridge, Polity Press, 2012, p. 137.

<sup>257</sup> Jamieson, Lynn, « Intimacy transformed ? A critical look at the "pure relationship" », *Sociology*, 33, 3, 1999, p. 477-494 ; Jamieson, Lynn, *Intimacy. Personal Relationships In Modern Societies*, Cambridge, Polity Press, 1997.

<sup>258</sup> Jamieson, Lynn, *ibid.*

<sup>259</sup> Jamieson, Lynn, *ibid.*

« vraies » questions, et ce d'autant plus que « les efforts dans la vie personnelle sont constamment contrés ailleurs »<sup>260</sup>, c'est-à-dire dans les problématiques financières et matérielles.

La sphère privée est pour Jamieson totalement dénuée de forces transformatrices. L'idéologie marxiste qui sous-tend sa réflexion empêche de prendre en compte le potentiel subversif de l'individualisme réflexif et surestime les normes sociales qu'elle considère comme les guides tyranniques des comportements individuels. Jamieson rejoint ici Illouz : les changements sociaux doivent être apportés dans la société, entendue ici comme un espace public saturé avant tout d'inégalités financières. De ce fait, la démocratie relationnelle n'est pas un modèle viable car elle confère au dialogue des pouvoirs qu'il n'a pas : « les actions peuvent être plus éloquentes que des mots et peut-être que les mots importants, si les hommes et les femmes vivent ensemble également, créeront des issues justes pour faire les choses plutôt que des formes pures de confessions mutuelles »<sup>261</sup>. Jamieson critique ici ce qu'elle perçoit comme le relativisme discursif de Giddens en réintroduisant une hiérarchie par les « mots importants » au profit, on le devine, d'une sphère intime rationnelle.

On peut préserver de l'analyse de Jamieson une étude de terrain qui révèle la diversité des pratiques amoureuses, travaillée d'ailleurs, selon l'auteure elle-même, d'un sens de l'équité : « il y a une évidente assomption généralisée selon laquelle une bonne relation est équitable et intime »<sup>262</sup>. Mais ces prédispositions d'esprit ne sont pas suffisamment fortes pour contrecarrer les prédispositions sociales à construire des inégalités, tant et si bien qu'elle décrit « une énergie créative déployée [par les individus] pour déguiser les inégalités et non les affaiblir »<sup>263</sup>. Dire, ce n'est pas faire : une disjonction entre les discours et les pratiques est en effet très prégnante dans les imaginaires médiatiques. Dire, ce n'est certes pas faire, mais Jamieson, en distinguant les actes des discours et des imaginaires, fait de ces derniers les simples effets des premiers et n'envisage la sphère privée que comme le réceptacle où se déversent les phénomènes et réflexions, bien plus nobles, de l'arène publique.

---

<sup>260</sup> Jamieson, Lynn, *ibid.*

<sup>261</sup> Jamieson, Lynn, *ibid.*

<sup>262</sup> Jamieson, Lynn, *ibid.*

<sup>263</sup> Jamieson, Lynn, *ibid.*

Une critique plus élaborée a été formulée par François de Singly, qui voit dans la relation pure « la suprématie de l'intimité personnelle sur l'intimité conjugale »<sup>264</sup>. Dans cette relation où les individualités doivent être préservées coûte que coûte, de Singly s'interroge sur les éléments qui peuvent être mis en commun : on devine chez cet auteur l'influence de Georg Simmel qui soulignait déjà que « l'amour relève du tragique à l'état pur, il s'enflamme seulement au contact de l'individualité et il se brise sur l'impossibilité de surmonter l'individualité »<sup>265</sup>. Anthony Giddens commente peu, c'est vrai, les pratiques communes du couple, mis à part la sexualité dont on sait qu'elle est plastique. Il sous-estime plus précisément, selon François de Singly, le besoin de « sécurité ontologique » de l'individu, la demande de parentalité et les satisfactions tirées de la vie commune<sup>266</sup>, autant d'éléments qui peuvent amener l'amoureux à sacrifier, de bonne volonté, quelques-uns de ses privilèges individualistes.

Si la « sécurité ontologique » est devenue une expression galvaudée par des auteurs critiques qui la saisissent comme l'étendard menaçant de l'individualisme, comme la punition qui guette les individus trop émancipés, l'usage qu'en fait de Singly renvoie plutôt aux « dangers » de la modernité avancée « qui poussent les partenaires à inventer une relation qui ne soit pas "pure" »<sup>267</sup>. Aussi de Singly a-t-il raison de souligner que la fusion est toujours envisagée chez Giddens comme une « invasion possible », oubliant par là « la possibilité de créer, de maintenir une relation grâce à un renoncement volontaire d'un de ses territoires personnels »<sup>268</sup>. Mais Giddens ne perçoit pas uniquement cette « invasion possible » dans la fusion, et c'est d'ailleurs certainement là la richesse de sa proposition : si la relation pure est méfiante envers la fusion romantique, c'est bien parce qu'elle est chargée de rapports de pouvoir genrés dont n'est pas exempt le 'côté face' que rappelle de Singly. Ainsi, le « renoncement volontaire » est le plus souvent, nous l'avons vu, celui du féminin.

---

<sup>264</sup> Singly (de), François, « Intimité conjugale et intimité personnelle : à la recherche d'un équilibre entre deux exigences dans les sociétés modernes avancées », *Sociologie et sociétés*, 35, 2, 2003, p. 79-96.

<sup>265</sup> Simmel, Georg, *Philosophie de l'amour*, Paris, Rivages, 1991, p. 241.

<sup>266</sup> Des satisfactions que Kaufmann a pu dégager de ses enquêtes empiriques :

Kaufmann, Jean-Claude, *La Trame conjugale. Analyse du couple par son linge*, Pocket, 2002.

Kaufmann, Jean-Claude, *Premier Matin. Comment naît une histoire d'amour*, Pocket, 2004.

Kaufmann, Jean-Claude, *Agacements. Les petites guerres du couple*, Le Livre de Poche, 2008.

Kaufmann, Jean-Claude, *Le Cœur à l'ouvrage. Théorie de l'action ménagère*, Paris, Pocket, 2011.

Kaufmann, Jean-Claude, *Casseroles, amour et crises. Ce que cuisiner veut dire*, Paris, Fayard, 2011.

<sup>267</sup> Singly (de), François, *ibid.*

<sup>268</sup> Singly (de), François, *ibid.*

D'ailleurs, si Giddens est l'auteur qui identifie avec le plus de finesse le déploiement de la communication démocratique dans le couple, la rationalité émotionnelle qu'il postule laisse peu de place au déraisonnable et aux imaginaires dont Simmel, puis Morin ou Kaufmann, ont montré le rôle essentiel dans la construction de la réalité amoureuse. Le flou, l'approximatif, le lyrisme, les rêves n'y sont envisagés que comme des mystifications romantiques qu'il convient de chasser au plus vite. Il s'agit là d'une critique majeure qu'il faut formuler à l'égard d'Anthony Giddens qui, dans sa démocratie relationnelle presque habermasienne, ne laisse aucune place à l'imagination. Chat échaudé craint l'eau froide : si la relation pure est prudente à l'égard de la fusion romantique, la poésie et le renoncement, c'est parce qu'elle a compris qu'hérité du romantisme, le sacrifice est celui de l'épanouissement, souvent féminin.

Cette répartition inégalitaire des sacrifices est constitutive de l'amour romantique. Face à l'impossibilité de le redéfinir selon les critères contemporains d'égalités de genre, il semble donc nécessaire de changer de modèle. En ce sens, la tentative de François de Singly pour concilier les contraires en des propositions qu'ils nomment « individualisme relationnel » ou « modèle du double respect » est, théoriquement du moins, intéressante parce qu'elle met l'accent sur la possibilité de s'épanouir individuellement sans renier les liens à autrui, permettant « la recherche d'un équilibre entre l'intimité personnelle et l'intimité conjugale »<sup>269</sup>.

Le romantisme, modèle amoureux de référence depuis le XVIII<sup>ème</sup> siècle en Occident, continue de sous-tendre les imaginaires et les pratiques, que ce soit dans les représentations culturelles et médiatiques ou dans les nouvelles formes de rencontre amoureuse sur Internet. Mais ce mouvement moderne qui promettait l'émancipation individuelle contre les assignations familiales semble être devenu ce contre quoi il s'est historiquement constitué : une structure étouffant les aspirations individuelles. Dans une modernité avancée faite de liens plus faibles, mais aussi plus nombreux et plus libres, la validation de l'identité individuelle par un unique autre, telle que la suppose le complexe romantique, est un vrai problème et l'horizon de nouvelles recherches théoriques et empiriques à mener.

L'intercompréhension apparaît, en théorie, comme la meilleure prévention contre la rupture, même si les codes communicationnels qui la construisent restent eux-mêmes sujets aux irréductibles tensions entre préservation de l'individu et mouvement vers

---

<sup>269</sup> Singly (de), François, *ibid.*

l'autre. Négociations, compromis, concessions, renoncements, expression personnelle sont autant d'outils qui inciteraient à la démocratie relationnelle pour les auteurs compréhensifs ou à la tyrannie expressiviste pour les auteurs critiques. Cette divergence théorique est bien illustrée par la façon dont ces paradigmes envisagent les temporalités du couple : les auteurs compréhensifs insistent davantage sur les moments conjugaux que les auteurs critiques, qui évoquent les relations amoureuses de façon plus générale. Or, entendue comme un idéal plutôt que comme la possibilité de sonder absolument l'autre, l'intercompréhension apparaît comme une somme de moments et non comme un continuum qui ne serait en fait qu'une reformulation de la connaissance intuitive, c'est-à-dire romantique, de l'autre.

## CHAPITRE 2.

### LES HÉROÏNES DE SÉRIES TÉLÉVISÉES DEPUIS 1950 : APPORTS ET LIMITES DES LECTURES FÉMINISTES, NÉOFÉMINISTES ET POSTFÉMINISTES

*Did you think I'd crumble?  
Did you think I'd lay down and die?  
Oh no, not I. I will survive  
As long as I know how to love, I know I'll  
stay alive  
I've got all my life to live, I've got all my love  
to give and I'll survive, I will survive.*

Gloria Gaynor, *I Will Survive* (1978)

Dans la seconde moitié du XX<sup>ème</sup> siècle, les mouvements d'émancipation, principalement des femmes et des homosexuel.le.s, démystifient l'amour en révélant les structures inégalitaires de genre induites par les mythologies romantiques et par la famille nucléaire. La traduction contemporaine la plus forte de cette désacralisation est certainement l'effacement relatif du modèle essentialiste et holiste du romantisme, ce qui a pour contrepartie le développement du modèle de la relation pure, plus précaire mais aussi plus ouvert à l'épanouissement individuel. Après être revenue sur les théorisations de l'amour dans les sciences humaines et sociales, il apparaît nécessaire d'examiner les articulations et les contradictions qui opèrent entre modèles amoureux et vagues d'émancipation des femmes dans les séries télévisées, en ce que ces dernières portent les marques de ces diverses collisions.

Les séries ont, dès les années 1950 avec *I Love Lucy*, été perméables à la question de l'émancipation féminine, jusqu'à les intégrer presque explicitement au cours des années 1970. L'émergence de « nouvelles femmes », dont l'ambition professionnelle semble proportionnelle au désintérêt qu'elles portent à l'amour (*The Mary Tyler Moore Show*, *Murphy Brown*), apparaît comme la traduction médiaculturelle des victoires du féminisme. Ces héroïnes soulèvent de nouvelles questions, au premier rang desquelles la

difficile articulation entre la sphère publique (professionnelle) et la sphère privée (amoureuse). Ces problèmes courent jusqu'aux productions plus contemporaines, où des héroïnes trentenaires (*Sex and the City*, *Ally McBeal*, *Gilmore Girls*, *Alias*...) continuent de payer le prix de leur émancipation par l'absence de relation amoureuse, dont elles se plaignent désormais. Au cours de cette histoire, les influences féministes varient et sont parfois contradictoires : féminisme libéral, féminisme radical, néoféminisme et postféminisme forment le syncrétisme idéologique de ces séries.

Des auteures comme Angela McRobbie ou Bonnie Dow voient néanmoins dans ces personnages de plus en plus individualistes une trahison du féminisme de la deuxième vague, mouvement collectif et militant. Ces héroïnes sont solitaires, dans les deux sens du terme : elles souffrent de n'être pas en couple en même temps qu'elles paraissent émancipées des liens holistes et des effets d'oppression structurelle. Ainsi, en individualisant les problématiques féministes, les séries télévisées les videraient de leur potentiel subversif pour réaffirmer des injonctions patriarcales (romantisme et séparation public/privé en tête).

Nous proposons toutefois de réinscrire la complexité des relations représentées entre les femmes et les courants féministes dans le contexte de la détraditionnalisation et du passage de la première à la deuxième modernité. À rebours de l'opposition que formulent les féministes critiques entre féminisme et individualisme, nous considérons possible de redéfinir le politique en fonction des apports des théories de l'individualisme réflexif – à condition de revenir aux sources de ce concept, bien souvent dévoyé.

Pour démêler ces paradoxes, nous souhaitons insister sur la pluralité des courants féministes, sur lesquels nous proposons un retour historique, ainsi que sur le potentiel humaniste et égalitariste de l'individualisme. Quelques-uns des concepts cruciaux employés pour analyser les héroïnes de séries télévisées amalgament des objets, des théories et des idéologies très différentes : pour certain.e.s chercheur.e.s, l'individualisme est atomisation et dépolitisation, pour d'autres, il est micropolitique et humanisme ; pour certain.e.s, le postféminisme est un antiféminisme individualiste, pour d'autres, il est l'affirmation d'un sujet autonome et responsable ; pour certain.e.s, le néoféminisme est ré-essentialisation du genre, pour d'autres, il est réappropriation des corps. Après un retour sur les débats épistémologiques qui ont eu lieu dans les domaines de la théorie féministe, des *film studies*, des sciences de l'information et de la communication et des *cultural studies*, relatifs aux représentations des femmes dans les médias de masse, nous re-situerons la télévision et ses industries dans le cadre féminin qui est traditionnellement

le sien, le foyer familial, pour comprendre les ruptures occasionnées par la fuite des femmes actives vers la sphère professionnelle.

C'est donc la mise en perspective des articulations historiques entre régimes de modernité, courants féministes et propositions mythologiques des médias de masse qui nous préoccupe dans ce chapitre. Lorsque les séries télévisées prennent acte de l'émancipation des femmes, l'amour est-il redéfini comme un eldorado perdu (la famille nucléaire n'est plus accessible aux femmes actives) ou comme un territoire à reconstruire ? Reste-t-il à la charge du féminin ou sa responsabilité est-elle redistribuée entre hommes et femmes ? Face à l'anxiété que produit l'émancipation, ses modalités d'exercice s'enracinent-elles toujours dans un idéal romantique fusionnel ou se diffusent-elles dans des registres démocratiques ? Plutôt que de considérer les héroïnes individualistes et féministes comme un contresens, la démarche compréhensive qui est la nôtre s'interroge sur ce que ces nouveaux profils, certes ambigus, parfois même contradictoires, font subir aux amours.

## **A. Femmes et médias : courants de recherche**

### ***a) Une première étape dénonciatrice : le fonctionnalisme des théories féministes sur les médias de masse***

Les premières approches sur les représentations des femmes dans les médias ont relevé de critiques dénonciatrices dans le cadre de théories féministes. Considérant que les représentations ont le pouvoir de diffuser le sexisme dans les imaginaires sociaux, de manière peut-être encore plus sournoise que des discours publics dont on suppose qu'ils recourent moins à l'identification ou à l'affectif, cette première vague définit les médias de masse comme des agents de contrôle du monde social<sup>270</sup>.

La première pierre est posée en 1963 par Betty Friedan, fondatrice de la *National Organisation for Women* (NOW), dans *La Femme mystifiée*<sup>271</sup>. Dans cet ouvrage, Friedan critique la « mystique » propagée à partir des années 1950 par la presse magazine dans

---

<sup>270</sup> Un article typique de cette mouvance est par exemple celui de la professeure marxiste Lillian Robinson, « What's My Line? Telefiction and Women's Work » dans lequel, sans tomber néanmoins dans le piège de la fascination des publics, l'auteure suggère que « le colonialisme de la culture de masse, l'impérialisme domestique de la télévision, rencontre de la résistance [et est] l'un des facteurs qui *influence* la conscience des femmes ». Robinson, Lilliane, « What's My Line ? Telefiction and Women's Work », in *Sex, Class & Culture*, Bloomington, Indiana University Press, 1978.

<sup>271</sup> Friedan, Betty, *La Femme mystifiée*, Paris, Gonthier, 1963.



laquelle elle a elle-même longtemps travaillé. À l'inverse des représentations des années 1930, cette presse exalte la figure de la mère au foyer, montrant en négatif la misère et le désarroi des femmes actives. Dans un autre ouvrage canonique du même registre, *La Femme eunuque*<sup>272</sup> publié en 1971, Germaine Greer fustige les idéaux romantiques des médias de masse, les accusant de faire croire aux femmes que la relation amoureuse hétérosexuelle est la clé de leur épanouissement personnel. Il faut souligner qu'en France, Evelyne Sullerot (elle aussi très impliquée dans les mouvements militants puisque cofondatrice, en 1956, du Planning Familial) produit, en 1964, à partir d'un corpus de presse féminine, une étude similaire mais aux résultats plus nuancés<sup>273</sup>. Répertoriant les figures dominantes de femmes dans la presse (la « dame », la « femme », la « ménagère »), elle diagnostique un syncrétisme médiatique mêlant optimisme et angoisse. À rebours des travaux nord-américains qui dénoncent les médias et leurs monstrations, la perspective adoptée par Sullerot et les résultats qui en découlent sont annonciateurs d'une critique plus compréhensive.

Lorsque les premières féministes prennent les médias pour objet d'étude, c'est pour en critiquer les stéréotypes à l'œuvre, considérant que les industries culturelles sont contrôlées par le patriarcat. Les liens qui sont tissés entre études féministes et études communicationnelles relèvent davantage de l'emprunt que de l'articulation : les études féministes s'aident d'outils comme l'analyse de contenu alors privilégiée par les chercheurs en communication, mais n'abandonnent pas leur épistémologie marxiste ni n'envisagent de considérer les possibles réappropriations de ces messages. De leur côté, les études communicationnelles utilisent l'approche du genre élaborée par les théories féministes pour mesurer les écarts entre la réalité et sa représentation médiatique. Les travaux de George Gerbner sont ici assez significatifs.

S'extrayant du paradigme des effets directs sans renier l'influence des médias sur les représentations collectives, ses recherches ont apporté des éléments intéressants sur la différenciation des « rôles sexués » (*sex roles*), s'interrogeant sur la façon dont les médias se substituent à la parole des femmes en ne les plaçant que rarement comme premières locutrices<sup>274</sup>. La vue d'ensemble que permet l'analyse de contenu a donné des résultats fondateurs sur la sous-représentation et la surdétermination des profils féminins.

---

<sup>272</sup> Greer, Germaine, *La Femme eunuque*, Paris, Robert Laffont, 1971.

<sup>273</sup> Sullerot, Evelyne, *La Presse féminine*, Paris, Armand Colin, 1964.

<sup>274</sup> Gallagher, Margaret, « Feminist Media Perspectives », in Valvidia, Angharad, *A Companion to Media Studies*, Hoboken, Wiley-Blackwell, 2005, p. 19-39.

Dans leur étude des séries dramatiques de networks entre 1969 et 1979<sup>275</sup>, George Gerbner et Nancy Signorielli notent ainsi un grand déséquilibre entre hommes et femmes (74,4 % des 4330 personnages recensés sont des hommes), mais un engagement plus fort des femmes envers la famille et envers la conjugalité puisque la moitié d'entre elles vivent une relation amoureuse, contre seulement un tiers des hommes<sup>276</sup>. De plus, les personnages féminins qui travaillent le font dans des milieux traditionnellement codés féminins (elles sont infirmières, secrétaires ou serveuses), et ont en contrepartie une vie familiale ou amoureuse insatisfaisante voire quasi nulle. Gerbner et Signorielli s'interrogent sur l'effet de miroir avec le social puisqu'ils regrettent le décalage entre ces représentations conservatrices dans la fiction et la montée, par ailleurs, de revendications égalitaristes chez les femmes.

On sait traditionnellement que l'analyse de contenu, en plus de porter en elle les biais du chercheur qui rend la représentation univoque en la catégorisant, n'intègre pas de réflexions poussées sur les rapports de sens qui y sont à l'œuvre. La caractérisation d'un personnage, par exemple, est largement influencée par les questions que pose le chercheur à son égard et elle ne rend pas vraiment compte des relations avec les autres personnages, de sorte que la distribution qualitative du pouvoir entre hommes et femmes échappe à l'analyse quantitative. Cette critique de la « distorsion »<sup>277</sup>, selon l'expression de Liesbet van Zoonen, entre les représentations et la réalité relève d'une approche réflexive qui considère que les médias de masse sont un miroir tendu à la société, et dont Stuart Hall a bien montré les écueils : d'une part, comment produire une définition stable de la représentation avec laquelle comparer ce qui doit également être une définition stable de la réalité ? D'autre part, quels critères utiliser pour mesurer cet écart<sup>278</sup> ?

La fronde menée par les féministes contre les contenus médiatiques souffre d'une épistémologie inadaptée à l'étude des imaginaires médiatiques – en témoignent les démarches largement dénonciatrices et prescriptives ou le flou théorique autour du concept de stéréotype<sup>279</sup>. Mais elle a eu pour bénéfices d'alerter sur la nécessité de produire d'autres représentations des femmes, ainsi que d'amorcer l'articulation entre

---

<sup>275</sup> Gerbner, George, Signorielli, Nancy, *Women and Minorities in Television Drama. 1969-1978*, Philadelphia, University of Philadelphia, Annenberg School of Communications, 1979.

<sup>276</sup> Gerbner, George, Signorielli, Nancy, *ibid.*

<sup>277</sup> Van Zoonen, Liesbet, *Feminist Media Studies*, Londres, Sage Publications, 1994.

<sup>278</sup> Hall, Stuart, *Representation. Cultural Representations and Signifying Practices*, Londres, Sage Publications, 1997.

<sup>279</sup> Steeves, Leslie H., « Feminist Theories and Media Studies », *Critical Studies in Mass Communication*, 1987, 4, 2, p. 95-135.

combats militants, relatifs aux conditions matérielles d'existence des femmes, et combats symboliques. Ces nouvelles luttes ont porté en premier lieu *contre* les représentations jugées uniformément sexistes, autrement dit contre les stéréotypes, puis *dans* les représentations, alors entendues comme des territoires où s'expriment des luttes de définition du monde, c'est-à-dire comme relais ou producteurs d'idéologies.

Si l'« annihilation symbolique »<sup>280</sup> des femmes a été la préoccupation majeure des premières études sur les rôles types proposés par les médias, elle a été suivie d'une construction épistémologique plus complexe, se détachant du paradigme fonctionnaliste. En son sein, le concept de représentation devient rapidement et durablement, comme le résume bien Liesbet van Zoonen dans son ouvrage de référence *Feminist Media Studies* en 1994, le « champ de bataille crucial pour le féminisme contemporain »<sup>281</sup>. Le découpage et la cartographie des courants féministes au croisement de l'analyse des médias et des études féministes varient bien entendu selon les sources scientifiques, certaines dessinant les correspondances entre les intérêts principaux des courants féministes et leurs manières d'envisager les médias de masse<sup>282</sup>, quand d'autres insistent sur la multiplication et la complexification des variables (de production et de réception, ou de polysémie du texte) intégrées dans les analyses des médias<sup>283</sup>.

Retraçant l'histoire des *feminist media studies*, Michèle Mattelart rappelle que l'on ne peut dissocier leur construction d'un ensemble de mutations socioculturelles et politiques, comme la « crise des utopies sociales, [la] crise des identités et grands récits d'émancipation, [la] crise des modèles de légitimation des savoirs et des actions »<sup>284</sup>, des crises qui ont elles-mêmes été animées par les idéaux féministes. Les « carences » françaises dans ces domaines proviennent selon elle de la difficulté de dépasser l'opposition entre culture et industrie, de considérer les médias « féminins » comme sérieux et de construire, en conséquence, des formes institutionnelles sur le sujet (UFR, département, laboratoire de recherche).

---

<sup>280</sup> Tuchman, Gaye, « Women's depiction in the mass media », *Signs*, 3, 1979.

<sup>281</sup> Van Zoonen, Liesbet, *Feminist Media Studies*, Londres, Sage Publications, 1994, p. 12.

<sup>282</sup> C'est le cas de Liesbet van Zoonen ou Leslie H. Steeves.

<sup>283</sup> Une perspective également adoptée par Liesbet van Zoonen, Margaret Gallagher ou Michèle Mattelart.

<sup>284</sup> Mattelart, Michèle, « Femmes et médias. Retour sur une problématique », *Réseaux*, 4, 120, 2003, p. 23-51.

Marlène Coulomb-Gully souligne les résistances des sciences de l'information et de la communication à l'égard des *gender studies*. Les *women's studies* sont issues du féminisme de la deuxième vague, ce qui a été un frein à leur intégration dans l'université, tant du côté des féministes elles-mêmes (refusant d'être « vendues » à l'institution ou « récupérées » par elle) que de l'université (considérant comme académiquement illégitime le domaine des inégalités de genre). Les études de genre se développent, en France, dans les années 1980-1990, en partant de l'histoire et de la sociologie vers la philosophie et la science politique<sup>285</sup>. Dressant le bilan des publications scientifiques, Coulomb-Gully situe ainsi un « gender turn » au début des années 2000, à partir duquel les recherches en communication ignorent de moins en moins celles sur le genre.

Les différents courants du féminisme (libéral, radical, matérialiste, socialiste, etc.) ont pesé sur les méthodes et les paradigmes d'analyse des médias, ainsi que l'ont montré Leslie H. Steeves puis Liesbet van Zoonen. L'idée, par exemple, que les médias de masse sont le canal par lequel les hommes, qui en commandent largement la production, reproduisent leur domination des femmes par le biais de stéréotypes, a été largement critiquée par Noreene Janus comme relevant du féminisme libéral. Pour cette dernière, lorsque les auteurs des analyses de contenu déplorent que les femmes n'aient pas accès aux mêmes représentations que les hommes, ils plaident en réalité pour l'« intégration des femmes dans le système actuel, sur la même base que les hommes »<sup>286</sup>, mais sans le subvertir. De même, est sous-estimée la diversité des modes de production médiatique et des structures de l'organisation politique<sup>287</sup>.

Études féministes et analyses médiatiques croisent ainsi leurs travaux respectifs, d'un côté sur l'oppression matérielle des femmes (autrement dit, sur les rapports de pouvoir genrés qui structurent la société) et de l'autre, sur les politiques de l'image qui tendent à sous-représenter et surdéterminer le rôle des femmes. Dans le domaine des médias de masse, ces axes sont d'abord relativement distincts puisque l'un se résume à la place des femmes dans la production industrielle et l'autre à la représentation des femmes dans les médias, mais ils ont « graduellement fusionné pour produire une analyse

---

<sup>285</sup> Coulomb-Gully, Marlène, « Les sciences de l'information et de la communication : une discipline Gender blind ? », *Questions de Communication*, 15, 2009, p. 129-153.

<sup>286</sup> Janus, Noreene Z., « Research on Sex-Roles in the Mass Media: Toward a Critical Approach », *The Insurgent Sociologist*, 1977, 7, 3, p. 19-31.

<sup>287</sup> Janus, en retour, défend une posture historique et holistique qui articule les représentations au contexte social dans lequel elles sont produites, non pas en tant que reflet, mais comme le jeu d'une relation complexe et dialectique entre économie médiatique, place des femmes et contenu médiatique.

complexe des structures et processus de représentation, des formations culturelles et économiques qui les sous-tendent, des relations sociales qui produisent le discours genré et de la nature des identités genrées »<sup>288</sup>. Les représentations médiatiques se sont peu à peu « émancipées » des paradigmes féministes qui les considéraient comme un miroir déformant ou une tribune contrôlée par le patriarcat pour investir une place culturelle et symbolique dans la sphère publique. Le concept d'idéologie opère ce basculement.

***b) Le bouillonnement épistémologique des film studies : sémiotique, psychanalyse et approches structurales de l'idéologie***

Inspirées des *women's studies* qu'elles ont en retour influencées, les études filmiques féministes (*feminist film studies*) sont à l'origine scindées en deux grands courants. Le premier, étasunien, se présente comme une sociologie du cinéma qui analyse la description et la légitimation des productions et des réceptions féminines, et dont la revue *Women & Film* est la première tribune. Le second, britannique, offre une méthodologie qui se dit plus objective. Mobilisant les outils de la sémiologie et de la psychanalyse, « cette approche a essayé de comprendre *comment* les films signifient – elle a essayé d'aller plus loin que la vision de l'image pour en analyser sa structure, ses codes, le sous-texte général du film »<sup>289</sup>.

Combinaison théorique de sémiotique, de marxisme althussérien et de psychanalyse, les objets des études filmiques féministes recouvrent les productions de subjectivités et d'identités par les représentations, les pratiques spectatorielles comme les processus d'identification ou encore les articulations entre désir, fantasme et représentations. Elles cherchent notamment à cartographier les places qu'occupent hommes et femmes dans les représentations cinématographiques : les premiers tendent à être des sujets avec lesquels s'identifient les agents de la production tandis que les secondes sont objectivées par le plaisir masculin via un processus de fétichisation.

B. Ruby Rich prend pour archétypes de ces travaux ceux de Claire Johnston et de Laura Mulvey, dont les articles « Women's Cinema as Counter-Cinema » (1973) et « Visual Pleasure and Narrative Cinema » (1975) sont souvent cités comme les textes

---

<sup>288</sup> Gallagher, Margaret, « Feminist Media Perspectives », in Valvidia, Angharad, *A Companion to Media Studies*, Hoboken, Wiley-Blackwell, 2005, p. 19-39.

<sup>289</sup> Carson, Diane, Dittmar, Linda, Welsch, Janice R., *Multiple Voices in Feminist Film Criticism*, Minneapolis, University of Minnesota Press, 1993, p. 34.

fondateurs de la théorie filmique féministe. Toutes deux contribuent à la compréhension des représentations des femmes et à la construction du plaisir – plaisir cinématographique et plaisir sexuel – dans une analyse largement influencée par la psychanalyse : les premières contributions des théories filmiques féministes permettent de comprendre la « construction de la position des sujets dans l'idéologie, tandis que les narrations hautement œdipiennes les prêtaient à une lecture des mécanismes inconscients de différence sexuelle dans notre culture »<sup>290</sup>.

Pour Johnston et Mulvey, les femmes sont absentes du processus de représentation. D'une part, parce que le personnage féminin « ne se représente pas lui-même mais, par un processus de déplacement, représente le phallus masculin » : autrement dit, la femme représente l'absence de phallus<sup>291</sup>. L'une des subversions possibles de ce plaisir phallogocentré, plaide Johnston, se loge dans la réappropriation de la dimension divertissante du cinéma par les femmes. L'auteure déplore la dénonciation des médias par les féministes, dénonciation qui provient selon elle d'une longue tradition de critique bourgeoise et qui rend stérile toute discussion scientifique sur les représentations des femmes dans le cinéma ou sur les productions féminines cinématographiques. Selon Johnston, « pour contrer notre objectivation dans le cinéma, nos fantasmes collectifs doivent être relâchés : le cinéma féminin doit s'incarner dans l'élaboration par le plaisir : un tel objectif requiert l'usage de films divertissants »<sup>292</sup>.

D'autre part, les femmes sont rayées des représentations car le tout-puissant regard masculin (*male gaze*) objective, selon Mulvey, le corps féminin et rend impossible l'expression d'une vision féminine<sup>293</sup>. Les personnages féminins tout comme les réceptrices sont privés de l'expression d'un plaisir féminin, pris au piège du *male gaze*. Cette vision de la subjectivité féminine est jugée appauvrissante et essentialiste deux décennies plus tard par bell hooks<sup>294</sup>, qui défend la possibilité d'un « regard oppositionnel » (*oppositional gaze*). De son côté, Barbara Creed montre que la distribution binaire entre l'homme actif et la femme passive n'est pas anhistorique : le

---

<sup>290</sup> Penley, Constance, *Feminist and Film Theory*, Londres, Routledge, 1988, p. 3.

<sup>291</sup> Johnston, Claire, « Women's Cinema as Counter-Cinema », in Johnston, Claire, *Notes on Women's Cinema*, Londres, Society for Education in Film and Television, 1973.

<sup>292</sup> Johnston, Claire, *ibid*, p. 31.

<sup>293</sup> Mulvey, Laura, « Visual Pleasure and Narrative Cinema », *Screen*, 16, 3, 1975.

<sup>294</sup> hooks, bell, « The Oppositional Gaze: Black Female Spectators, » in Thornham, Sue, *Feminist Film Theory: A Reader*, New York, New York University Press, 1999, p 307-320.

cinéma a une longue histoire de représentations d'une « monstruosité féminine » qui engage la fonction reproductrice et maternelle<sup>295</sup>.

À la fin des années 1970, les théories filmiques féministes enrichissent leurs travaux d'une critique des outils psychanalytiques, souvent trop étroits pour analyser les nombreuses subjectivités à l'œuvre dans les représentations et dans les réceptions. Comme le souligne Geneviève Sellier, le cinéma est « bien plus divers dans la représentation des femmes et des rapports sociaux de sexe, à la fois dans les films et par leur contexte de production et de réception »<sup>296</sup> que ne le laissait penser la première étape de la théorie filmique. Les écrits de Linda Williams ou de Teresa de Lauretis marquent également cette nouvelle étape, qui formulent de nouvelles questions sur les représentations des femmes dans les médias du fait de leurs « multiples perspectives sur le soi, la capacité d'agir, l'identité et l'environnement culturel du sujet »<sup>297</sup>. Ces dernières encouragent une lecture polysémique du texte et donnent au récepteur plus de liberté d'interprétation. Les recherches de Teresa de Lauretis sur *Rebecca*, le premier film d'Hitchcock, vont plus loin que les propositions, déjà très novatrices, de Tania Modleski concernant une « possibilité (limitée) d'un désir spécifiquement féminin »<sup>298</sup>. De Lauretis ambitionne d'extraire les femmes du piège de l'objectivation et du plaisir patriarcal en théorisant un désir féminin double, à la fois actif et passif, situé « dans le désir de l'autre [mais aussi] dans le désir d'être désirée par l'autre »<sup>299</sup>.

Au début des années 1990, les *film studies* rencontrent les *cultural studies*, faisant émerger des travaux sur les liens entre les représentations cinématographiques et le contexte socioculturel dans lequel elles sont produites. Geneviève Sellier cite les travaux fondateurs d'Edward B. Turk<sup>300</sup> à propos des influences de l'homosexualité de Carné sur son cinéma, ou ceux de Jackie Stacey<sup>301</sup> sur les relations entre les modalités de représentation des stars, les pratiques des spectatrices et la construction de leurs propres identités, entre 1940 et 1950. Sellier elle-même, dans les travaux qu'elle a menés avec

---

<sup>295</sup> Creed cite *Alien* (1986), *The Hunger* (1983), *Carrie* (1976), *The Brood* (1979), *Dressed to Kill* (1980), *The Exorcist* (1973), *Psycho* (1960), *Basic Instinct* (1992), *Whatever Happened to Baby Jane?* (1962), *A Reflection of Fear* (1973), *Cat People* (1942), *Life-Force* (1985), *I Spit on your Grave* (1978).

<sup>296</sup> Sellier, Geneviève, « Gender studies et études filmiques », *Cahiers du genre*, 2005, 38, 1, p. 63-85.

<sup>297</sup> Freeland, Cynthia, « Feminist Film Theory », in Kelly, Michael, *Encyclopedia of Aesthetics*, Oxford, Oxford University Press, 1998.

<sup>298</sup> Modleski, Tania, *Hitchcock et la théorie féministe*, Paris, L'Harmattan, 2002, p. 10.

<sup>299</sup> Lauretis (de), Teresa, *Alice Doesn't. Feminism, Semiotics, Cinema*, Bloomington, Indiana University Press, 1984, p. 153.

<sup>300</sup> Turk, Edward B., *Marcel Carné et l'âge d'or du cinéma français, 1929-1945*, Paris, L'Harmattan, 2002.

<sup>301</sup> Stacey, Jackie, *Star Gazing : Hollywood Cinema and Female Spectatorship*, Londres, Routledge, 1994.

Noël Burch, pose d'importants jalons de l'analyse filmique et féministe. *La Drôle de guerre des sexes du cinéma français* qu'ils publient en 1996 retrace, grâce à une vision des représentations comme imaginaires socioculturels, les modèles des rapports de sexes proposés par le cinéma entre 1930 et 1956<sup>302</sup>.

Les travaux de Raphaëlle Moine sur les femmes au cinéma<sup>303</sup> éclairent les inégalités de représentation, notamment dans le genre des *biopics*, qui réserve aux seules femmes l'atmosphère légère, libertine voire sulfureuse et leur privilège des récits qui « recondui[sen]t et exacerbe[nt] le spectacle de la beauté et de la souffrance féminine »<sup>304</sup>. L'approche des *cultural studies*, en interrogeant les axiologies, a permis d'ouvrir les *film studies* à d'autres approches et d'autres objets, notamment la télévision, en témoignent en France l'ouvrage collectif *Policiers et criminels : un genre populaire européen sur grand et petit écrans*<sup>305</sup> dirigé par Raphaëlle Moine, Brigitte Rollet et Geneviève Sellier ou celui dirigé par Pierre Beylot et Geneviève Sellier sur *Les Séries policières*<sup>306</sup>.

### ***c) La consubstantialité des hiérarchies culturelles et des hiérarchies de genre : étudier les médiacultures sentimentales***

Ces glissements ont été permis par une critique de l'articulation des dichotomies hiérarchisées noble/populaire et masculin/féminin, syllogisme menant à la valorisation des cultures codées « masculines » et au mépris de celles jugées « féminines » (comme le mélodrame). Comme le rappelle Marlène Coulomb-Gully à l'occasion d'une réflexion sur l'hermétisme paradoxal dont ont fait preuve les sciences de l'information et de la communication à l'égard des approches *gender*, la communication est une activité forcément influencée par le genre : « de même qu'elle est travaillée par des rapports de classe et des rapports ethniques, toute communication est par définition genrée »<sup>307</sup>.

---

<sup>302</sup> Burch, Noël, Sellier, Geneviève, *La Drôle de guerre des sexes du cinéma français, 1930-1956*, Paris, Nathan Université, 1999.

<sup>303</sup> Moine, Raphaëlle, *Les Femmes d'action au cinéma*, Paris, Armand Colin, 2010.

<sup>304</sup> Moine, Raphaëlle, « Le Biopic à la française : de l'ombre à la lumière », *Studies in French Cinema*, 10, 3, 2010, p. 269-287.

<sup>305</sup> Moine, Raphaëlle, Rollet, Brigitte, Sellier, Geneviève, *Policiers et criminels : un genre populaire européen sur grand et petit écrans*, Paris, L'Harmattan, 2009.

<sup>306</sup> Sellier, Geneviève, Beylot, Pierre, *Les Séries policières*, Paris, L'Harmattan, 2004. On peut aussi souligner la multiplication des séminaires de recherche portant sur le cinéma et les séries télévisées (citons notamment l'éloquent « Ciné-Séries. Culture, mise en scène, récit sériel » ou l'atelier « Cinéma / Séries télévisées »).

<sup>307</sup> Coulomb-Gully, Marlène, « Les sciences de l'information et de la communication : une discipline Gender blind ? », *Questions de Communication*, 15, 2009, p. 129-153.



Élargissant cet axiome à l'étude des médias de masse, Marie-Joseph Bertini précise bien que « les opérations que [l'information-communication] recouvrent sont gouvernées par les rapports sociaux de sexe et interprétées à l'intérieur d'une sémiotique générale définie par eux »<sup>308</sup>. Dans leur « état des lieux » des études cinématographiques, Brigitte Rollet et Geneviève Sellier soulignent la réticence de certaines auteures françaises à mettre en avant leur genre pour contextualiser ou analyser leurs œuvres et l'expliquent ainsi :

« *La constitution [des études filmiques et des études culturelles] dans les années 1960 et 1970 en Grande-Bretagne et aux États-Unis s'est faite dans un contexte politique de contestation du savoir académique, à partir d'une critique du pouvoir patriarcal et de l'élitisme culturel qui ne connaît pas d'écho en France.* »<sup>309</sup>

Or, prendre conscience que les médias eux-mêmes sont ancrés dans des contextes sociaux, dans des systèmes de genre notamment, et sont donc genrés jusque dans leur axiologie éclaire notamment d'un jour nouveau les différentes réactions que suscite la télévision. Les hiérarchies culturelles ne se situent pas par la grâce de l'objectivité culturelle et artistique au-dessus des idéologies du genre mais sont au contraire en articulation avec elles. Lynn Spigel a bien montré que l'émergence d'une culture féminine participe de la suspicion de toute une presse à l'égard de la télévision que l'on accuse de défier l'autorité paternelle<sup>310</sup>.

La détestation globale des médias de masse (qui se transforme en franche aversion dès lors qu'il s'agit des soap operas, registre féminin d'un média féminin) se confond avec une détestation du féminin pour Andreas Huyssen ainsi que pour Geneviève Sellier et Noël Burch : depuis l'avènement du modernisme<sup>311</sup>, « les critiques culturels ont souvent exprimé leur dédain pour les médias de masse dans un langage qui évoque le mépris pour les qualités que le patriarcat assigne au féminin »<sup>312</sup>. Sont honnies l'émotion, la passivité, la subjectivité, l'infériorité en même temps que les hommes émergent comme des auteurs de génie, des individus objectifs dans une littérature authentique, capables d'ironie et contrôlant parfaitement les moyens esthétiques, comme dans l'emblématique

---

<sup>308</sup> Bertini, Marie-Joseph, « Un mode original d'appropriation des Cultural Studies : les études de Genre appliquées aux sic. Concepts, théories, méthodes et enjeux », *MEI*, 2005, 24-25, p. 116-124.

<sup>309</sup> Rollet, Brigitte, Sellier, Geneviève, « Cinéma et genre en France : état des lieux », *Clio*, 1999, 10.

<sup>310</sup> Spigel, Lynn, *Make Room for TV. Television and the Family Ideal in Postwar America*, Chicago, University of Chicago Press, 1992.

<sup>311</sup> Huyssen, Andreas, *After the Great Divide: Modernism, Mass Culture, Postmodernism*, Bloomington, Indiana University Press, 1987.

<sup>312</sup> Spigel, Lynn, *Make Room for TV. Television and the Family Ideal in Postwar America*, Chicago, University of Chicago Press, 1992, p. 61.

roman du modernisme *Madame Bovary*<sup>313</sup>. Comme le résume bien Noël Burch dans son excellent *De la beauté des latrines* :

« Le créateur moderniste a toujours eu besoin de la culture de masse comme Autre, comme étalon "féminisé" de cette supériorité "masculine" qui découle de la rationalité de ses formes, de la conscience qu'il a de sa propre écriture, de la distance ("clinique") qu'il observe face à l'épanchement vulgaire des sentiments (le mélo est bien l'Autre irréductible de l'art légitime). »<sup>314</sup>

Le discours « politique, psychologique et esthétique »<sup>315</sup> du début du XX<sup>ème</sup> siècle distribue de façon genrée la culture de masse aux femmes et la culture noble aux hommes. En retour, Geneviève Sellier a bien montré que des formes « cultivées » comme la Nouvelle Vague, qui peuvent être innovantes sur le plan formel, sont des lieux d'expression majoritairement masculins, qui prennent paradoxalement peu en charge les controverses sociales et qui, plutôt que d'explorer les « nouveaux rapports entre hommes et femmes », soumettent les personnages féminins à des « constructions fantasmatisques masculines »<sup>316</sup>.

Pour construire un champ d'analyse de la télévision et des femmes, il a donc fallu entreprendre une légitimation de ces recherches féministes de la télévision, transperçant les a priori d'un contenu creux et d'une réception passive. Ainsi que le résume Bruno Péquignot à propos des romans sentimentaux longtemps abhorrés, « l'intérêt sociologique de l'analyse des romans sentimentaux ne peut être appréhendé qu'à cesser de mépriser cet objet et par delà ses consommatrices »<sup>317</sup> : à la jonction du féminin et de la masse, ces détestations ne sont qu'une « forme déguisée du mépris de classe pour la "bêtise" de ces femmes du "peuple" »<sup>318</sup>. Critique des monstrations d'une part, élargissement du politique au privé et identifications des leviers délégitimant une analyse sérieuse des femmes et de la télévision d'autre part : en s'intéressant tout particulièrement aux identités féminines, les travaux sur la télévision et les femmes ont pris pour socle les enseignements de la deuxième vague féministe.

---

<sup>313</sup> Huyssen, Andreas, *After the Great Divide: Modernism, Mass Culture, Postmodernism*, Bloomington, Indiana University Press, 1987.

<sup>314</sup> Burch, Noël, *De la beauté des latrines. Pour réhabiliter le sens au cinéma et ailleurs*, Paris, L'Harmattan, 2012, p. 24.

<sup>315</sup> Huyssen, Andreas, « Féminité de la culture de masse, l'autre de la modernité », in Sellier, Geneviève, Viennot, Eliane, *Culture d'élite, culture de masse et différence des sexes*, Paris, L'Harmattan, 2004.

<sup>316</sup> Sellier, Geneviève, « Images de femmes dans le cinéma de la Nouvelle Vague », *Clio*, 10, 2, 1992. Disponible en ligne : <http://clio.revues.org/265?lang=fr>, consulté le 14 septembre 2014.

<sup>317</sup> Péquignot, Bruno, « Les femmes dans le roman sentimental moderne », *L'Homme et la société*, 99-100, 1991, p. 115-125.

<sup>318</sup> Péquignot, Bruno, *ibid.*

Les études sur les soap operas participent de la revalorisation des productions dites féminines. Ce genre intéresse particulièrement les études télévisuelles durant les années 1970 et jusqu'au début des années 1980<sup>319</sup> du fait de son caractère féminin, de son traitement politique des affaires privées, de son usage de la métaphore et de la nécessité d'adopter à l'égard de la consommation jugée ridicule des femmes une démarche compréhensive<sup>320</sup>. De telles analyses éclairent l'ouverture sur le monde que favorisent les soap operas pour des femmes souvent confinées au foyer familial.

Parmi elles, et contre le psychologisme de Carol Lopate pour qui ces programmes « remplissaient les longues journées des femmes en dirigeant leurs fantasmes vers l'amour et la famille, promettant que leur vie est tout ce dont elles ont besoin »<sup>321</sup>, Tania Modleski souligne le décalage entre le style de vie nucléaire des dites femmes au foyer et celui des familles très étendues des soap operas<sup>322</sup>, qui démontre tout l'attrait du féminin pour une collectivité portée sur les conversations, les longs échanges et les émotions<sup>323</sup>. De son côté, Christine Geraghty identifie les tensions féministes à l'œuvre quand elle montre que les soap operas critiquent les patriarques tout en réaffirmant l'importance des liens familiaux<sup>324</sup>. Charlotte Brunson, quant à elle, postule que l'intérêt des spectatrices pour les soap operas provient de leurs récits largement relationnels, structurés autour d'interminables négociations orales concernant la sphère personnelle et familiale.

Du côté de la littérature sentimentale aussi, le syncrétisme des représentations et la variété de leurs interprétations se font jour. Les travaux de Janice Radway montrent que les romans à l'eau de rose, malgré leurs contenus parfois très patriarcaux, permettent aux femmes d'échapper temporairement à la vie quotidienne familiale et à ses contraintes, de refuser « la demande permanente d'attention et de soins qui leur est adressée par leur famille, et [d'agir] délibérément pour elles-mêmes et leur propre plaisir »<sup>325</sup>. Cet abandon temporaire des obligations familiales ouvre un espace de liberté dans lequel les femmes

---

<sup>319</sup> Allen, Robert C., *Speaking of Soap Opera*, Chapel Hill, University of North Carolina Press, 1985.

<sup>320</sup> Brunson, Charlotte, D'Acci, Julie, Spigel, Lynn, *Feminist Television Criticism. A Reader*, Oxford, Oxford University Press, 1997.

<sup>321</sup> Lopate, Carol, « Daytime Television. You'll Never Want To Leave Home », *Radical America*, 11, 1977.

<sup>322</sup> Modleski, Tania, *Loving With A Vengeance. Mass-Produced Fantasies For Women*, Londres, Routledge, 1984, p. 108.

<sup>323</sup> Modleski, Tania, *ibid*, p. 106.

<sup>324</sup> Geraghty, Christine, *Women and the Soap Opera. A Study of Prime Time Soaps*, Cambridge, Polity Press, 1990.

Geraghty, Christine, « The study of the soap opera » in Wasko, Janet, *A Companion to Television*, Hoboken, Wiley-Blackwell, 2005.

<sup>325</sup> Radway, Janice A., *Reading the Romance. Women, Patriarchy and Popular Literature*, Chapel Hill, University of North Carolina Press, 1992.

peuvent assouvir des besoins d'épanouissement personnel qui ne sont pas comblés ailleurs.

Un tel cheminement individualisant se retrouve dans l'analyse des représentations de Bruno Péquignot, qui distingue trois grandes périodes. La première, qui s'étend de 1977 à 1982-1983, voit l'héroïne virginale et sans famille trouver l'accomplissement dans une relation qui promet mariage et enfants. La virginité féminine se perd dans la deuxième période (jusqu'en 1988) où les femmes, divorcées, veuves ou en tout cas expérimentées, nouent avec des hommes à l'écart d'âge peu sensible des relations bien plus physiques. La sexualité entre dans le roman rose comme une composante essentielle de l'amour et, si le mariage résiste, les enfants, eux, se font plus timides dans leurs apparitions. La dernière vague bouleverse statuts, désirs et relations : les femmes occupent désormais des métiers hiérarchiquement plus valorisés et à la hauteur de ceux occupés par leur partenaire, l'égalité étant signifiée jusque dans des trajectoires professionnelles que l'on peut pourtant supposer être individuelles. Elles ne souhaitent plus nécessairement se marier ni faire d'enfants et la sexualité des amoureux est désormais partagée jusque dans les surprises, les découvertes et les plaisirs, devenant un territoire d'expression personnelle et conjugale.

Ces divers travaux ont encouragé le développement d'une démarche plus compréhensive à l'égard des représentations et des réceptions des médias de masse, loin des dérives prescriptives, normatives ou moralistes. Aujourd'hui, le courant de recherche le plus actif sur le thème des femmes et de la télévision reste celui de la « critique féministe de la télévision » (*feminist television criticism*<sup>326</sup>), rattaché parfois prudemment aux *cultural studies*, dont se réclament des auteures comme Charlotte Brunson, Julie d'Acci, Lynn Spigel, Kim Akass ou Janet McCabe, et auxquelles on peut adjoindre également Bonnie Dow et Angela McRobbie. Trois paradigmes y primeraient, selon Amanda Lotz<sup>327</sup>, qui prend régulièrement ses distances avec ce mouvement en raison de ses dimensions parfois encore très critiques : le premier paradigme met l'accent sur les héroïnes pour construire une typologie ou des stéréotypies à l'instar de la « nouvelle femme » ou de la « femme indisciplinée »<sup>328</sup> ; le deuxième envisage les contenus

---

<sup>326</sup> Pour un aperçu des enjeux, nous renvoyons à McCabe, Janet, Akass, Kim, « Feminist Television Criticism: Notes and Queries », *Critical Studies in Television*, 1, 2006, p. 108-120.

<sup>327</sup> Lotz, Amanda, « Postfeminist Television Criticism: Rehabilitating Critical Terms and Identifying Postfeminist Attributes », *Feminist Media Studies*, 1, 2001, p. 105-121.

<sup>328</sup> Rowe, Kathleen, *The Unruly Woman: Gender and the Genres of Laughter in Understanding Inequality*, Austin, University of Texas Press, 1995.

féministes comme des stratégies narratives essayant de développer ou de contenir des sujets féministes (avec par exemple Judith Mayne<sup>329</sup> ou Danae Clark<sup>330</sup>) ; le troisième paradigme, dans lequel s'inscrivent notamment les recherches postféministes, inventorie les déploiements discursifs des représentations féministes, l'ouvrage de Bonnie Dow, *Prime Time Feminism. Television, Media Culture and the Women's Movement since 1970*, faisant ici autorité.

Pour la *feminist television criticism*, est nécessaire une redéfinition du politique qui ne le contient plus aux affaires publiques, juridiques et économiques mais qui accepte les problématiques privées de genre, de sexualité ou de domesticité ainsi que la question des imaginaires culturels. À la télévision aussi, le personnel est politique. Les politiques télévisées du privé restent toutefois reçues avec méfiance par les chercheur.e.s qui, tout en reconnaissant l'importance culturelle des héroïnes et de l'élaboration d'un public féminin par les industries culturelles, y voient bien souvent une réassignation du féminin au foyer familial et une naturalisation des inégalités de genre<sup>331</sup>.

#### ***d) Au-delà du fonctionnalisme et du structuralisme, vers le conflit de sens : l'idéologie au cœur des représentations***

Le basculement d'une approche réflexive vers une approche constructiviste opère grâce au concept d'idéologie, dont on doit le regain d'intérêt au féminisme radical et plus particulièrement au féminisme socialiste<sup>332</sup>. S'inspirant des épistémologies marxistes et néo-marxistes (Althusser, Gramsci), les études féministes sur les médias considèrent l'idéologie comme le concept clé pour comprendre comment les rapports sociaux sont maintenus et reproduits.

Par cette opération, c'est tout le paradigme de la domination qui est mis à mal car les rapports de pouvoir n'y sont plus envisagés de façon mécaniquement et brutalement descendante comme dans le schéma classique de la domination (où les dominants unifiés exercent l'oppression sur les dominés démunis), mais, grâce au tournant gramscien,

---

<sup>329</sup> Mayne, Judith, « L.A. Law and Prime-time Feminism », in Brunson Charlotte, D'Acci, Julie, Spigel, Lynn, *Feminist Television Criticism. A Reader*, Oxford, Oxford University Press, 1997, p. 84-97.

<sup>330</sup> Clark, Danae, « Cagney & Lacey: Feminist Strategies of Detection », in Brown, Mary Ellen, *Television and Women's Culture: The Politics of the Popular*, Washington DC, Sage Publications, 1990, p. 116-133.

<sup>331</sup> Lopate, Carol, « Daytime Television. You'll Never Want To Leave Home », *Radical America*, 11, 1977, p. 33-51.

<sup>332</sup> Van Zoonen, Liesbet, *Feminist Media Studies*, Sage, 1994.

désormais perçus comme des jeux complexes d'hégémonies et de contre-hégémonies, en incessante adaptation et reconstruction. D'une *situation* de domination, on passe à un *processus* hégémonique : le « marxisme [est] sans garanties », selon la formule de Stuart Hall<sup>333</sup>.

L'apparition du concept d'idéologie est un premier pas vers la compréhension des représentations médiatiques comme participant de la sphère publique, mais ses premières applications restent très critiques, comme le signale Liesbet van Zoonen. Le tableau récapitulatif qu'elle propose montre bien que les différentes perspectives sur les médias de masse (études des stéréotypes, de la pornographie ou de l'idéologie) partagent une définition fonctionnaliste de la communication puisqu'elles divergent sur les composants de la communication, mais pas sur la linéarité du processus émetteur-message-récepteur.

<i>Les modèles de communication dans la théorie féministe des médias</i>					
	<b>Émetteur</b>	<b>Processus</b>	<b>Message</b>	<b>Processus</b>	<b>Effet</b>
<b>Stéréotypes</b>	Hommes	Distorsion	Stéréotype	Socialisation	Sexisme
<b>Pornographie</b>	Patriarcat	Distorsion	Pornographie	Imitation	Oppression
<b>Idéologie</b>	Capitalisme	Distorsion	Hégémonie	Familiarisation	Sens commun
Van Zoonen, Liesbet, <i>Feminist Media Studies</i> , Sage, 1994, p. 29.					

Or, l'attention aux récepteurs et réceptrices a permis de complexifier ce schéma de communication encore très marxiste. Les travaux pionniers de Janice Radway et de Ien Ang sur la façon dont les lectrices de roman Harlequin et les téléspectatrices de *Dallas* perçoivent les amours représentées montrent une réception à contre-courant de celle, patriarcale, jusqu'ici dégagée par les études des stéréotypes ou des idéologies. Apparaît alors une « possible distance entre le modèle "femme objet" mis au jour par l'analyse structurale et la manière dont il est perçu et reçu dans le vécu des femmes en lutte »<sup>334</sup>.

<sup>333</sup> Hall, Stuart, « The Problem of Ideology. Marxism without Guarantees, », *Journal of Communication Inquiry*, 1986, vol. 10, n°28, p. 28-44.

<sup>334</sup> Mattelart, Michèle, « Femmes et médias. Retour sur une problématique », *Réseaux*, 4, 120, 2003, p. 23-51.

Du côté de l'étude de la production des représentations, les propositions abondent également : les textes sont polysémiques, chargés de niveaux d'interprétation<sup>335</sup> qui peuvent être contradictoires, porteurs dès leur encodage de luttes internes. On peut rappeler que pour Edgar Morin, déjà, leur ambivalence et leur syncrétisme s'expliquent par les tensions industrielles et démocratiques entre innovation et standardisation, entre la nécessité de surprendre et celle de plaire au plus grand nombre<sup>336</sup>. Le modèle linéaire de la communication, à l'instar du modèle classique de la domination, doit gagner en dynamique pour mieux retranscrire l'instabilité du social et les négociations incessantes entre les acteurs. Ni les producteurs, ni les messages, ni les récepteurs ne sont homogènes, et les réactions de ces derniers ne peuvent plus être envisagées comme de simples rétroactions forcément dominées par les émetteurs. La vision marxiste des médias de masse d'une production dominante pesant sur des récepteurs dominés laisse peu à peu place, sous l'impulsion du concept d'idéologie, à une vision des représentations comme les sites de conflits de sens qui construisent le monde.

Il est significatif que plusieurs auteures féministes elles-mêmes atténuent leurs analyses critiques lors de la « découverte de l'idéologie ». McRobbie publie ainsi en 1978 une étude canonique<sup>337</sup> de l'approche des médias de masse comme signifiants idéologiques. Analysant sémiologiquement le magazine pour adolescentes *Jackie*, elle souligne les fortes connotations qui y sont à l'œuvre, relatives à la beauté, la domesticité et les amours. McRobbie y voit la reconduction d'une idéologie sexiste dont les effets, pour autant qu'ils peuvent rencontrer des résistances, restent très puissants. Quelques années plus tard, elle fait amende honorable et juge de cette conclusion qu'elle laisse très peu de place à une quelconque activité des publics. De la même manière, quelques années après la publication de « Visual Pleasure and Narrative Cinema »<sup>338</sup>, Laura Mulvey elle-même affaiblit la toute-puissance du *male gaze* en concédant la possibilité d'un « transvestisme métaphorique » dans lequel la spectatrice peut s'identifier au masculin pour dépasser la soumission de sa position originelle.

---

<sup>335</sup> Fiske, John, *Television Culture*, Routledge, 1994.

<sup>336</sup> Morin, Edgar, *L'Esprit du temps*, Paris, Armand Colin, 2010. Sur la question de l'ambivalence et de l'ambiguïté, citons également les travaux de Noël Burch autour du « *double speak* » hollywoodien : Burch, Noël, « *Double Speak*. De l'ambiguïté tendancielle du cinéma hollywoodien », *Réseaux*, 2000, 99, p. 99-130.

<sup>337</sup> McRobbie, Angela, "*Jackie*": *an Ideology of Adolescent Femininity*, Birmingham, University of Birmingham, 1978.

<sup>338</sup> Mulvey, Laura, « Afterthoughts on 'Visual Pleasure and Narrative Cinema' inspired by King Vidor's *Duel in the Sun* (1946) », *Framework*, 15-16-17, 1981, p. 12-15.

La fermeture des textes qu'induit le formalisme de la sémiotique structurale a produit la nécessité de repenser l'épistémologie et la méthodologie de l'analyse des représentations des femmes dans les médias, pour passer d'une analyse qui clôt le sens des textes sur eux-mêmes au constat de leur polysémie et de leur ambiguïté, textes désormais envisagés comme participant de la lutte de définition du monde. S'attardant sur la conflictualité des représentations, l'étape post-structurale est largement influencée par la redéfinition foucauldienne du pouvoir qui, pluralisé et éclaté, s'exprime au niveau microscopique et produit forcément de la résistance. Les travaux de Teresa de Lauretis qui envisagent les médias comme des « technologies de genre » qui parviennent à « contrôler le champ de significations sociales et donc de produire, promouvoir et implanter les représentations du genre » sont directement tributaires des réflexions de Foucault<sup>339</sup>.

Ce sont les *cultural studies* dans leur mouvance féministe qui, comme le signale bien Michèle Mattelart, ont véritablement permis de comprendre les luttes de définition que portent les fictions, en s'attachant tout particulièrement à la fonction idéologique des médias. La revalorisation des genres codés féminins et l'intérêt pour les diverses réceptions ont aidé à repenser les liens entre textes et publics. L'attention est portée sur la *construction* des représentations médiatiques, ce qui amène à s'interroger sur la « lecture culturelle et [la] lutte culturelle pour la création de modes alternatifs de narration, de production et de distribution de l'image »<sup>340</sup>. Cette recherche s'est développée d'abord, on l'a vu, aux États-Unis et en Grande-Bretagne dans le champ des études littéraires et des études cinématographiques, en lien parfois avec la psychanalyse, et a profité de la légitimité des sujets qui leur sont institutionnellement rattachés (la littérature, le cinéma).

L'élan des *cultural studies* est, lui, décisif grâce à son analyse à la fois post-structuraliste et constructiviste des liens entre culture et pouvoir dans les représentations médiatiques et dans les industries culturelles. En s'éloignant du fonctionnalisme qui a longtemps prévalu, les *cultural studies* ont pris un tournant important en envisageant les fictions comme participant des controverses de la sphère publique, à l'échelle d'imaginaires socioculturels qu'elles ont cessé de détacher et d'opposer à un « réel » social. En se détournant d'une approche des médias de masse comme miroirs déformants

---

<sup>339</sup> Lauretis (de), Teresa, *Théorie queer et cultures populaires. De Foucault à Cronenberg*, Paris, La Dispute, 2007.

<sup>340</sup> Mattelart, Michèle, « Femmes et médias. Retour sur une problématique », *Réseaux* 2003/4, 120, p. 23-51.



de la réalité, les travaux féministes ont ainsi pu appréhender les processus médiatiques de négociation, de compromis, de construction. Ceux-ci ne sont plus compris dans un modèle linéaire de la communication, comme dans le paradigme fonctionnaliste, mais envisagés comme des jeux dialogiques complexes entre ce que nous ne pouvons plus considérer comme des étapes de la communication (producteurs-message-récepteurs) mais des entités hétérogènes et polysémiques en interdépendance.

Les travaux d'Éric Maigret et d'Éric Macé sur les médiacultures, néologisme qui dépasse la traditionnelle opposition entre les médias et la Culture, ont importé en France les réflexions anglo-saxonnes des *cultural studies*. Ils ont également contribué à repenser, dans un espace français particulièrement structuré par les théories bourdieusiennes qui postulent une correspondance entre domination économique et domination culturelle, les « rapports entre communication et pouvoir [pour redéfinir] un espace de formation et de circulation des paroles et des identités »<sup>341</sup>. Le paradigme médiaculturel est celui d'un « constructivisme conflictualiste » qui lie les représentations (dont la capacité signifiante est réhabilitée) aux rapports sociaux (que les théories postmarxistes du pouvoir permettent de redécouvrir). Cette épistémologie démocratise les constructions de sens dans les pratiques culturelles et, ce faisant, ouvre la voix à une étude renouvelée des politiques de représentation.

## **B. 1950-1990 : l'émergence de personnages féminins émancipés**

### ***a) Imaginaires du média et cohésion familiale***

Les idéaux de la famille, la porosité grandissante entre sphère privée et sphère publique et les imaginaires du nouveau média télévisuel participent des conditions d'émergence des héroïnes de séries télévisées. Il nous semble nécessaire de revenir sur les liens sociohistoriques tissés entre télévision et foyer familial pour comprendre les inquiétudes et les espoirs qui ont entouré la diffusion du média. Dès ses débuts, la télévision encourage des imaginaires proféministes car elle permet, paradoxalement, une ouverture sur le monde au moment où les femmes sont enfermées dans le foyer suburbain.

---

<sup>341</sup> Maigret Éric, Macé, Éric, *Penser les médiacultures. Nouvelles pratiques et nouvelles approches de la représentation du monde*, Paris, Armand Colin, 2005, p. 13.

De nombreux historiens ont identifié un processus homologique entre implantation de la télévision dans les foyers et développement des banlieues américaines des années 1950. Alors que les politiques étatiques encouragent la construction massive des maisons suburbaines, pour « la première fois dans l'histoire, les jeunes couples trouv[ent] moins cher d'acheter leur propre maison que de louer un appartement en ville »<sup>342</sup>. De telles conditions économiques bouleversent les styles de vie des jeunes étasuniens et enracinent dans l'esprit du temps l'idéologie de la propriété privée<sup>343</sup>. Loin d'imaginer de façon simpliste que les fameux « *suburbs* », les zones suburbaines, remplissent une fonction de refuge à l'écart des villes menaçantes, ce qui ancrerait une ferme distinction privé/public, Lynn Spigel considère que ces « jeunes couples étaient plutôt devenus les représentants culturels de la "belle vie" »<sup>344</sup>, jouissant d'une identité publique valorisée en tant que propriétaires privés.

Lorsque se développe la télévision, les discours sont à la fois dystopiques et utopiques, craignant l'éclatement de l'unité familiale ou célébrant les progrès sociaux et technologiques du média. La télévision s'inscrit directement dans l'histoire très particulière qu'entretient la culture américaine avec l'utopie d'éradication des distances, une histoire qui s'épanouit pleinement après la Guerre de Sécession, avec le développement des trains, et que le télégraphe, la radio, la télévision et plus tard la conquête spatiale viennent renforcer<sup>345</sup>.

---

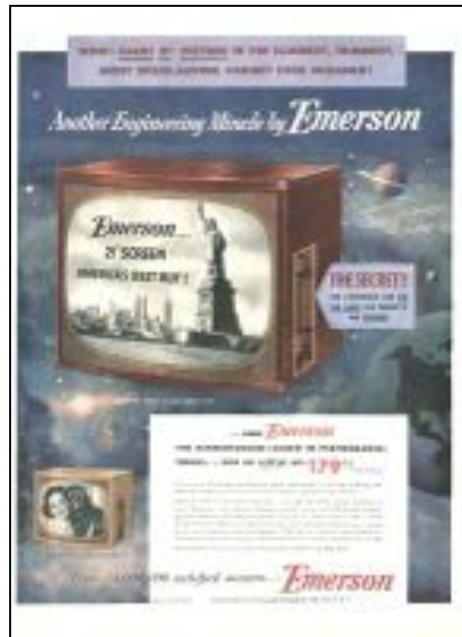
<sup>342</sup> Spigel, Lynn, *Make Room for TV. Television and the Family Ideal in Postwar America*, Chicago, University of Chicago Press, 1992, p. 5.

<sup>343</sup> Hayden, Dolores, *Redesigning the American Dream. The Future of Housing, Work, and Family Life*, New York, W.W. Norton & Company, 2002.

<sup>344</sup> Spigel, Lynn, *Make Room for TV. Television and the Family Ideal in Postwar America*, University of Chicago Press, 1992, p. 6.

<sup>345</sup> Spigel, Lynn, *ibid*, p. 7.

Les recherches de Lynn Spigel sont riches d'informations, par exemple lorsqu'elle déniche cette archétypique publicité de 1953 pour Emerson TV où un poste de télévision montrant la statue de la liberté trône au beau milieu d'une galaxie. En bas à gauche, un second poste montre une petite fille et son chiot, ce qui lie « les significations domestiques à l'imaginaire de science-fiction »<sup>346</sup>. Dans les représentations aussi, le double mouvement d'« intériorisation »<sup>347</sup> et de dépassement des distances est à l'œuvre. Les fictions télévisées



familiales prennent acte des envies de voyage et proposent des séries d'épisodes, sinon des saisons entières, loin des environnements domestiques : *I Love Lucy* déménage un an à Hollywood ; George Burns et Gracie Allen (*Burns and Allen*) partent à New York ; les personnages de *I Love Lucy*, de *The Honeymooners* et un peu plus tard de *Ma Sorcière Bien-Aimée* prennent de longues vacances en Europe. La télévision promet d'ouvrir sur le monde, à l'instar du « village global » promulgué une petite décennie plus tard par Marshall McLuhan<sup>348</sup>.

Néanmoins, les discours qui accompagnent l'arrivée de la télévision dans les foyers ne sont pas tous apologiques. Nombre d'entre eux dénoncent les perturbations indésirables que risque d'entraîner le média dans l'univers domestique et dans l'organisation fonctionnelle du foyer : la télévision est-elle un meuble ? Faut-il la cacher ? Les femmes peuvent-elles regarder ses programmes seules la journée ? Par ses représentations ou par sa simple présence, la télévision menacerait l'autorité paternelle et le charme féminin. D'un côté, les enfants choisiraient les programmes et réclameraient le silence (« Les hommes n'ont plus qu'une toute petite voix dans le choix des

<sup>346</sup> Spigel, Lynn, *ibid*, p. 9.

<sup>347</sup> Ce paradoxe s'est encore renforcé ces dernières années pour le public adolescent, comme l'a montré Hervé Glevec : du fait des nombreuses techniques d'information et de communication contemporaines, les jeunes opèrent un double mouvement d'« intériorisation » et d'« extériorisation » (ils quittent la rue pour vivre et socialiser à partir de leur chambre, désormais dotée de télévision, téléphone, chaîne hi-fi, console de jeux vidéos, Internet...). *La Culture de la Chambre. Préadolescence et culture contemporaine dans l'espace familial*, Paris, La Documentation française, 2009.

<sup>348</sup> McLuhan, Marshall, *Pour comprendre les médias*, Paris, Seuil, 1977 ; Spigel, Lynn, *Make Room for TV. Television and the Family Ideal in Postwar America*, Chicago, University of Chicago Press, 1992.

programmes », déplore un article de *TV Guide* en 1953<sup>349</sup>). De l'autre, les femmes entreraient en compétition avec la télévision pour obtenir l'intérêt et le regard de leur époux, ce qui, selon Lynn Spigel, conduit à des représentations de corps féminins « déféminisés et/ou dés-érotisés » afin que les actrices montrées à la télévision entrent le moins possible en rivalité avec les femmes au foyer<sup>350</sup>.

L'hypothèse est séduisante mais il faut néanmoins l'accompagner d'une histoire des mouvements féministes pour ne pas réduire la monstration des corps à une réception qui serait fascinée par la beauté et l'élégance du féminin : si les corps féminins ne se montrent que relativement tardivement, à partir des années 1970, la raison en est aussi l'essor des mouvements féministes. La deuxième vague et ses courants complémentaires ou contradictoires comme le féminisme libéral, radical et le néoféminisme, permettent une réappropriation des corps par le féminin, donc leur monstration. Cette réappropriation est ambiguë, en ce qu'elle peut simultanément être analysée comme un signe d'*empowerment* ou comme celui d'une assignation à la fonction esthétique, et doit être interrogée dans un mouvement très complexe qui allie logiques industrielles, politiques et socioculturelles.

### ***b) Architecture domestique et euphorie familiale***

Ce préambule historique est essentiel pour comprendre les représentations très familiales proposées par la télévision des années 1950 jusqu'au début des années 1960. Accompagnant l'essor économique de l'après-guerre, les imaginaires sociaux et médiatiques se concentrent sur des familles dont les rôles genrés très marqués portent l'espoir de rétablir et de renforcer la cohésion familiale. La famille nucléaire est faite d'États-Uniens blancs de classe moyenne, « estimés comme la clé de voûte de l'économie sociale américaine dans les années 1950 »<sup>351</sup>.

Mary Beth Haralovich identifie huit séries télévisées dans lesquelles la famille est constituée d'un père travailleur, d'une mère au foyer et d'enfants qu'il faut éduquer, le tout dans des banlieues : *The Ruggles* (1949–1952), *The Aldrich Family* (1949–1953), *The Stu Erwin Show* (1950–1955), *The Adventures of Ozzie and Harriet* (1952–1966),

---

<sup>349</sup> Spigel, Lynn, *Make Room for TV. Television and the Family Ideal in Postwar America*, Chicago, University of Chicago Press, 1992.

<sup>350</sup> Spigel, Lynn, *ibid*, p. 31.

<sup>351</sup> Spigel, Lynn, *ibid*, p. 113.

*Father Knows Best* (1954–1960), *Leave it to Beaver* (1957–1963), *The Donna Reed Show* (1958–1966) et *Dennis the Menace* (1959–1963). Cela ne signifie pas pour autant que les récits montrent systématiquement le père comme une figure intouchable, à l'époque d'ailleurs quelques magazines se plaignent que l'autorité du père de famille s'affaiblit : des personnages comme Ozzie Nelson, Chester A. Riley ou Ralph Kramden sont dépeints comme « des idiots primaires », regrette *TV Guide*<sup>352</sup> (*The Adventures of Ozzie and Harriet*, *The Life of Riley*), qui n'écotent pas suffisamment les judicieux conseils de leur femme (*The Honeymooners*) à qui la fin de l'épisode donne raison.

Si certaines séries télévisées sont plutôt urbaines, à l'instar de *I Love Lucy* ou de *The Honeymooners* dont les récits comiques reposent sur des gags et du vaudeville, d'autres comme *Father Knows Best* et *Leave It to Beaver* substituent aux gaffes et débordements l'idéal-type de la famille nucléaire en zone suburbaine<sup>353</sup>. Produite en masse à partir des années 1940, la maison de banlieue qui peuple les imaginaires médiaculturels est truffée d'appareils électroménagers et a pour fondations des valeurs étasuniennes si fortes, comme le rêve de la prospérité, que selon l'architecte et historienne de l'urbanisme Dolores Hayden, « pour la première fois dans l'histoire, une civilisation a créé un idéal utopique basé sur la maison plutôt que sur la cité ou la nation »<sup>354</sup>.

Cet idéal est celui de la famille victorienne aux fonctions très genrées. Pour Hayden, le contexte sociopolitique de l'après-guerre a deux priorités qui vont fusionner : d'abord, repositionner les hommes sur le marché du travail et en retirer les femmes, ensuite, construire des logements en masse. Pour les encourager,

« Les promoteurs ont fait valoir qu'un certain type de maison aiderait les vétérans à devenir un commercial qui fait la navette et aime tondre la pelouse, et cette maison aiderait aussi les femmes à passer de Rosie la Riveteuse à mère au foyer. »<sup>355</sup>

Ces imaginaires suburbains peuplent les séries télévisées des années 1950 jusqu'aux années 2000 (*Desperate Housewives* en est emblématique mais elle n'est pas la seule) et, comme le souligne bien Haralovich, le statut de mère au foyer y est à la fois effacé et important, dominé et libéré. Dans cette économie florissante, les femmes sont

---

<sup>352</sup> *TV Guide*, cité par Spigel, Lynn, *Make Room for TV. Television and the Family Ideal in Postwar America*, Chicago, University of Chicago Press, 1992, p. 28.

<sup>353</sup> Haralovich, Mary Beth, « Sitcoms and Suburbs: Positioning the 1950s Homemaker », in Spigel, Lynn, Mann, Denise, *Private Screenings. Television and the Female Consumer*, Minneapolis, University of Minnesota Press, 1992, p. 115.

<sup>354</sup> Hayden, Dolores, *Redesigning the American Dream. The Future of Housing, Work, and Family Life*, W.W. Norton & Company, 2002, p. 34.

<sup>355</sup> Hayden, Dolores, *ibid*, p. 59.

simultanément rejetées de l'économie de marché<sup>356</sup> et essentielles au consumérisme puisqu'elles en sont les principales clientes<sup>357</sup>. Margaret Anderson et June Cleaver, les mères de *Father Knows Best* (sic) et de *Leave It to Beaver*, jouissent d'un pouvoir domestique concédé par le patriarcat et par l'âge d'or du capitalisme, lesquels rendent leur position dans le foyer familial indissociable de leur consumérisme.

Pensée dans l'intérêt de la famille nucléaire, l'architecture d'alors sous-tend une économie familiale genrée dans laquelle le père est en charge de la situation socioéconomique et la mère assure la tranquillité du foyer familial, tout en étant « à l'abri de l'hétérogénéité de classe, de race, d'ethnicité et d'âge »<sup>358</sup>. Gaiement soumises, les femmes au foyer d'alors ne sont pas du tout désespérées : Donna Stone, Margaret Anderson ou June Cleaver sont de parfaites épouses et mères de famille qui se sacrifient pour la cohésion familiale. À ce moment, leur rôle est celui de la lieutenantante d'une maisonnée in fine régie par le colonel patriarcat, et c'est bien sûr l'idéal (et idéal-type) de la famille étasunienne de banlieue qui se joue au lendemain de la Seconde Guerre mondiale<sup>359</sup>, même si quelques héroïnes perturbent cette tranquillité comme Lucy (*I Love Lucy*) qui ne rêve que d'échapper à l'ennui domestique ou Samantha Stephens (*Ma Sorcière Bien-Aimée*) qui lutte sans cesse pour affirmer son individualité entre les assignations traditionnelles de sa famille et les requêtes domestiques de son mari.

### ***c) Économie politique et logiques industrielles des séries télévisées : comprendre les conditions d'émergence des héroïnes***

Tandis que les imaginaires sociaux autour de la télévision se construisent, l'essor du média durant l'après-guerre se fait de façon très inégalitaire. Si, en 1955, comme le rappelle Jean-Pierre Esquenazi, la télévision est installée dans les deux tiers des foyers étasuniens, en Europe sa diffusion est plus timide. Aux 36 millions de postes américains répondent seulement 5 millions dans toute l'Europe et, là encore, le contexte socioéconomique et architectural joue un rôle prépondérant. Pour expliquer ce fossé,

---

<sup>356</sup> Delphy, Christine, *L'Ennemi principal. Tome 1 : Économie politique du patriarcat*, Paris, Syllepse, 2002.

<sup>357</sup> Haralovich, Mary Beth, « Sitcoms and Suburbs: Positioning the 1950s Homemaker », in Spigel, Lynn, Mann, Denise, *Private Screenings. Television and the Female Consumer*, Minneapolis, University of Minnesota Press, 1992, p. 111.

<sup>358</sup> Haralovich, Mary Beth, *ibid*, p. 137.

<sup>359</sup> Spigel, Lynn, *Make Room for TV. Television and the Family Ideal in Postwar America*, Chicago, University of Chicago Press, 1992.

Esquenazi souligne qu'aux États-Unis, « il est assez facile de corrélérer ce goût immodéré avec l'édification de cités pavillonnaires à la périphérie des villes où se réfugient des classes moyennes en reconstruction »<sup>360</sup>. L'architecture urbaine, combinée à une population constituée de publics majoritairement familiaux et féminins, encourage très tôt, dès les années 1950, le développement de la sérialité, « particulièrement adaptée aux formes de diffusion de la télévision »<sup>361</sup>.

« Spectacle domestique »<sup>362</sup>, la télévision est une marchandise culturelle qui ne peut être « adéquatement décrite seulement en termes financiers : la circulation qui est essentielle à son succès se produit à l'intérieur d'une économie parallèle, qui est culturelle »<sup>363</sup>. Les séries, comme tout programme télévisuel, ont ainsi une économie en deux temps : le premier, situé entre les producteurs et les distributeurs, transforme le produit télévisuel en marchandise matérielle qui, elle-même, objective le public en marchandise à échanger entre distributeurs et annonceurs, publicitaires, sponsors.

Le second temps est culturel : les téléspectateurs n'achètent pas les produits télévisuels, c'est bien leur valeur culturelle, c'est-à-dire « les significations, les plaisirs et les identités sociales [qui sont] les mesures des choix »<sup>364</sup>. Éric Macé a bien montré cette fracture entre d'un côté les enjeux culturels, et de l'autre une économie « chiffrée » aux moyens des statistiques de l'« audimat ». L'influence de ce dernier, de ce « dieu caché qui règne sur les consciences »<sup>365</sup> dans la sociologie bourdieusienne, résiste peu à une analyse de ses dynamiques : arrivant a posteriori, perçu au prisme de statistiques forcément réductrices qui ne peuvent refléter les attentes et les satisfactions des publics, l'audimat est une information forcément restreinte et imparfaite sur les publics. Ces derniers, qui ne sont pas directement décisionnaires de ce que les médias offrent, influent selon Esquenazi de façon oblique sur la production télévisuelle puisque « toutes les décisions sont prises en évaluant ce que seront leurs réactions, mesurées avec plus ou moins d'efficacité »<sup>366</sup> au moyen d'articles, de rapports, d'enquêtes pour que s'accomplisse « l'art de la rencontre » entre eux et les programmes<sup>367</sup>.

---

<sup>360</sup> Esquenazi, Jean-Pierre, *Les Séries télévisées : l'avenir du cinéma ?*, Paris, Armand Colin, 2010, p. 13.

<sup>361</sup> Esquenazi, Jean-Pierre, *ibid.*, p. 6.

<sup>362</sup> Esquenazi, Jean-Pierre, *ibid.*, p. 29.

<sup>363</sup> Fiske, 1987, cité par Esquenazi, Jean-Pierre, *ibid.*, p. 48.

<sup>364</sup> Esquenazi, Jean-Pierre, *Les Séries télévisées : l'avenir du cinéma ?*, Paris, Armand Colin, 2010, p. 49.

<sup>365</sup> Bourdieu, Pierre, *Sur la télévision*, Montréal, Liber, 1996, p. 25.

<sup>366</sup> Esquenazi, Jean-Pierre, *ibid.*, p. 49.

<sup>367</sup> Macé, Éric, « Le conformisme provisoire de la programmation », *Hermès*, 37, 2003, p. 127- 135.

En définitive, ce sont bien des enjeux sociopolitiques qui sous-tendent cette double économie politique des séries télévisées en ce que les deux niveaux, économique et culturel, ne peuvent se rencontrer que dans la superposition toujours partielle de problématiques culturelles et politiques communes aux uns, producteurs, et aux autres, publics. Loin de répondre à un schéma linéaire de la communication, la circulation inégalitaire du pouvoir de l'économie politique doit être analysée en prenant en considération les nombreux acteurs de la production dont les intérêts ne sont pas unifiés, quand ils ne sont pas contradictoires. Aux États-Unis notamment, les tensions sont nombreuses entre les trois grands acteurs que sont les studios, les chaînes et les annonceurs, tant entre eux qu'en eux. Ces conflits, qui vont de la stratégie de programmation jusqu'aux thèmes que souhaite et peut traiter une série, sont eux-mêmes traversés par des conflits dans la sphère publique, comme, par exemple, l'affirmation d'un pouvoir féminin de production. Roseanne Barr, créatrice de l'héroïne ouvrière Roseanne, a souvent raconté la bataille féministe qu'elle a dû mener contre la volonté de la chaîne de confier sa propre série à un auteur homme.

Dans la même veine, les politiques économiques des chaînes de diffusion sont cruciales pour comprendre leurs stratégies de programmation : on a souvent évoqué le cas de la chaîne câblée HBO, à laquelle on peut adjoindre aujourd'hui AMC ou Showtime, dont les revenus ne proviennent pas des annonceurs mais des abonnements des usagers. De tels modèles ont un impact sur les représentations puisque les chaînes du câble ne répondent pas aux mêmes règles que les networks traditionnels, ABC, NBC, CBS et FOX. Le langage si cru des femmes de *Sex and the City* a par exemple pu rencontrer son public parce que HBO n'est pas soumise, contrairement aux networks, aux lois de censure de la Federal Communications Commission, équivalent étasunien de notre CSA. En France, le modèle HBO a très largement influencé les politiques de programmation de Canal + qui, pour renouveler le vivier des séries télévisées françaises, mise sur la croyance en la *quality television* et sur une ligne éditoriale à rebours des imaginaires jugés classiques proposés par les chaînes concurrentes.

La règle d'or de l'appel à projets de La Nouvelle Trilogie, programme de l'unité de fiction La Fabrique dirigé par Bruno Gaccio, marque cette mise à distance : « pas de juges, pas de flics, pas de toubibs, pas d'instits ! »<sup>368</sup> L'initiative est à signaler puisqu'elle

---

<sup>368</sup> Appel de « La Nouvelle Trilogie ». Voir <http://www.laparisienneimages.com/appel/appel.html>, consulté le 14 septembre 2014.



a notamment produit *Hard*, une série inspirée de *Weeds* (Showtime, 2005-2012) dans laquelle une mère bourgeoise se retrouve, à la mort brutale de son mari, propriétaire d'une entreprise de films pornographiques. Les ambitions « de qualité », pour reprendre ce terme industriel aux dimensions scientifiquement normatives, souhaitent sortir des cadres classiques de la fiction française très attachée à ses représentants républicains pour soulever des problèmes contemporains, au premier rang desquels l'émancipation féminine. Au-delà des logiques de programmation et des lignes éditoriales des chaînes, il faut rappeler les tensions intrinsèques entre innovation et standardisation énoncées par Edgar Morin, et souligner que l'audace des représentations peut tout à fait percer dans le *mainstream*. *Clara Sheller*, qui montrait des homosexuels au lit ou des amours à trois, a été diffusée sur France 2, de surcroît en prime time, et a tenu deux saisons avant d'être arrêtée du fait de ses représentations trop osées.

#### ***d) Les femmes, un nouveau marché pour les annonceurs***

Les femmes ont très tôt été un marché important pour les annonceurs, du fait de leur influence sur les achats domestiques, des produits ménagers aux voitures en passant par l'ameublement. À la fin des années 1970 néanmoins, comme le montre bien Julie D'Acci<sup>369</sup>, les grands networks affrontent une chute d'audience importante, et ce, pour trois raisons.

Premièrement, le déplacement des femmes vers la sphère professionnelle provoque un délaissement, durant la journée, de la télévision, y compris des soap operas pourtant phares pour le marché féminin. Deuxièmement, le marché est rendu plus vaste et instable du fait du développement des chaînes du câble et de la multiplication des offres de programmes qui en découle, obligeant les networks à se replacer stratégiquement pour ne pas perdre trop d'audience dans ce nouveau grand partage. Troisièmement, les mutations se font fortes dans la démographie, puisque les femmes *baby boomers* parvenues à l'âge adulte sont influencées par le féminisme, et que leur profil sociodémographique dénote une indépendance d'esprit et une autonomie économique plus importante que celles de leurs aînées, faisant d'elles une cible de choix pour les

---

<sup>369</sup> D'Acci, Julie, *Defining Women: Television and the Case of Cagney & Lacey*, Chapel Hill, The University of North Carolina Press, 1995.

annonceurs<sup>370</sup>. La « femme active » est une cible publicitaire toute récente et doublement intéressante en ce qu'elle gagne en moyenne davantage que les femmes au foyer et qu'elle est seule gestionnaire de ce fonds.

Cette double émancipation crée un nouveau segment démographique, dit « de qualité », qui est pris en considération dans les calculs de la mesure d'audience Nielsen dès 1976<sup>371</sup> : sont des « *working women* » les femmes qui travaillent plus de 30 heures par semaine, la catégorie allant des cols-blancs jusqu'aux ouvrières. Pour Byars et Meehan, à qui l'on doit un très convaincant article sur la question<sup>372</sup>, l'apparition progressive de la catégorie « femme active » par les annonceurs résulte de cinq variables. Après la défense des droits des femmes par la deuxième vague féministe à la fin des années 1960, de nombreuses mutations socioéconomiques marquent la deuxième moitié du XX<sup>ème</sup> siècle : à partir de 1975, des récessions ont un impact fort sur les vies professionnelles des femmes de classe moyenne, qu'accompagnent en parallèle quelques évolutions industrielles et technologiques dans le milieu de la télévision.

L'accès grandissant des femmes à la sphère professionnelle provoque non seulement une augmentation mécanique de leurs revenus mais surtout un contrôle exclusivement féminin de ces revenus<sup>373</sup>, attisant l'intérêt des annonceurs et de la mercatique. Par ailleurs, les récessions économiques dont souffrent les États-Unis à partir des années 1970 (qu'elles soient dues aux crises énergétiques de 1973 ou 1979, au krach boursier de 1973 ou à la stagflation) entraînent un taux de chômage relativement élevé, et la présidence de Ronald Reagan arrange peu la situation pour des classes ouvrières et moyennes que la politique monétariste paupérise.

Pour tenter de préserver leur pouvoir d'achat, un grand nombre de foyers américains renonce pour partie à l'idéal victorien de la famille nucléaire. Toutefois, si les mères vont travailler pour apporter un deuxième salaire, ce déplacement ne s'accompagne pas pour autant d'une redistribution des tâches ménagères : les femmes désormais actives restent très largement en charge des services domestiques, y compris des achats, et « la signification de ce phénomène ne s'est pas perdu auprès des publicitaires, des

---

<sup>370</sup> Rabinovitz, Lauren, « Ms-Representation. The Politics of Feminist Sitcom », in Haralovich, Mary Beth, Rabinovitz, Lauren, *Television, History, And American Culture. Feminist Critical Essays*, Durham, Duke University Press, 1999, p. 145.

<sup>371</sup> D'Acci, Julie, *Defining Women: Television and the Case of Cagney & Lacey*, Chapel Hill, The University of North Carolina Press, 1995, p. 72

<sup>372</sup> Byars, Jackie, Meehan, Eileen, « Once in a Lifetime: Constructing "The Working Woman" through Cable Narrowcasting », *Camera Obscura*, 33-34, 1994-1995, p. 13-41.

<sup>373</sup> D'Acci, Julie, *ibid*, p. 67.

corporations médiatiques qui leur vendent l'accès aux consommateurs, ni auprès des compagnies qui mesure la qualité et la quantité des publics attirés par les médias »<sup>374</sup>. Ces publics nouvellement pris en considération par les mesures d'audience deviennent un segment démographique « de qualité ». Dans un contexte économique où le pouvoir d'achat est en baisse, les stratégies publicitaires intègrent désormais une cible moins nombreuse, mais plus riche.

Les femmes sont également la réponse à la perte de monopole que rencontrent les networks. À partir de 1977 en effet, Nielsen intègre à ses calculs les chaînes du câble et les enregistrements par magnétoscope<sup>375</sup>, lesquels sont nombreux pour des femmes actives qui souhaitent continuer de suivre leur soap opera quotidien. Quand « le business de la télévision devient plus large que le business de la diffusion »<sup>376</sup>, ces nouveaux calculs apportent deux mauvaises nouvelles aux networks : non seulement ceux-ci perdent des téléspectateurs qui préfèrent le câble, mais en plus, ces téléspectateurs sont « de qualité ».

En conséquence, en période de récession, les publics qui ont les moyens de payer pour regarder la télévision sont potentiellement ceux qui vont consommer plus fidèlement les programmes, devenant ainsi la cible première des annonceurs. Une conséquence industrielle, relatent Byars et Meehan, est que les networks développent leurs propres chaînes du câble, et « identifient l'audience "féminine" comme une clé pour sécuriser l'intégration des audiences *upscale*, et ce par l'hybridation de genres traditionnellement masculins allant des *buddy cop shows* aux news »<sup>377</sup>. Katherine Lehman ajoute à ce sujet que les femmes jeunes et/ou célibataires sont particulièrement visées par les annonceurs car l'on suppose qu'elles portent de nouvelles valeurs de liberté et de mobilité sans remettre profondément en cause les structures patriarcales<sup>378</sup>.

Les efforts des networks NBC, ABC et CBS pour attirer les femmes se traduisent par un renouveau des propositions mythologiques, jugées plus en accord avec ce segment émancipé. Ces nouveaux programmes se teintent d'un féminisme qui n'est plus contenu

---

<sup>374</sup> Byars, Jackie, Meehan, Eileen, « Once in a Lifetime: Constructing "The Working Woman" through Cable Narrowcasting », *Camera Obscura*, 33-34, 1994-1995, p. 13-41.

<sup>375</sup> Il faut noter que si l'institut Nielsen pouvait savoir quel programme était enregistré, il ne pouvait en aucun cas savoir si ces programmes étaient ensuite regardés. L'entreprise de mesure d'audience décida pourtant de considérer que l'enregistrement équivalait au visionnage.

<sup>376</sup> Byars, Jackie, Meehan, Eileen, *ibid.*

<sup>377</sup> Byars, Jackie, Meehan, Eileen, « Once in a Lifetime: Constructing "The Working Woman" through Cable Narrowcasting », *Camera Obscura*, 33-34, 1994-1995, p. 13-41.

<sup>378</sup> Lehman, Katherine, *Those Girls. Single Women in Sixties and Seventies Popular Culture*, Lawrence, University of Kansas, 2011, p. 124-128.

au registre comique carnavalesque et rassurant parce qu'éphémère, mais qui investit dans le genre dramatique. Ainsi que le souligne Amanda Lotz, les discours plus explicitement féministes du *Mary Tyler Moore Show*, de *Maude* ou de *Rhoda* « marquent la tentative de toucher des femmes qui expérimentent des changements dans leurs statuts familiaux et économiques avec des histoires infusées de prise de conscience et de politique de choix de vie »<sup>379</sup>. Mary Beth Rabinovitz, de son côté, souligne l'hétérogénéisation du groupe féminin, tant au cœur des groupes sociaux que dans les imaginaires, dans les mesures et dans les stratégies des publicitaires qui, intégrant désormais des variables libérales, urbaines, juvéniles et raciales, complexifient l'image jusqu'ici hégémonique de « la » femme au foyer<sup>380</sup>.

Le passage à ce qu'Amanda Lotz appelle « l'ère postnetwork » diversifie les imaginaires qu'ont les publicitaires, les producteurs et les diffuseurs de leurs publics, renonçant à l'idée d'un « public de masse » et préférant à la diffusion générale (*broadcasting*) une diffusion ciblée (*narrowcasting*). Durant les années 1980 et 1990, les séries proposant des héroïnes se multiplient (*Cagney & Lacey*, *Arabesque*, *Golden Girls*, *Designing Women*, *Murphy Brown*, *Roseanne*... jusqu'à *Ally McBeal* et *Sex and the City*) tout comme les chaînes dédiées à un public féminin. L'emblématique Lifetime (dont le slogan est « Television for Women » de 1994 à 2006) est lancée en 1984 et sera suivie de la romantique WE (1997) puis d'Oxygen (2000), trois chaînes qui portent dans leur logo roses et arrondis les marques de la féminité qu'elles visent.



---

<sup>379</sup> Lotz, Amanda, « Postfeminist Television Criticism: Rehabilitating Critical Terms and Identifying Postfeminist Attributes », *Feminist Media Studies*, 1, 2001, p. 105-121.

<sup>380</sup> Haralovich, Mary Beth, Rabinovitz, Lauren, *Television, History, And American Culture. Feminist Critical Essays*, Durham, Duke University Press, 1999, p. 145-146.

***e) Les femmes et leurs amours au cœur des récits cinématographiques : l'influence des comédies screwball sur les héroïnes de séries télévisées***

La télévision a produit de fortes innovations grâce à sa situation, au plus proche des femmes, dans le foyer familial mais l'histoire des héroïnes ne naît pas avec ce média. L'âge d'or de la radio, de 1920 à 1950, voit proliférer les soap operas à destination des femmes au foyer restant seules la journée. Le cinéma, par le biais des *screwball comedies*, déborde de représentations des femmes et de leurs amours. En la matière, les travaux fondateurs de Stanley Cavell éclairent la montée de ces héroïnes qui constituent, à partir de 1934 (avec *It Happened One Night* de Frank Capra), le cœur du cinéma hollywoodien<sup>381</sup>.

La « comédie du remariage », à l'inverse de la tragédie et de la comédie classique, ne met plus en scène de jeunes amoureux mais un couple plus âgé, qui ne se heurte pas à des obstacles sociaux mais à des problèmes relationnels voire identitaires. À une époque où le divorce se stabilise à des taux importants<sup>382</sup>, le cinéma hollywoodien enregistre les difficultés affectives rencontrées par les couples et propose des solutions originales : les amoureux se réconcilient par la conversation et l'intercompréhension. Pour Stanley Cavell, les *screwball comedies* tentent de lier de façon pérenne le mariage à la romance, ce qui les inscrit dans la lignée directe d'autres productions culturelles bourgeoises comme les romans, les opéras ou les poèmes<sup>383</sup>. De plus, parce qu'elles prennent à contre-pied l'idée que le mariage tue la romance, ces comédies entretiennent un débat à portée philosophique sur l'amour, le mariage, la romance et l'aventure. Ce nouveau genre cinématographique est porteur de monstrations explosives vis-à-vis des genres et des amours traditionnellement représentés, portés par des enjeux proféministes : les personnages féminins s'affirment dans leur autonomie en même temps que le couple, plus précaire, opère des retours réflexifs sur lui-même. Le mariage n'est plus une obligation sociale mais un choix individuel, motivé par la quête du bonheur et par l'attirance physique et émotionnelle.

---

<sup>381</sup> Cavell, Stanley, *Pursuits of Happiness. The Hollywood Comedy of Remarriage*, Cambridge, Harvard University Press, 1984.

<sup>382</sup> Shumway, David, *Modern Love. Romance, Intimacy, And The Marriage Crisis*, New York, New York University Press, 2003.

<sup>383</sup> Shumway, David, « Screwball Comedies: Constructing Romance, Mystifying Marriage », *Cinema Journal*, 30, 4, 1991, p. 7-23.

Les comédies du remariage inspirent les séries télévisées de notre corpus, d'une part parce qu'elles traitent du mariage, du divorce, de l'intimité, du romantisme et des formes encore embryonnaires de relations égalitaires, mais aussi parce que, pour la première fois, le cinéma donne une place prépondérante à un personnage féminin. Les femmes y ont une personnalité complexe, qui se transforme considérablement en fonction des problèmes amoureux rencontrés. Elles vivent, pour Sandra Laugier, « l'équivalent d'une mort et d'une renaissance [...] à travers la mise en scène des enjeux de l'égalité dans le couple, et d'une reconnaissance mutuelle »<sup>384</sup>.

Une innovation majeure par rapport aux comédies classiques réside dans leur puissance d'agir : elles ne sont pas des objets de désir ou d'échange entre deux hommes, mais des subjectivités pensantes et actives, qui se réapproprient la sexualité et ressentent du désir pour le masculin. Les comédies du remariage ont une portée érotique intensifiée, « dépeignant une relation sexuelle sans la montrer littéralement »<sup>385</sup>. Si la caméra, bien sûr, produit déjà un *male gaze*, selon le concept de Laura Mulvey, les hommes aussi sont désormais regardés et c'est précisément la « croyance qu'une femme est libre de choisir un partenaire et, si nécessaire, d'en divorcer qui constitue une part importante de l'idéologie du mariage montrée dans ces films »<sup>386</sup>.

Les comédies du remariage prennent acte des articulations entre instabilités amoureuses et affirmation féminine de soi. Stanley Cavell identifiera un peu plus tard un prolongement des *screwball comedies* dans un nouveau genre, le « mélodrame de la femme inconnue », fait de films comme *Gaslight* (1944) ou *Lettre d'une inconnue* (1948)<sup>387</sup>. Loin d'une démocratie relationnelle qui ne dit pas son nom, le mélodrame montre « l'impossibilité d'établir une conversation, et la solitude d'une femme "face à son destin" »<sup>388</sup> : passage du couple à l'individu, la solution se trouve non pas dans les amours des femmes mais dans leur construction individuelle bien souvent anxiogène.

La relecture que fait David Shumway des *screwball comedies* apporte une dimension plus sociologique et féministe : selon lui, ces films ne seraient pas simplement

---

<sup>384</sup> Laugier, Sandra, « L'image de la femme dans le cinéma américain contemporain », *Cités*, 9, 2002, p. 127-170.

<sup>385</sup> Shumway, David, *Modern Love. Romance, Intimacy, And The Marriage Crisis*, New York, New York University Press, 2003, p. 88.

<sup>386</sup> Shumway, David, *ibid*, p. 92.

<sup>387</sup> Cavell, Stanley, *Contesting Tears. The Hollywood Melodrama of the Unknown Woman*, Chicago, University of Chicago Press, 1997.

<sup>388</sup> Cavell, Stanley, « L'image de la femme dans le cinéma américain contemporain », *Cités*, 9, 2002, p. 173-177.

une réflexion sur le mariage mais incarneraient la réaffirmation de cette institution face à la menace d'un divorce grandissant<sup>389</sup>. Se jouent dans les comédies du remariage, non pas les peurs moralistes d'un esprit du temps angoissé par les taux croissants de divorce, mais les interrogations de tout un ensemble d'individus, d'une culture, quant au devenir des mariages<sup>390</sup>. Ainsi, la romance ne serait pas un registre discursif sur lequel est discuté le mariage mais serait plutôt « utilisée pour mystifier le mariage, le faire devenir ce qu'il ne peut pas être : une liaison extraconjugale »<sup>391</sup>. La critique la plus forte que Shumway formule à l'égard de Cavell porte sur la définition même de la romance, qui « n'est pas une simple illusion et est plus qu'un genre [:] une idéologie complexe et tenace »<sup>392</sup>. Plus qu'un discours sur le mariage ou la romance donc, les *screwball comedies* sont pour David Shumway les premiers germes d'un discours sur l'intimité qui se répandra très vite dans d'autres formes culturelles. Grégoire Halbout<sup>393</sup> montre bien, dans son étude de la comédie du remariage entre 1934 et 1945, que le genre continue d'inspirer les comédies romantiques contemporaines.

À bien des égards, les séries télévisées sont elles aussi tributaires des comédies *screwball*. Leurs profils de femmes fortes, indépendantes et à l'humour aiguisé, parlant vite et multipliant les traits d'esprit, attachées à leur indépendance autant qu'à leurs amours, sont pour partie dérivés des comédies du remariage. Les influences sont parfois explicites : dans *Gilmore Girls*, l'héroïne Lorelai Gilmore a toutes les caractéristiques loufoques et burlesques de ces comédies. Férue de cinéma classique, elle multiplie les références intertextuelles à ce genre. Lorelai commente *My Man Godfrey* (1936) avec une grande réflexivité puisqu'elle-même parlant à un rythme effréné, elle remarque : « bon sang, ils parlent sacrément vite dans ces trucs »<sup>394</sup>. Quand elles ne sont pas influencées par les tragédies classiques qui opposent l'Amour au Devoir (thématique de l'amour maudit que l'on retrouve dans *Alias*, *Buffy*, *Charmed*, *Dark Angel*), les séries télévisées partagent avec les *screwball comedies* et les comédies romantiques le récit d'une histoire d'amour jalonnée d'obstacles structurels et individuels.

---

<sup>389</sup> Shumway, David, *Modern Love. Romance, Intimacy, And The Marriage Crisis*, New York, New York University Press, 2003, p. 82.

<sup>390</sup> Shumway, David, *ibid*, p. 87.

<sup>391</sup> Shumway, David, *ibid*, p. 82.

<sup>392</sup> Shumway, David, « Screwball Comedies: Constructing Romance, Mystifying Marriage », *Cinema Journal*, 30, 4, 1991, p. 7-23.

<sup>393</sup> Halbout, Grégoire, *La Comédie screwball hollywoodienne 1934-1945 : sexe, amour et idéaux démocratiques*, Arras, Artois Presses Université, 2013.

<sup>394</sup> *Gilmore Girls*, saison 5, épisode 14.

## C. Individualismes et féminismes : comprendre les subjectivités post-traditionnelles

### a) *Le féminisme de la deuxième vague : constructions et luttes internes*

Après une première vague, celle des fameuses suffragettes, centrée sur les égalités de droit au début du XX<sup>ème</sup> siècle, le féminisme amorce un deuxième mouvement pour l'égalité de fait, à partir de la fin des années 1960. Celui-ci vise à remettre en question le patriarcat comme système basé sur la distinction sexe/genre et sur l'exploitation domestique des femmes.

Dans le remarquable historique des féminismes qu'il produit à l'occasion d'une réflexion sur *Les féministes et le garçon arabe* avec Nacira Guénif-Souilamas, Éric Macé souligne que la lutte fondatrice du féminisme est celle contre la différenciation hiérarchisée et fonctionnelle entre hommes et femmes justifiée par Dieu et la nature, confiant aux premiers la production et aux secondes la reproduction. Or, les valeurs démocratiques sont érigées par la modernité « en principe dominant de la vie politique »<sup>395</sup>, puis réappropriées et scandées par les féministes en vue d'un « féminisme égalitariste et civique »<sup>396</sup>. Y succède un « féminisme politique » lancé par *Le Deuxième sexe* de Simone de Beauvoir en 1949, qui s'attache à déconstruire la « nature » du féminin pour en révéler les dynamiques culturelles.

De la première à la deuxième vague, les contre-hégémonies suscitent des contre-offensives patriarcales. Leurs modalités discursives et politiques s'adaptent l'une à l'autre et se déplacent : tandis que les suffragettes plaident pour l'égalité au nom des principes démocratiques de la modernité, les idéologies patriarcales mobilisent les arguments « naturels » pour renvoyer les femmes à leur fonction reproductive. Ce sexisme biologique rappelle les idéologies naturalisantes qui se sont exprimées dans le racisme<sup>397</sup>. La deuxième vague féministe apporte, avec les réflexions pionnières de Simone de Beauvoir sur la construction du genre, une disqualification de ces arguments « naturels », qu'enregistre l'idéologie patriarcale. Comme le souligne bien le travail sociohistorique d'Éric Macé, le sexisme opère alors un déplacement de la catégorie de la nature vers celle de la culture, ainsi qu'a pu l'analyser Paul Gilroy dans son travail sur l'usage de discours

---

<sup>395</sup> Braham, Peter, Allen, John, Lewis, Paul, Hall, Stuart, *Political and Economic Forms of Modernity*, Cambridge, Polity Press, 1992, p. 14.

<sup>396</sup> Guénif-Souilamas, Nacira, Macé, Éric, *Les Féministes et le garçon arabe*, Paris, L'Aube, 2006, p. 27.

<sup>397</sup> Gilroy, Paul, *The Black Atlantic: Modernity and Double Consciousness*, Brooklyn, Verso, 1993.



essentialistes et anti-essentialistes dans les controverses sur la « race »<sup>398</sup>. La menace sexiste qui plane désormais sur les femmes est de renoncer à ce qui fait leur force, la féminité, et de devenir agressives et esseulées. Pour Macé<sup>399</sup>, la réconciliation doit être faite du féminisme égalitariste portant ses efforts sur la législation, les structures, les organisations – bref sur le droit – avec un « déconstructivisme *queer* », pour qu'explorent dans une démultiplication infinie les genres et les sexualités.

Au sein cette deuxième vague, les historiens s'accordent à distinguer deux courants majeurs à la fin des années 1960. Le premier est le féminisme libéral (*liberal feminism*), dont le mouvement étasunien *National Organisation for Women* (NOW) fondé par Betty Friedan, Pauli Murray et Shirley Chisholm est le plus représentatif. Réformiste, ce courant est pour Marie-Hélène Bourcier un « féminisme des droits [dont les] demandes sont sectorielles et ne remettent pas en cause la société de manière systémique »<sup>400</sup>. Il voit dans l'exclusion des femmes de la sphère publique le principal obstacle aux inégalités de genre et se détourne ainsi des problématiques privées, ce qui rend ses puissances d'agir très limitées selon l'historienne des genres Ruth Rosen<sup>401</sup>.

Ce constat est partagé par Valerie Bryson, professeure de théorie politique, qui considère que cette priorité donnée à la sphère publique est en fait un oubli voire une invisibilisation des effets de pouvoir qui traversent la vie privée des individus. Une analyse ainsi tronquée ne permettrait pas de comprendre pleinement la virulence avec laquelle les mouvances patriarcales se sont opposées à l'émancipation féminine<sup>402</sup> : si l'antisexisme se résumait à donner aux femmes un accès à la sphère professionnelle sans que ne soient remises en cause les positions des hommes en son sein, pourquoi de telles résistances ?

Le second courant est celui du Mouvement de Libération des Femmes (MLF en France, dont l'équivalent étasunien est le *Women's Lib*) qui doit être compris au miroir des grandes luttes pour les droits civiques. Ce féminisme radical (*radical feminism*) nourrit un espoir révolutionnaire, en opposition au réformisme du féminisme libéral, et bouleverse la dichotomie privé/public en pensant le personnel comme politique<sup>403</sup>. Les

---

<sup>398</sup> Gilroy, Paul, *Against Race: Imagining Political Culture Beyond the Color Line*, Cambridge, Harvard University Press, 2000.

<sup>399</sup> Guénif-Souilamas, Nacira, Macé, Éric, *Les Féministes et le garçon arabe*, Paris, L'Aube, 2006.

<sup>400</sup> Bourcier, Marie-Hélène, *Comprendre le féminisme*, Paris, Max Milo, 2012, p. 18.

<sup>401</sup> Rosen, Ruth, « Limits of Liberalism », in Rosen, Ruth, *The World Split Open: How the Modern Women's Movement Changed America*, Londres, Penguin Books, 2006, p. 63-93.

<sup>402</sup> Bryson, Valerie, *Feminist Political Theory: An Introduction*, Basingstoke, Palgrave Macmillan, 1992.

<sup>403</sup> Farber, David, Bailey, Beth, *The Columbia Guide to America in the 1960s*, Columbia University Press,

événements contenus dans la sphère privée ne relève pas de décisions individuelles ni personnelles mais sont étroitement articulés aux sphères politiques, aux institutions et aux rapports sociaux, que ce soit du côté de la législation, de la famille, de la sexualité ou de la division du travail. Cette attention particulière à l'agencement économique, au travail et au capitalisme, est une particularité française comme le souligne Marie-Hélène Bourcier, qui se fait « aux dépens des relais culturels (haute et basse culture, culture populaire, pratiques de la vie quotidienne), moins délaissés dans les pays anglo-saxons »<sup>404</sup>.

Ce mouvement n'est pas sans sous-divisions ni dissensions internes, comme le montrent bien les désaccords entre la mouvance pro-sexe et la lutte anti-pornographie menée par Catharine MacKinnon<sup>405</sup>, ou entre la volonté de déconstruire le genre féminin et sa célébration dans le courant du *cultural feminism* (la terminologie est de l'historienne Alice Echols<sup>406</sup>) ou du néoféminisme en France. Le féminisme radical sort plus affaibli de cette confrontation que le féminisme libéral. Selon Flora Davis, « en 1975, la plupart des groupes de libération des femmes s'était évaporé »<sup>407</sup> et l'organisation NOW occupait les espaces vacants, étalant son influence jusqu'à la scène politique de Washington<sup>408</sup>.

L'influence du marxiste sur le féminisme est forte, notamment chez les féministes matérialistes comme Christine Delphy qui ont produit une théorie économique du système patriarcal. Des outils marxistes comme la division du travail ou les rapports de production ont permis d'éclairer les mécanismes par lesquels « les femmes sont exclues du marché (de l'échange) en tant qu'agents économiques, et non leur production », pour preuve les différentes valorisations du travail ménager selon qu'il soit réalisé par une professionnelle, femme de ménage, ou par une mère au foyer<sup>409</sup>.

---

2001, p. 128.

<sup>404</sup> Bourcier, Marie-Hélène, *Comprendre le féminisme*, Max Milo, 2012.

<sup>405</sup> Nous renvoyons à l'*Antipornography Civil Rights Ordinance* déposée en 1983 par Catharine MacKinnon et Andrea Dworkin et dont les propositions contenaient notamment la redéfinition de la pornographie comme atteinte aux droits civiques des femmes ainsi que la possibilité pour ces dernières d'intenter des procès aux industries. Ces ordonnances ont finalement été jugées anticonstitutionnelles par la Cour Suprême, au nom du premier amendement protégeant la liberté d'expression.

<sup>406</sup> Echols, Alice, *Daring to be Bad. Radical Feminism in America. 1967-1975*, Minneapolis, University of Minnesota Press, 1989.

<sup>407</sup> Davis, Flora, *Moving the Mountain. Women's Movement in America since 1960*, Upper Saddle River, Prentice Hall, 1991, p. 138.

<sup>408</sup> David, Flora, *ibid*, p. 147.

<sup>409</sup> Delphy, Christine, *L'Ennemi principal. Tome 1 : Économie politique du patriarcat*, Paris, Syllepse, 2002, p. 36.

Pour Monique Wittig, autre grande figure du féminisme matérialiste, les rapports de production marxistes éclairent l'exploitation des femmes par les hommes, sur le modèle de celle des ouvriers par les bourgeois : « l'appropriation du travail des femmes s'effectue exactement de la même manière que l'appropriation du travail de la classe ouvrière par la classe dominante »<sup>410</sup>. Aliénation et exploitation viennent structurer ces rapports que les femmes ont intériorisés et aux exigences desquelles elles se soumettent, l'analogie que fait Wittig de la féminité des femmes avec l'étoile jaune des Juifs<sup>411</sup> constituant un exemple violent du manque d'actualisation de concepts marxistes devenus marxistes, élaborés presque deux cents ans plus tôt.

La lutte des sexes n'est soluble que dans le refus radical des constructions patriarcales de la féminité *et* de l'hétérosexualité (toutes deux étant articulées). La proposition de Wittig d'une « avant-garde lesbienne » crée une menace radicale : « non seulement les féministes contrarient la nature des femmes, non seulement elles les "déféminisent", mais en plus elles en font les ennemies agressives des hommes dans la vie sociale, affective, sexuelle et personnelle »<sup>412</sup>. La charge est lancée, qui aura des conséquences politiques majeures, tant du côté des idéologies patriarcales qu'au sein du féminisme de la deuxième vague lui-même. Le retour à l'argument « naturel » est néanmoins enclenché avec le néoféminisme qui, réhabilitant la causalité sexe-genre, opère un retournement de stigmatisation des plus essentialistes en célébrant les qualités dites féminines. Celui-ci conduit à « une défense et une illustration du "génie", du "bonheur", du "pouvoir", des "qualités" féminines »<sup>413</sup>.

Cette histoire des courants féministes transparaît dans les représentations médiatiques lorsque Murphy Brown se contente d'accéder à la sphère publique sans remettre en cause les qualités que l'on attend d'elle<sup>414</sup>, politique plutôt libérale, ou quand Ann (*Designing Women*) réalise, politique plutôt radicale, qu'épouser son fiancé serait une entrave à un développement personnel qui ne peut attendre<sup>415</sup>. En retour, les propositions mythologiques que formulent les séries télévisées posent des questions aux féminismes.

---

<sup>410</sup> Wittig, Monique, *La Pensée straight*, Paris, Balland, 2001, p. 39.

<sup>411</sup> Les femmes « doivent arborer leur étoile jaune, leur éternel sourire jour et nuit » écrit Monique Wittig page 40, une analogie qui n'est pas non plus sans rappeler celle de l'exploitation féminine avec l'esclavage.

<sup>412</sup> Guénif-Souilamas, Nacira, Macé, Éric, *Les Féministes et le garçon arabe*, Paris, L'Aube, 2006, p. 33.

<sup>413</sup> Guénif-Souilamas, Nacira, Macé, Éric, *ibid*, p. 34.

<sup>414</sup> Dow, Bonnie J., *Prime-Time Feminism. Television, Media Culture, and the Women's Movement Since 1970*, Philadelphia, University of Pennsylvania Press, 1996.

<sup>415</sup> Dow, Bonnie J., *ibid*, p. 74.

L'héroïne Mary Richards est souvent analysée comme l'exemple parfait de la féministe libérale, sa beauté et son attention toute particulière à la sphère professionnelle en faisant une sorte d'alter ego médiaculturel de Gloria Steinem. Pourtant, son comportement n'est pas exempt de tonalités radicales. Mary s'invite dans un bar avec ses collègues



A gauche, Gloria Steinem (1934 - ...).  
A droite, l'héroïne Mary Richards  
(*The Mary Tyler Moore Show*, 1970-1977)

masculins, invite ses prétendants amoureux à finir la soirée chez elle et privilégie de longues discussions avec ses amies, échos des techniques radicales de « prise de conscience ».

Si Mary Richards fait de la conquête professionnelle une priorité sans remettre explicitement en cause l'aspect systémique du patriarcat, ce qui la situe plutôt du côté libéral, sa satisfaction d'être célibataire en fait aussi une médiation du féminisme radical. Que Mary ne se plaigne presque jamais d'être seule ni ne le problématise n'est pas l'invisibilisation des politiques privées ni celle du féminisme radical, mais leur expression contre-normative dans la sphère personnelle. Finalement, comme le souligne bien Liesbet van Zoonen, l'apposition mécanique des typologies classiques des mouvements féministes aux études des médias est problématique puisque bon nombre d'entre elles « sont définies au sein de la pensée féministe et ensuite appliquées à l'étude féministe des médias, imposant un ordre plus ou moins important, et pas toujours pertinent, à ce champ »<sup>416</sup>.

---

<sup>416</sup> Van Zoonen, Liesbet, *Feminist Media Studies*, Londres, Sage Publications, 1994, p. 13.

## ***b) L'ambiguïté des redéfinitions des corps par le néoféminisme***

En parallèle du féminisme de la deuxième vague, un néoféminisme ambigu se développe, dont les médiations médiatiques portent largement sur les corporalités des héroïnes. Clé de voûte de l'indépendance féminine, le corps a été au cœur des réflexions féministes des années 1970 : longtemps défini par la naturalisation patriarcale qui le réduit à sa fonction reproductive, il a été placé au cœur des enjeux féministes, tant par le néoféminisme qui revalorise ses qualités jugées essentielles que par le féminisme de la troisième vague luttant précisément pour en déconstruire la supposée naturalité. Là encore, les imaginaires médiatiques posent des questions à ces mouvements féministes, jouant de procédés comme l'ironie, la symbolisation ou le carnavalesque.

La sexualité et l'objectivation des femmes restent les caractéristiques les plus critiquées, les recherches prenant souvent appui sur les travaux de Laura Mulvey, relatifs au *male gaze*<sup>417</sup>. Mulvey défend que, sous le contrôle de l'hétérosexualité masculine, les caméras scopophiles rendent la femme passive et lascive. Ainsi objectivée en fonction de critères esthétiques masculins hétérosexuels, elle n'acquiert jamais le statut de sujet. Impossible d'échapper à ce regard, impossible également de se le réapproprier, sinon en endossant temporairement la position masculine, mais en entrant ainsi dans le piège de sa légitimation. Au-delà des dérives hétéronormées de cette théorie (une femme ne peut-elle, sans qu'il soit question d'aliénation ou de pièges du masculin, apprécier regarder le corps d'une autre femme ?), le *male gaze* reste précieux en ce qu'il a permis de formaliser pour la première fois le rôle des corps féminins dans la production des imaginaires visuels comme objets esthétiques et non comme sujets actifs.

Des femmes au foyer des années 1950 jusqu'aux femmes actives, des personnages les plus passifs aux héroïnes les plus travailleuses, la beauté des personnages est rarement altérée ou problématisée : Donna Reed, Samantha Stephens, Mary Richards, Murphy Brown, les *Drôles de Dames*... toutes sont belles et élégantes, d'une féminité finalement réconfortante. Mais la systématisme cachant souvent l'incomplétude, il faut immédiatement ajouter à ce tableau l'héroïne prolétaire et corpulente Roseanne, bien éloignée des idéaux des années 1950 et 1960. Dépeignant de façon franche le quotidien de la ménagère américaine, Roseanne Barr, elle-même issue d'une famille d'immigrés ouvriers juifs, avait pour ambition explicite de proposer une alternative réaliste aux

---

<sup>417</sup> Mulvey, Laura, « Visual Pleasure and Narrative Cinema », *Screen*, 16, 3, 1975.

femmes au foyer de classe moyenne. En jeans et chemises larges, loin de la minceur que soulignent les jupons des années 1960, Roseanne subvertit les représentations traditionnelles d'un corps féminin au service du foyer familial et montre que la domesticité est, de façon très pratique, antithétique de la féminité classique, ajoutant à cette équation une variable de classe évidente et pourtant souvent invisibilisée : l'héroïne aurait-elle le temps et la possibilité matérielle d'élaborer une féminité, l'argent lui manquerait.

Les performances de Roseanne tendent à confirmer que, lorsque les corps ne sont pas contenus, ils deviennent dangereux. En ce sens, Katherine Lehman a montré que jusqu'aux années 1970, les sexualités des



femmes sont considérées comme un risque : dans *That Girl!*, les hommes qui veulent séduire Ann Marie semblent n'être là que pour réaffirmer la chasteté de l'héroïne : ne vous en faites pas, « elle n'est pas "ce genre" de fille »<sup>418</sup>. De la même façon, dans *Peyton Place*, un premier rendez-vous amoureux se termine mal pour Betty, lorsque l'homme qu'elle a fréquenté durant la soirée, et qui pense pouvoir coucher avec elle, lui court après dans sa chambre jusqu'à ce qu'il réalise qu'elle n'est pas en train de jouer mais le fuit vraiment. Le dialogue est lapidaire lorsqu'il lui conseille de faire ses affaires et de rentrer dans sa province car « le prochain homme ne sera peut-être pas aussi raisonnable » que lui. Cette idéologie prude et prudente est aussi présente dans *The Mary Tyler Moore Show*, où la sexualité de l'héroïne reste largement implicite, contenue à de rares allusions contraceptives ou à des « derniers verres » consommés dans son appartement après des rendez-vous amoureux.

Les femmes ont beau être intelligentes et autonomes, même travailleuses, leur corps continuent de les mettre en danger sans qu'elles aient la possibilité d'en offrir des redéfinitions. Ils sont les obstacles les plus virulents à l'émancipation, comme des rappels naturels (en fait, naturalisés) des possibilités et des limites de l'être féminin. Quoi de plus naturel, quoi de plus *objectivement* naturel, après tout, que ces tissages cellulaires et ces

---

<sup>418</sup> Lehman, Katherine, *Those Girls. Single Women in Sixties and Seventies Popular Culture*, Austin, University of Kansas, 2011, p. 159.

organes mécaniques ? Face aux assauts émancipateurs de l'individualisme et du féminisme alliés, la différence sexuelle se réfugie dans des corps qu'elle construit comme des données naturelles inaliénables. Récupérant le mythe rousseauiste, l'idéologie patriarcale exalte la fonction maternelle, sa douceur, sa beauté, sa compréhension, jusqu'à la recoder comme essentiellement supérieure dans un néoféminisme qui n'a plus de féministe que la généalogie.

Quand émerge dans les années 1970 le postféminisme que Dow définit par l'individualisme et le primat du choix personnel, et auquel McRobbie ajoute le « contrat sexuel »<sup>419</sup>, soit une re-féminisation rassurante en échange de l'accès à la sphère publique, il est accompagné de tonalités néoféministes dont les *Drôles de Dames* sont les plus significatives, et qui perdurera jusqu'aux héroïnes de l'après-féminisme des années 1990 comme Ally McBeal ou Carrie Bradshaw. En se réappropriant les corporalités et les sexualités jusqu'ici confisquées ou redoutées, le néoféminisme a pour tactique le retournement de stigmatisme mais ne suit pas un processus de déconstruction comme cela a pu être le cas, comme l'a bien montré Hall, dans des enjeux de race et d'ethnicité<sup>420</sup>.

Au lieu de cela, ces balbutiements néoféministes ont au contraire honoré de plus belle les qualités féminines : ils ont revendiqué l'accès à la sphère publique au nom de caractéristiques et de valeurs exclusivement féminines, ont célébré la complémentarité dans les relations amoureuses, ont naturalisé la maternité ou encore se sont arrogés le privilège parental<sup>421</sup>. Une telle stratégie se veut d'autant plus valorisante pour les femmes qu'elle dénonce des qualités et des valeurs codées masculines, considérées comme violentes et oppressantes et dont seraient symptomatiques les formes sexuelles libérées comme la prostitution ou la pornographie<sup>422</sup>.

Le néoféminisme reste enlisé dans une stratégie de retournement hégémonique plutôt que de se transformer en « essentialisme stratégique » tel que l'a défini Gayatri Chakravorty Spivak, Pour cette dernière, les *subaltern studies* opèrent un tournant lorsqu'elles envisagent les mutations sociales comme un processus conflictuel plutôt que transitionnel, privilégiant les concepts marxistes de domination et d'exploitation en lieu et

---

<sup>419</sup> McRobbie, Angela, *The Aftermath of Feminism. Gender, Culture and Social Change*, Londres, Sage Publications, 2009.

<sup>420</sup> Hall, Stuart, *Identités et cultures. Politiques des identités culturelles*, Paris, Amsterdam, 2008, p. 287-297.

<sup>421</sup> Delphy, Christine, *L'Ennemi principal. Tome 2 : Penser le genre*, Paris, Syllepse, 2001.

<sup>422</sup> Macé, Éric, « Le piège de la "cause des femmes". Éléments pour un mouvement antisexiste postféministe », *Cosmopolitiques*, 4, 2003.

place de la vision évolutionniste des modes de production. La conséquence de ce déplacement est que « la puissance d’agir du changement est située dans l’insurgent ou dans le ‘subalterne’ »<sup>423</sup>, dont les actions peuvent servir la déconstruction de son oppression. Les subalternes peuvent ainsi faire « un usage stratégique de l’essentialisme positiviste en vue d’une scrupuleuse visibilité politique »<sup>424</sup>, mettant de côté leurs différences internes pour proposer dans la sphère publique une représentation standardisée et fédérée d’eux-mêmes, réutilisant à leur compte les caractéristiques qui leur ont été apposées pour en montrer les logiques oppressantes.

Parce que les héroïnes très féminines ne passent pas la vitesse supérieure de la déconstruction, l’ « essentialisme stratégique » se limite à l’essentialisme. Au fur et à mesure de la montée des problématiques réflexives, la féminité se charge toutefois d’une mise à distance voire d’une ironie qui rend visible la performance du genre. Le néoféminisme, s’il reste certes prisonnier du premier stade de retournement de stigmaté, ne sort pas indemne de l’ère de la réflexivité généralisée. À défaut d’opérer une déconstruction du genre, le recul qu’il prend sur les codes féminins rend compte de la construction socioculturelle de ces derniers.

Comme le souligne bien Katherine Lehman, les premières manifestations médiatiques du néoféminisme servent la revendication d’un pouvoir féminin jusqu’ici endigué par les figures patriarcales, puisque « l’autonomie relative et l’usage stratégique de la sexualité par ces femmes [font de] leur charme une source de pouvoir et d’influence dans l’environnement professionnel, plutôt qu’un lieu de victimisation ou d’objectivation »<sup>425</sup>. Avec toute l’ambiguïté qui le caractérise, le néoféminisme, tantôt retournement de stigmaté, tantôt réaffirmation de la différence sexuelle, s’insère particulièrement bien dans le syncrétisme de médias de masse ainsi enclins à « négocier des tensions entre féminisme et antiféminisme »<sup>426</sup>. Dans des sociétés individualistes et capitalistes où le capital esthétique oscille entre objectivation et souci de soi, dans une deuxième modernité qui promeut et « dé-genre » les qualités codées féminines comme le *care* et la communication, la corporalité reste le territoire privilégié où s’exprime un néoféminisme à la fois émancipateur et assignant.

---

<sup>423</sup> Spivak, Gayatri Chakravorty, Said, Edward, Guha, Ranajit, *Selected Subaltern Studies*, Oxford, Oxford University Press, 1988, p. 3.

<sup>424</sup> Spivak, Gayatri Chakravorty, Said, Edward, Guha, Ranajit, *ibid*, p. 13.

<sup>425</sup> Lehman, Katherine, *Those Girls. Single Women in Sixties and Seventies Popular Culture*, Austin, University of Kansas, 2011, p. 160.

<sup>426</sup> Lehman, Katherine, *ibid*, p. 163.



Au milieu des années 1970, un ensemble de séries émancipe les corps en même temps qu'il déplace les héroïnes du registre de la comédie vers le drama, les habillant pour la première fois des uniformes traditionnellement masculins : les femmes sont policières, détectives ou super-héroïnes. Avec *Police Woman* (1974-1978), *Get Christie Love!* (1974-1975), *Wonder Woman* (1975-1979) et *Drôles de Dames* (1976-1981), l'angoissante question se pose au patriarcat des bouleversements qu'induit l'arrivée des femmes dans la sphère professionnelle. L'hypothèse de Lehman est que le mouvement de féminisation des héroïnes et l'utilisation explicite de leurs charmes contrecarrent la menace androgyne que fait planer le féminisme sur le système de genre.

On retrouve cette idée dans ce que Angela McRobbie a récemment appelé la « mascarade postféministe »<sup>427</sup>, actualisation du *backlash* décrit par Susan Faludi<sup>428</sup>. Les femmes seraient au cœur d'un « contrat sexuel » engagé par le gouvernement et les institutions, contrat qui troque protection et égalité des chances (en réalité toutes relatives) contre un complexe de beauté et de mode ne faisant que réaffirmer les caractéristiques genrées : en d'autres termes, pour obtenir l'égalité de droit qui leur donne théoriquement un accès équitable à la sphère professionnelle, les femmes ont concédé, d'une part, la pérennisation de la distinction masculin/féminin, et d'autre part, la reconfirmation des identités féminines telles que l'idéologie patriarcale les a définies. Bridget Jones ou Carrie Bradshaw ont beau être des journalistes ambitieuses et reconnues, leur féminité rassure les dichotomies traditionnelles et prévient tout trouble dans le genre. Si McRobbie tire un modèle de ce complexe, l'analyse de Lehman a ceci de plus riche qu'elle intègre une compréhension des dynamiques de réappropriation des corps ainsi qu'une contextualisation des enjeux socio-politiques d'alors.

Car, en ces temps où la société étasunienne est aux prises avec l'*Equal Rights Amendment* qui propose que « l'égalité des droits en vertu de la loi ne sera dénié ou limité par les États-Unis ni par aucun état en raison du sexe »<sup>429</sup>, la sphère publique regorge de débats sur l'égalité des genres, leurs différences ou leurs complémentarités. Dans les mois qui suivent, la discussion s'enrichit des soucis de harcèlement sexuel quand des associations féministes comme *Working Women United* ou *Alliance Against Sexual*

---

<sup>427</sup> McRobbie, Angela, *The Aftermath of Feminism. Gender, Culture and Social Change*, Londres, Sage Publications, 2009.

<sup>428</sup> Faludi, Susan, *Backlash. La guerre froide contre les femmes*, Paris, Des Femmes, 1993.

<sup>429</sup> « Equality of rights under the law shall not be denied or abridged by the United States or by any State on account of sex. », *Equal Rights Amendment*, proposition d'amendement de la Constitution des États-Unis déposé en 1923 puis en 1972. L'ERA n'a jamais été adopté.

*Coercion* lancent l'assaut contre les avances indésirables faites aux femmes, dans la rue ou au travail, et focalisent le débat sur l'appropriation des corps peu après que la pilule a été autorisée (1970) et peu avant que l'avortement ne le soit (1973).

Droit de disposer de son corps, priorité de la femme sur la potentielle mère, éclairage du harcèlement sous-jacent à ce qui a été défini comme « flirt » ou « jeu de séduction »... voilà autant de problématiques qui sont en fait au cœur des récits d'héroïnes d'action des années 1970, principalement policières ou détectives qui utilisent leur beauté comme arme. De l'afro-américaine Christie (*Get Christie Love!*) à la policière en détresse Pepper (*Police Woman*), en passant par les super pouvoirs de *Wonder Woman* ou de *The Bionic Woman*, toutes ces héroïnes ont des talents qui reposent sur leur autonomie et leur capacité d'agir mais aussi sur leurs atouts physiques.

Pour la première fois, la sexualité des héroïnes n'est pas passée sous silence ni contenue à la sphère publique, mais remobilisée comme une force spécifiquement féminine, et cela sans tolérer la moindre récupération masculine sous forme d'avances, de harcèlements ou d'attaques sexuelles. Dans ces séries, de nombreux épisodes traitent des agressions subies par les femmes, qu'il s'agisse de personnages périphériques ou des héroïnes elles-mêmes. Par ricochet, les personnages masculins deviennent plus hétérogènes, préservant la figure du patriarche ou du sauveur par endroits comme dans *Police Woman*, ou évoquant ailleurs des machos que la solidarité féminine se charge de faire tomber (*Drôles de Dames*).

Néanmoins, cette lecture stratégique de la sexualisation des héroïnes n'est, à l'époque, pas la plus partagée. Selon Lehman, pressées par des plaintes, les chaînes de télévision sont priées en 1978 de ne plus représenter de telles héroïnes, pour privilégier à la place des femmes aux charmes moins affirmés, mais aussi moins affirmatifs. On trouve des traces de ces controverses dans les milieux institutionnels et dans des articles de presse. En 1977, un rapport intitulé « Window Dressing on the Set: Women and Minorities in Television » de la Commission Américaine pour les Droits Civiques (*U.S. Commission on Civil Rights*) demande à la Federal Communications Commission, responsable de réguler les industries médiatiques, de veiller à ce que les minorités soient mieux représentées. Le rapport tirait une relation de cause à effet entre la sous-représentation des minorités dans les chaînes d'écriture et de production et la surreprésentation de caractéristiques les stigmatisant dans les représentations. Un journaliste du *Washington Post* résume ainsi la conclusion du rapport : « la télévision offre une vision du monde dominée par le point de vue de l'homme blanc car les hommes

blancs dominant la structure qui définit la télévision »<sup>430</sup>. Le syndicat *Screen Actors' Guild* entre en 1978 dans le débat lorsque sa présidente évoque lors d'un panel sur la monstration des minorités l'image « dégoûtante et déshonorante [qui se veut être celle] de la femme américaine »<sup>431</sup>.

Il est intéressant de voir que les plaintes contre ce qui est perçu comme une objectivation univoque des femmes sont formulées par de nombreux acteurs de part et d'autre de l'échiquier politique. Sur le sujet, des groupes d'ordinaire opposés s'accordent : associations conservatrices, mouvements féministes, publicitaires, critiques, scientifiques, producteurs de télévision et même interprètes déplorent ces représentations et plaident auprès des chaînes pour qu'elles soient infléchies, sans qu'il y ait trace quelque part de manifestations similaires de la part des publics. Les héroïnes féminines et charmeuses sont, à partir des années 1980, peu à peu rayées des scénarii de télévision, au nom des effets sexistes qu'elles produiraient, sans que s'expriment ni ne soient consultés les téléspectateurs.

### ***c) L'individualisme écartelé : divergences entre théories féministes et théories de la réflexivité***

D'importantes auteures féministes comme Angela McRobbie ou Bonnie Dow ont donné de la modernité avancée une définition dépréciative. Elle serait l'époque d'individus individualistes, égocentrés voire égoïstes, qui entravent les développements du féminisme. Or, le problème qui est posé du développement a priori impossible du féminisme dans la modernité avancée provient d'une définition de l'un et de l'autre qui apparaît trop restreinte.

D'un côté, le féminisme serait un mouvement collectif qui, s'il s'exprime dans les vies individuelles, ne peut le faire que selon le principe ascendant de la diffusion des luttes macrosociales dans l'expérience microsociale. De l'autre, l'individualisme serait un mouvement d'atomisation et d'isolement des individus, faisant naître une théorie de la modernité avancée dans laquelle l'influence des structures est injustement amoindrie et celle des actions individuelles, magnifiée. Pourtant, l'apparition, à l'orée des années

---

<sup>430</sup> Shales, Tom, « Stereotypes in Videoland », *Washington Post*, 17 août 1977.

<sup>431</sup> Cité par D'Acci, Julie, *Defining Women: Television and the Case of Cagney & Lacey*, Chapel Hill, The University of North Carolina Press, 1995, p. 222.

1970, d'héroïnes qui sont conjointement responsables de leurs actions et ouvertement aux prises avec des problèmes féministes, pose des questions à ce grand partage entre actions strictement individuelles (individualisme) et luttes obligatoirement collectives (féminisme). Elles nous obligent à saisir les limites du rapport des féminismes à l'individualisme, ainsi qu'à comprendre ce que la réflexivité produit comme nouvelles subjectivités.

Il faut souligner que l'opposition faite entre individualisme et féminisme est l'objet de contestations au sein même des mouvements féministes. Liesbet van Zoonen ne partage pas les positions d'Angela McRobbie puisque, selon elle,

« L'absence d'identités fixées et l'articulation sans cesse reformulée de la différence qui en résulte ne sape pas les solidarités et les politiques au sens traditionnel, comme cela est souvent craint, mais peut encourager une variété d'alliances contre les nombreuses configurations de pouvoir. »<sup>432</sup>

À relire les auteurs qui ont conceptualisé les premiers la modernité réflexive (Ulrich Beck, Anthony Giddens) ou ceux qui y ont substantiellement contribué (Kaufmann, de Singly, Latour), l'individualisme contemporain se révèle bien différent de ce qu'en ont retenu les féministes critiques, pour qui la théorie de la modernité avancée signifie l'obsolescence des structures et la responsabilisation excessive des individus par la célébration de leur hyper-conscience (la réflexivité).

Or, on ne trouve aucune trace de ces définitions dans l'ouvrage fondateur de cette théorie, *Reflexive Modernization. Politics, Tradition and Aesthetics in the Modern Social Order* (1994), sinon pour les désavouer formellement. Lire dans la théorie de la modernité avancée la disparition du poids des structures, la fin des luttes collectives et l'atomisation du politique, c'est comprendre tout l'inverse de ce qui a motivé son élaboration, c'est aussi confondre modernité réflexive et post-modernité alors que la première est née en réaction à la seconde. Tandis que la post-modernité postule la déconstruction tant des structures (dé-structuration) que des sciences (dé-conceptualisation), la modernité réflexive défend la re-structuration et la re-conceptualisation. Celles-ci constituent à ce point le cœur de la modernité réflexive que Bruno Latour suggère de renommer cette dernière « re-modernisation »<sup>433</sup>.

La théorie de la modernité avancée a engendré une profusion de définitions de l'individualisme et de la réflexivité qui vont parfois à l'encontre de ses ambitions et de

---

<sup>432</sup> Van Zoonen, Liesbet, *Feminist Media Studies*, Londres, Sage Publications, 1994, p. 153.

<sup>433</sup> Latour, Bruno, « Is Re-Modernization Occurring – And If So, How to Prove It? », *Theory, Culture & Society*, 20, 2, 2003, p 35–48.

ses propositions. Une forme de dépossession transparait des écrits d'Ulrich Beck qui, dans une mise au point sur son modèle, regrette que l'individualisme soit dévoyé de la sorte : le concept, prévient-il, « ne veut pas dire beaucoup des choses qu'un certain nombre de personnes pensent qu'il veut dire, de telle sorte qu'il ne veut plus dire grand-chose »<sup>434</sup>. Est nécessaire, en conséquence, un retour sur le paradigme de la modernité avancée, dont les nombreux synonymes (modernisation de la modernité, radicalisation de la modernité, modernité réflexive, deuxième modernité, modernisation réflexive, re-modernisation) ne facilitent pas toujours l'intelligibilité.

Ce retour doit se faire, nous semble-t-il, en suivant deux principes. Le premier est de ne pas céder à la tentation téléologique et évolutionniste : Beck et Giddens rappellent continuellement qu'un monde réflexif n'est pas mécaniquement un monde meilleur, et que la post-tradition ne signifie pas que la tradition ne produit plus d'effets. Le second principe, qui est lié au premier, est le déplacement d'une vision en termes d'oppositions, de ruptures franches ou d'étapes consécutives qui récuse tout dialogue entre tradition et post-tradition, entre individualisme et féminisme ou entre personnel et collectif, vers une pensée des phénomènes d'articulation à l'œuvre dans les grandes mutations sociales du XX<sup>ème</sup> siècle : montée des contre-publics subalternes et formalisation des mouvements féministes, émancipations individuelles et libéralisations des mœurs, rationalisation et problématisation des risques amoureux.

#### ***d) Dialogues entre tradition et post-tradition : rituels, choix et réflexivité dans la détraditionnalisation***

Le passage de la modernité à la modernité réflexive s'est effectué, selon Ulrich Beck, par un nouveau rapport aux structures sociales de l'après-guerre qui définissait le modèle classique de la société, parmi lesquelles l'État-nation et providence, les classes sociales et la famille nucléaire. Celles-ci étaient soutenues et venaient soutenir toute la « toile de sécurité économique, tissée par la régulation industrielle, le plein-emploi et les carrières à long terme »<sup>435</sup>. Les émancipations de la deuxième moitié du XX<sup>ème</sup> siècle, principalement des femmes et des homosexuel.le.s, s'inscrivent directement dans ce

---

<sup>434</sup> Beck, Ulrich, *Reflexive Modernization : Politics, Tradition and Aesthetics in the Modern Social Order*, Palo Alto, Stanford University Press, 1994, p. 13.

<sup>435</sup> Beck, Ulrich, Bonss, Wolfgang, Lau, Christoph, « The Theory of Reflexive. Modernization Problematic, Hypotheses and Research Programme », *Theory, Culture & Society*, 20, 2, 2003, p. 1-33.

bouleversement de l'ordre social qui n'anéantit pas les institutions mais les rend fluctuantes. Dans le chapitre « Living in a Post-traditional Society », Anthony Giddens s'attache à définir et décrire les liens entre tradition, modernité et modernité avancée. Partant du principe que la « modernité a reconstruit la tradition au fur et à mesure qu'elle l'a détruite »<sup>436</sup>, Giddens ne cède jamais à l'évolutionnisme et préfère explorer les articulations, oppositions et contradictions, ainsi que les superpositions et les échanges entre ces différentes époques. Son apport majeur est d'offrir une définition de la tradition qui ne soit pas celle en négatif de la modernité, ce qui a été, à son sens, les erreurs à la fois de la sociologie et de l'anthropologie. Selon lui, leurs définitions de la tradition sont en effet insatisfaisantes car la première a été trop préoccupée par la modernité, et la seconde, dans sa perspective fonctionnaliste, a résumé la tradition à la répétition (des rôles, notamment) et à la cohésion sociale. Les individus de l'époque traditionnelle ont été compris, non pas replacés dans leur époque, mais en creux de la modernité, définis comme des sujets passifs, « suivant mécaniquement des préceptes qu'ils acceptent sans les interroger »<sup>437</sup>.

Cette exagération de la passivité des acteurs de la tradition vient exalter en retour la supposée activité des individus réflexifs, ce qui doit lever le soupçon d'une définition de la tradition par le regard biaisé de la modernité. En la matière, d'ailleurs, le panorama que cette thèse s'efforce d'élaborer des imaginaires médiatiques des années 1950 et de leurs représentations des femmes au foyer montre bien que les héroïnes « traditionnelles » (*I Love Lucy*, *Donna Reed*, *Ma Sorcière Bien-Aimée*), bien qu'elles soient insérées dans des structures amoureuses classiques, font preuve de résistances. Il serait bien malaisé de qualifier Lucy Ricardo, héroïne du début des années 1950, de « passive », elle qui passe la plupart des épisodes à fuguer du foyer familial.

Aussi, si la modernité met la tradition à mal, il faut éviter l'approche évolutionniste et comprendre qu'il se produit entre les deux époques une collaboration, laquelle ne s'est éteinte qu'à la radicalisation de la modernité, laissant place à d'autres échanges entre modernité et modernité avancée. La définition que produit Giddens de la tradition, en cinq points, permet de voir ces superpositions : la tradition est selon lui étroitement liée à la « mémoire collective » selon l'expression de Maurice Halbwachs,

---

<sup>436</sup> Giddens, Anthony, « Living in a Post-Traditional Society », in Beck, Ulrich, *Reflexive Modernization : Politics, Tradition and Aesthetics in the Modern Social Order*, Palo Alto, Stanford University Press, 1994, p. 56.

<sup>437</sup> Giddens, Anthony, *ibid*, p. 62.

ainsi qu'aux « notions conventionnelles de vérité » ; elle implique des rituels et nécessite des « gardiens », enfin, à l'inverse des coutumes, elle opère une force liante qui combine émotions et morales<sup>438</sup>. Organisée autour de rituels et de conventions toujours interprétés, la tradition a de fortes dimensions connotatives qui ne sont pas aux seules mains des individus, mais constituent le collectif. Ce tissu traditionnel produit pour les individus « un horizon d'action relativement fixe »<sup>439</sup>.

Ce rapport à l'étrangeté est encouragé par la globalisation, dans laquelle les modes de vie et les cultures sont de plus en plus mis en communication les uns avec les autres. Si l'acceptation de ces vies alternatives ne s'ensuit pas mécaniquement, il n'est en tout cas plus possible d'ignorer qu'elles existent. Pour Giddens, les addictions modernes sont donc des formes post-traditionnelles de répétition, qui permettent de « rester dans "le seul monde que l'on connaît", une façon d'éviter l'exposition à des valeurs ou des styles de vie "étrangers" »<sup>440</sup>.

Les rituels collectifs ne disparaissent pas dans la modernité. Certains résistent, se reformulent ou se déplacent, mais la différence majeure est qu'ils ne sont plus effectués sur le seul critère de la reproduction des valeurs antérieures, qui tirent leur autorité du fait qu'elles sont accomplies depuis plusieurs générations. La société post-traditionnelle se construit ainsi par des opportunités et des dilemmes<sup>441</sup>. Les liens d'interdépendance ne sont plus ceux qui lient des valeurs, des structures, des rituels ou des conventions à des individus qui se définissent en fonction des générations antérieures, c'est-à-dire qui colonisent l'avenir par la (relative) reproduction du passé. La tradition incarne, non seulement ce qui est fait dans une société donnée, mais aussi la prescription des comportements : elle dit ce qui doit être fait. Cette prescription s'affaiblit dans la modernité sans disparaître totalement, comme le montre bien Jean-Claude Kaufmann lorsqu'il évoque une posture de jugement typique de ces tensions, représentative du double langage des sociétés démocratiques : « chacun fait ce qu'il veut ! »<sup>442</sup>.

Anthony Giddens envisage donc plutôt la tradition par sa fonction mémorielle et collective, et non par la simple persistance du passé, comme si ce dernier planait statiquement sur le présent. Au contraire, s'est construit un dialogue entre tradition et

---

<sup>438</sup> Giddens, Anthony, *ibid*, p. 63.

<sup>439</sup> Giddens, Anthony, *ibid*, p. 76.

<sup>440</sup> Giddens, Anthony, *ibid*, p. 73.

<sup>441</sup> Giddens, Anthony, *ibid*, p. 107.

<sup>442</sup> Kaufmann, Jean-Claude, *Corps de femmes, regards d'hommes. Sociologie des seins nus sur la plage*, Paris, Pocket, 2010, p. 205.

modernité, un effort permanent d'interprétation du monde présent pour le lier au passé. La tradition opère ainsi comme un « médium de la "réalité" du passé »<sup>443</sup>, ce qui ne signifie pas que la tradition soit exclusivement tournée vers ledit passé. Il est intéressant de voir que chez Giddens, la temporalité qui lie la tradition à la modernité ne se contente pas d'un cadrage linéaire passé-présent-futur, et ce pour deux raisons. D'une part, car la « réalité » du passé dont le médium est la tradition est toujours reconstruite par le présent. Si la définition de la tradition est que le passé influence le présent, l'inverse est également vrai. D'autre part, car la tradition est également liée à l'avenir puisque la répétition de ses pratiques, dit Giddens, est « une manière d'organiser le temps futur »<sup>444</sup>.

Les temporalités ainsi articulées se construisent les unes en fonction des autres, dans un mouvement d'allers retours incessants, et non dans une téléologie qui célébrerait la post-tradition et sa réflexivité comme l'avènement d'individus « sur-conscients », sans angles morts ni plis sociopsychologiques car portés vers l'avenir, en opposition à des sujets qui ne seraient que les vecteurs de la répétition des rôles sociaux. L'analyse des penseurs de la réflexivité ne relève pas de cet évolutionnisme manichéen.

La notion de « choix » permet d'éclaircir les mutations. Sitôt que les structures et les actions proposées par la tradition perdent de leur influence, le choix devient la clé de voûte de la modernité, une condition sine qua non de la vie des individus. Comme le résume bien Giddens, « dans les contextes post-traditionnels, nous n'avons pas d'autre choix que de choisir comment être et comment agir »<sup>445</sup>. Alain Ehrenberg, pour sa part, a produit parmi les travaux les plus importants en la matière lorsqu'il diagnostique la « fatigue d'être soi »<sup>446</sup> qu'induisent ces obligations de choisir. Le choix ne doit pourtant pas être compris comme une action purement individuelle. Si choisir s'appuie sur une volonté certes personnelle, celle-ci n'est pas exempte des influences collectives, socioculturelles, structurelles (pour Beck) voire esthétiques et économiques (Lasch). En retour, le choix n'a pas été absent de la tradition, mais il était largement prescrit par les structures et les traditions, ce qui ne veut pas non plus dire que les individus n'avaient pas de réflexivité à son égard.

---

<sup>443</sup> Giddens, Anthony, « Living in a Post-Traditional Society », in Beck, Ulrich, *Reflexive Modernization : Politics, Tradition and Aesthetics in the Modern Social Order*, Palo Alto, Stanford University Press, 1994, p. 94.

<sup>444</sup> Giddens, Anthony, *ibid*, p. 62.

<sup>445</sup> Giddens, Anthony, *ibid*, p. 75.

<sup>446</sup> Ehrenberg, Alain, *La Fatigue d'être soi. Dépression et société*, Paris, Odile Jacob, 2000.

Ehrenberg, Alain, « De la névrose à la dépression. Remarques sur quelques changements de l'individualité contemporaine », *Figures de la psychanalyse*, 4, 2001, p. 25-41.



La détraditionnalisation qu'évoque Ulrich Beck ne signifie donc pas que le monde est sans traditions, mais plutôt que celles-ci sont désormais soumises à l'évaluation et à l'interrogation croissantes des individus. Elle est donc en liens étroits, en articulation avec le processus d'individualisation de ce qui, tour à tour, est nommée « modernité avancée », « deuxième modernité » ou « modernité réflexive », et qui recouvre la « radicalisation de la modernité »<sup>447</sup>. Pour autant, les individus individualisés ne sont pas d'absolus décisionnaires qui ne rencontreraient aucune résistance puisqu'à mesure que le futur cesse de ressembler au passé, « il est devenu à certains égards très menaçant »<sup>448</sup>.

Les « risques » deviennent centraux et les individus essaient, à force de retours sur eux et d'interrogations des éléments en jeu, de les infléchir. Néanmoins, la labilité contemporaine fait que « de nouvelles aires d'imprévisibilité sont créées bien souvent par ces mêmes tentatives de les maîtriser »<sup>449</sup>. Les structures, les formules et les rituels traditionnels continuent de produire des effets parfois très structurants, même s'ils sont soumis au risque et à la prise de décision. Les traditions amoureuses et familiales, pour autant qu'elles continuent d'exister, par exemple dans leur forme maritale, sont dans la modernité avancée expérimentées comme des prises de risque.

Réfutant les définitions paniquées qui amalgament individualisation et atomisation, Beck rappelle qu'il s'agit plutôt d'un processus qui désencastre et ré-encastre (*disembedding and re-embedding*, selon les termes d'Anthony Giddens) les façons de vivre de la période industrielle dans de nouveaux modes, dans lesquels les individus sont en charge de la production de leur biographie devenue « réflexive »<sup>450</sup>. La réflexivité désigne l'interrogation continue des formes sociales, dont les politiques débordent les cadres traditionnels (pour embrasser, sous l'impulsion du « tournant culturel », des formes plus diffuses. La distinction que reprend Ulrich Beck des sciences politiques entre *le politique*, c'est-à-dire le régime politique et sa constitution institutionnelle (*polity*), *la politique* visant à modeler le social (*policy*), et *les politiques* comme processus au sein desquels sont discutés et disputés les positions et les partages de pouvoir (*politics*), nous renseigne sur ces glissements de la production du sens.

---

<sup>447</sup> Beck, Ulrich, *Reflexive Modernization : Politics, Tradition and Aesthetics in the Modern Social Order*, Palo Alto, Stanford University Press, 1994, p. 57.

<sup>448</sup> Beck, Ulrich, *ibid*, p. 3.

<sup>449</sup> Beck, Ulrich, *Reflexive Modernization : Politics, Tradition and Aesthetics in the Modern Social Order*, Palo Alto, Stanford University Press, 1994, p. vii.

<sup>450</sup> Giddens, Anthony, *Modernity and Self-Identity: Self and Society in the Late Modern Age*, Palo Alto, Stanford University Press, 1991.

*e) Féminisme et individualisme sont-ils fatalement antinomiques ?*

Le retour sur les théories de la tradition et de la post-tradition permet de mettre à distance ce grand partage en montrant que le processus d'individualisme ne remet pas en cause que, comme le montre Kaufmann, « à tout instant le collectif se construit avec l'individuel et l'individuel avec le collectif »<sup>451</sup>, d'autant que les jugements catégoriques sur le comportement d'autrui sont remplacés par une tolérance de principe. En ce sens, les liens individuel-collectif ne sont pas anéantis mais repensés à l'aune de la responsabilité et de la liberté du sujet : « en l'espace d'une ou deux générations, la production du cadre éthique est passée d'un mode collectif et explicite à une auto-définition individuelle »<sup>452</sup>. « Chacun fait ce qu'il veut ! » vient supplanter « c'est bien, c'est mal »<sup>453</sup>. Ce bouleversement se fonde certes sur le respect de la liberté individuelle, mais il ne se limite pas à ce niveau micro et vient s'articuler à des enjeux sociopolitiques : le respect des choix d'autrui est adossé à des enjeux démocratiques. L'« auto-définition individuelle » qu'évoque Kaufmann a permis, et a été permise par le développement de mouvements pour les droits civiques, dont le féminisme fait partie.

La théorie de l'individualisme n'est donc pas une utopie où la conscience individuelle promet le bonheur, et la réflexivité n'est pas un levier « magique ». Le féminisme lui-même n'a d'ailleurs jamais promis que l'émancipation serait heureuse puisque dès 1949, Simone de Beauvoir souligne que la liberté a pour corollaire l'anxiété<sup>454</sup>. L'individualisme n'est pas non plus la mort de la tradition et des luttes collectives : au contraire, la nécessité de penser la modernisation de la modernité s'est faite en réponse aux thèses insatisfaisantes du post-modernisme pour lequel les structures deviennent caduques et le sens flottant.

L'opposition bien souvent formulée entre un individualisme qui n'agit qu'au niveau de l'individu et un féminisme forcément collectif se heurte au potentiel collectif des micro-actions ainsi qu'à la dialectique qui s'exerce entre mouvement social et interventions des agents sociaux, « compulsions et possibilités de manufacturer les

---

<sup>451</sup> Kaufmann, Jean-Claude, *Corps de femmes, regards d'hommes. Sociologie des seins nus sur la plage*, Paris, Pocket, 2010, p. 205.

<sup>452</sup> Kaufmann, Jean-Claude, *ibid.*

<sup>453</sup> Kaufmann, Jean-Claude, *ibid.*

<sup>454</sup> Beauvoir, Beauvoir (de), Simone, *Le Deuxième sexe. Tome 1 : Les faits et les mythes*, Paris, Gallimard, 1986, p. 14-15.

obligations et engagements sociaux »<sup>455</sup>. Le sociologue des médias David Gauntlett résume les bouleversements amoureux de la fin du XX<sup>ème</sup> siècle : augmentation du taux de divorce, libéralisation des mœurs sexuelles ou démultiplication des relations trouvent leur formalisation dans un niveau macro que sont les luttes féministes pour l'émancipation et l'égalité, produites par des insatisfactions quotidiennes, qui proviennent elles-mêmes d'une montée de la rationalité<sup>456</sup>.

Comme le rappelle en effet Flora Davis, le féminisme prend racine dans une lutte plus large pour les droits civiques, les féministes s'étant largement inspirées dans les années 1960 du mouvement afro-américain '*Student Nonviolent Coordinating Committee*'<sup>457</sup>. Historiquement, les luttes collectives, militantes, agissant dans la sphère politique traditionnelle, ont profondément structuré ce que doit être le féminisme, tant et si bien que la question se pose désormais de savoir si son individualisation est une régression (le rejet de ce qui fait son cœur) voire un contresens (parler de féminisme individualiste serait aussi insensé que d'évoquer une lutte collective individuelle), ou si les deux termes peuvent être réarticulés ensemble.

L'arrivée des héroïnes dans les imaginaires médiatiques (« héroïnes » au sens fort et individualiste du terme puisqu'elles sont des sujets indépendants et responsables de leurs actions) peut-elle être le signe d'une actualisation des idéaux égalitaristes à l'aune de la modernité, ou est-elle le piège de discours antiféministes visant à incomber aux seules femmes les responsabilités de leur oppression ? D'un côté, comme le souligne Éric Macé, « les injonctions militantes ou symboliques (publicité, culture de masse) faites aux femmes et aux filles ("allez les filles !") à développer leur autonomie (*girl power*) ont pour effet inverse de détruire toute capacité d'action collective »<sup>458</sup>. De l'autre, les héroïnes constituées en sujet exprimant leur subjectivité peuvent être vues comme la traduction individuelle, quotidienne et triviale mais chargée de sens, de ces luttes

---

<sup>455</sup> Beck, Ulrich, *Reflexive Modernization : Politics, Tradition and Aesthetics in the Modern Social Order*, Stanford University Press, 1994, p. 20.

<sup>456</sup> Gauntlett, David, *Media, Gender, and Identity: An Introduction*, Washington DC, Routledge, 2008, p. 97.

<sup>457</sup> Le SNCC était, selon Flora Davis, l'organisation la plus décisive des années 1960. Fondée en 1960 par des étudiants afro-américains, la SNCC est née de leurs occupations des comptoirs de restauration refusant de servir les Noirs. Menée à l'origine par Ella Baker, le mouvement prônait l'*empowerment* des subalternes par l'abolition des hiérarchies que doit entériner la démocratie participative.

<sup>458</sup> Macé, Éric, « Le piège de la "cause des femmes". Éléments pour un mouvement antisexiste postféministe », *Cosmopolitiques*, 4, 2003.

collectives par des industries télévisuelles qui privilégient traditionnellement la figure du héros pour incarner les controverses sociales<sup>459</sup>.

Puisque l'individualisation n'est pas contenue dans l'espace privé mais qu'elle s'exprime dans les deux sphères publique et privée qu'elle fait communiquer, « une reconnaissance non-institutionnelle du politique »<sup>460</sup> s'effectue. L'approche fonctionnaliste des rôles modèles révèle ses limites face à ces individus qui bricolent à la fois leurs identités et le monde dans lequel ils vivent, ouvrant la voie à de « complexes interactions discursives »<sup>461</sup>. Si féminisme et individualisme semblaient antinomiques par leur mode d'action respectivement collectif et individuel, c'est bien parce qu'ils étaient envisagés selon des conceptions du politique désormais obsolètes. À l'inverse, « envisagée de l'autre côté, [l'individualisation] peut bien signifier une lutte pour une nouvelle dimension des politiques »<sup>462</sup> qui ont permis au féminisme de nouvelles possibilités d'action. La montée des *subpolitics* et l'émergence de la *sub-revolution* des femmes n'ont pu se faire qu'en collaboration réciproque avec les processus d'individualisation.

La question se pose d'un renversement du rapport de causalité. Porteur de valeurs égalitaires puisque « l'individualisme est un humanisme »<sup>463</sup>, celui-ci n'est pas, par principe, articulé à l'antiféminisme. À l'inverse, c'est l'idéologie antiféministe qui reprend à son compte le régime individualiste, lui faisant subir de lourdes mutations, dont le rejet de son caractère humaniste, pour remettre à la charge des seules femmes les conséquences de leur émancipation, et ce pour « laisser entendre que la cause des tensions éprouvées par les femmes n'est pas le maintien de la discrimination sexiste, mais les effets pervers du féminisme lui-même »<sup>464</sup>. Féminisme et antiféminisme produisent tous deux, et sont produits tous deux par des mouvances très différentes que l'on a trop souvent englobées sous le même terme d'« individualisme », et qui peut tour à tour être un régime démocratique et humaniste, en ce sens profondément articulé aux luttes pour les droits civiques (dont l'émancipation de l'individu), ou un argument trompe-l'œil pour réduire ce qui est structurel à la responsabilité individuelle.

---

<sup>459</sup> Bilat, Loïse, Haver, Gianni, *Le héros était une femme...*, Paris, Antipodes, 2011.

<sup>460</sup> Beck, Ulrich, *Reflexive Modernization : Politics, Tradition and Aesthetics in the Modern Social Order*, Palo Alto, Stanford University Press, 1994, p. 17.

<sup>461</sup> Beck, Ulrich, *ibid*, p. 16.

<sup>462</sup> Beck, Ulrich, *ibid*, p. 20.

<sup>463</sup> Singly (de), François, *L'Individualisme est un humanisme*, Paris, Éditions de l'Aube, 2007.

<sup>464</sup> Guénif-Souilamas, Nacira, Macé, Éric, *Les Féministes et le garçon arabe*, Paris, L'Aube, 2006, p. 40.

## D. Du foyer familial vers la sphère publique, l'émergence des femmes actives

### a) « Nouvelle femme » et « femme seule » des années 1960

À partir des années 1960 et jusqu'aux années 1970, les héroïnes se font donc plus solitaires et, à défaut d'être explicitement féministes, sont en tout cas aux prises avec des questions féministes. Les travaux fondateurs en la matière sont respectivement ceux de Katherine Lehman<sup>465</sup>, qui se concentrent sur la figure de la femme seule à partir des années 1960, puis ceux de Bonnie Dow<sup>466</sup>, qui scrutent les manifestations du féminisme auprès des héroïnes télévisées des années 1970.

Pour Katherine Lehman, la femme célibataire est une « figure pivot dans la culture populaire de l'après-guerre [qui] a posé un affront direct au double standard sexuel et a défié la tendance dominante à l'égard du mariage anticipé des années 1960 »<sup>467</sup>. Selon Lehman, dont le corpus comporte séries télévisées, films, magazines et publicités, la femme seule représente les frustrations liées à la domesticité plus qu'une « réalité » sociale, des frustrations qui se manifestent dans les imaginaires sous la forme de stigmates, névroses et masculinisations<sup>468</sup>. Une décennie plus tard, portées par la croissance démographique du célibat, les héroïnes se veulent plus féministes, bien que les industries médiatiques rechignent à investir dans un personnage principal féminin, peu enclines à croire en la capacité d'une femme à intéresser les publics, ce qui explique à la fois la relégation des héroïnes au genre comique, moins coûteux à produire, et le caractère *mainstream* de ces personnages de « femmes seules », blanches et de classe moyenne.

D'abord cantonnées à la comédie, ces femmes deviennent rapidement des personnages de dramas et investissent des rôles traditionnellement réservés au masculin : Christie (*Get Christie Love!*) et Pepper (*Police Woman*) sont policières, les *Drôles de Dames* sont détectives, *Wonder Woman* et *The Bionic Woman* ont des superpouvoirs. De tels déplacements ont lieu un peu plus tard en France avec des séries policières, comme *Julie Lescaut* en 1992.

---

<sup>465</sup> Lehman, Katherine, *Those Girls. Single Women in Sixties and Seventies Popular Culture*, Austin, University of Kansas, 2011.

<sup>466</sup> Dow, Bonnie J., *Prime-Time Feminism. Television, Media Culture, and the Women's Movement Since 1970*, Philadelphia, University of Pennsylvania Press, 1996.

<sup>467</sup> Lehman, Katherine, *Those Girls. Single Women in Sixties and Seventies Popular Culture*, Austin, University of Kansas, 2011, p. 1.

<sup>468</sup> Lehman, Katherine, *ibid*, p. 29.

Dès 1960, les régimes d'individualisation sont à l'œuvre dans les représentations médiatiques, entre ville natale et métropole, entre famille et travail. La « nouvelle femme », ou la « femme célibataire », a pour topos le départ de sa ville natale, presque toujours provinciale, pour rejoindre l'anonymat et les possibilités semble-t-il infinies de la métropole. Cette fuite s'accompagne parfois d'une coupure brutale, mort de l'époux ou divorce (*Diana, Fay, One Day at a Time, Phyllis, Alice*), coupure que l'on retrouve dans les années 2000 chez des quadragénaires veuves ou divorcées. La grande ville agit comme le symbole d'une démultiplication des possibilités d'action, tant dans le domaine privé (identitaire, sentimental et sexuel) que dans le domaine professionnel. L'analyse que fait Katherine Lehman des premières héroïnes urbaines de *Peyton Place* et de *That Girl!*, ancêtres des très citadines trentenaires de *Sex and the City* et d'*Ally McBeal*, montre le potentiel individualiste de la grande ville.

Pour ces « nouvelles femmes », c'est la métropole elle-même qui est attirante, tout autant que la fuite de l'environnement provincial et surtout familial qui contraint les comportements et les perspectives d'avenir. La grande ville promet l'anonymat des pratiques marginales, à défaut de leur acceptation totale. La fuite des héroïnes, fut-elle à soixante kilomètres comme dans *That Girl!*, est donc le signe de leur individualisme naissant, elles qui s'arrachent au holisme familial. Le féminisme de la deuxième vague ainsi représenté transforme par métonymie les villes en symboles des sphères professionnelles, symboles qui resteront à l'œuvre jusque dans les années 1980 et bien sûr 1990, lorsque Carrie Bradshaw (*Sex and the City*) emménage à New York et Ally McBeal à Boston, ou lorsque Lorelai Gilmore (*Gilmore Girls*) décampe à seize ans du froid foyer familial bourgeois.

À partir des années 1970, les femmes célibataires deviennent des *working women*. Cette conquête franche de la sphère professionnelle doit être comprise en tenant compte des mouvements féministes de la deuxième vague qui traversent alors la sphère publique : la très médiatique égérie Gloria Steinem, féministe libérale à la féminité et à la beauté rassurantes, n'est pas sans rappeler l'héroïne du *Mary Tyler Moore Show*. Selon Bonnie Dow, ces mouvements ont pu trouver une traduction dans les médias de masse du fait de leur inscription directe dans les valeurs américaines de l'individualisme et de l'égalité des chances<sup>469</sup>. Après la famille nucléaire, les séries télévisées proposent une « *new woman* »,

---

<sup>469</sup> Dow, Bonnie J., *Prime-Time Feminism. Television, Media Culture, and the Women's Movement Since 1970*, Philadelphia, University of Pennsylvania Press, 1996, p. 28-29

une « nouvelle femme » jeune, célibataire, hétérosexuelle, blanche, jolie, de classe moyenne et qui a réussi à investir la sphère professionnelle. La « nouvelle femme » ou la « femme seule » sont ainsi des traductions médiaculturelles des mouvements de libération féministes : elles explorent les lisières du privé et du public, de la vie professionnelle et de l'intimité, des amours et des sexualités – ces dernières étant beaucoup plus timides chez la femme seule des années 1960. Le profil toutefois très normé de ces personnages montre bien les angles morts du féminisme de la deuxième vague, aveugle aux problématiques de diversité.

Si le concept de « nouvelle femme » est particulièrement parlant pour évoquer cet ensemble de nouvelles propositions médiatiques, l'appellation n'est, en fait, pas nouvelle dans l'histoire des représentations socioculturelles des femmes. Pour Janet Lee, ce concept a servi de « technique de vente récurrente »<sup>470</sup> pour promouvoir une image des femmes flexible mais durable : intrinsèquement liée à l'histoire des féminités, la « nouvelle femme » a d'abord désigné celle qui parvient à combiner la capacité à travailler et la capacité à prendre soin de la famille durant la Deuxième Guerre mondiale, puis l'épouse préférant rester à la maison au sortir de la guerre, enfin celle expérimentant la liberté sexuelle à partir des années 1960. Désignant tour à tour les femmes au foyer ou les femmes libérées, le terme s'avère historiquement réversible. Dans l'analyse des imaginaires médiatiques, la « nouvelle femme » renvoie à une forme d'indépendance lorsqu'elle désigne les héroïnes, comme Murphy Brown, qui conquièrent la sphère publique au détriment de la sphère privée. L'adaptabilité du concept désigne donc autant les incessantes constructions et hésitations des identités féminines que leurs liens avec les évolutions et les innovations socioéconomiques.

Dans les fictions télévisées, les personnages sont appelés « nouvelle femme » lorsqu'ils abordent des thématiques jusqu'ici taboues comme l'avortement, le harcèlement sexuel, l'impotence ou la ménopause (*Maude, Designing Women*), innovation qui trouvera une formulation plus libérée encore, quelques décennies plus tard, dans *Sex and the City*. La « nouvelle femme » est également incarnée par des héroïnes dures, compétitives et franches comme Murphy Brown, qui se fichent de l'image qu'elles renvoient et cherchent une reconnaissance publique, non pas par l'appréciation de leur douceur et leur féminité, mais par leurs accomplissements professionnels. Enfin, elle est

---

<sup>470</sup> Lee, Janet, « "Care to Join Me in an Upwardly Mobile Tango? Postmodernism and the "New Woman", in Gammann, Lorraine, Marshment, Margaret, *The Female Gaze. Women as Viewers of Popular Culture*, St Paul, The Women's Press, 1988, p. 166-172.

indépendante et individualiste dans *One Day at a Time* où les compagnons amoureux sont présentés comme une menace pour l'épanouissement<sup>471</sup>.

Loin de l'atmosphère holiste des années 1950, l'individualisme se déploie donc petit à petit dans les séries télévisées à partir des années 1970, mais il a, selon Bonnie Dow, pour effet pervers de favoriser l'invisibilisation des contraintes sociales qui pèsent sur les femmes, empêchant la formation d'une communauté féminine plus propice au bouleversement des normes. Les héroïnes ont des styles de vie féministes mais elles sont peu intéressées par les politiques féministes, une distinction caractéristique d'un postféminisme qui émerge alors même que le féminisme de la deuxième vague ne s'est pas pleinement épanoui. Selon Dow, parce qu'elles ne remettent pas en cause la dichotomie privé/public, les héroïnes postféministes des années 1970 se limitent à montrer l'accessibilité des femmes à la sphère professionnelle, sans subvertir les structures patriarcales.

Le meilleur exemple en est *The Mary Tyler Moore Show* dans laquelle l'héroïne Mary Richards emménage à Minneapolis et trouve un emploi de productrice dans une émission de télévision. La série est innovante en ce qu'à défaut d'être la première à proposer une femme active (ce que l'on trouve déjà dans les années 1960 avec par exemple *That Girl!*), elle ne fait pas de la carrière professionnelle le substitut ou le prélude du mariage<sup>472</sup> mais un objectif épanouissant et autosuffisant. Pour Amanda Lotz, les représentations de l'environnement professionnel sont alors spécifiquement construites par les problématiques féministes : le travail devient un territoire que l'héroïne doit conquérir et dans lequel elle mène un combat pour l'égalité entre hommes et femmes<sup>473</sup>.

*The Mary Tyler Moore Show* s'éloigne pour la première fois de la « *good wife* »<sup>474</sup> qui régnait en maître (ou plutôt en maîtresse de maison) dans *Mama* (1949-1956), *The Adventures of Ozzie and Harriet* (1952-1966), *Father Knows Best* (1954-1963), *Leave It*

---

<sup>471</sup> Dow, Bonnie J., *Prime-Time Feminism. Television, Media Culture, and the Women's Movement Since 1970*, Philadelphia, University of Pennsylvania Press, 1996, p. 73.

<sup>472</sup> Dow, Bonnie J., *ibid*, p. 24.

<sup>473</sup> Lotz, Amanda, « Postfeminist Television Criticism: Rehabilitating Critical Terms and Identifying Postfeminist Attributes », *Feminist Media Studies*, 1, 2001, p. 105-121.

<sup>474</sup> Meehan, Diana M., *Ladies of the Evening. Women Characters of Prime-Time Television*, Lanham, Scarecrow Press, 1984.



to *Beaver* (1957-1963) ou *The Dick Van Dyke Show* (1961-66)<sup>475</sup>. Elle s'éloigne aussi de la femme dominée par son mari, ou obsédée par la quête d'un mari, à l'instar de *Our Miss Brooks* (1952-1956), *Private Secretary* (1953-1957), *I Love Lucy* et *The Lucy Show* (1951-1957 et 1962-1968), *Ma Sorcière Bien-Aimée* (1964-1972), *That Girl!* (1966-1971) ou *I Dream of Jeannie* (1965-1970).

Délibérément célibataire, sans famille oppressante, Mary Richards choisit une carrière à long terme. Dans le même temps pourtant, le personnage retrouve une structure familiale dans le milieu professionnel, une structure qui, parce qu'elle ne s'émancipe pas de sa définition patriarcale, amène Bonnie Dow à définir le comportement maternel de Mary Richards et son investissement dans la sphère publique familiale comme un « ajustement sans changement » : la série proposerait « un nouveau lieu (l'environnement de travail) et un nouveau genre de personnage (la femme carriériste) avant d'insérer ces nouveaux éléments dans une structure familiale (la famille) et dans des rôles attendus (la femme accessible, nourricière et soumise) »<sup>476</sup>. Il faut toutefois souligner que cette tension somme toute habituelle entre réaffirmation des normes et intégration des évolutions sociales ne désamorce pas totalement le potentiel féministe de la série : ce n'est pas parce que l'un des discours est plus fortement souligné qu'il neutralise l'influence de l'autre<sup>477</sup>.

### ***b) La conquête de la sphère publique et ses conséquences depuis 1970 dans les séries télévisées***

Les séries des années 1970 portent en elles ce tiraillement entre le féminisme libéral, qui fait de la conquête de la sphère publique son combat privilégié, le féminisme radical, qui tente d'identifier et de renverser les fondements du système patriarcal, le féminisme culturel et le néoféminisme essentialiste qui revalorisent les qualités féminines, et enfin, les prémisses postféministes qui jugent accomplis et/ou obsolètes les combats de la fin des années 1960.

---

<sup>475</sup> Haralovich, Mary Beth, « Sitcoms and Suburbs: Positioning the 1950s Homemaker », in Spigel, Lynn, Mann, Denise, *Private Screenings. Television and the Female Consumer*, Minneapolis, University of Minnesota Press, 1992.

<sup>476</sup> Dow, Bonnie J., *ibid*, p. 44-45.

<sup>477</sup> Dow, Bonnie J., *ibid*, p. 50.

Bonnie Dow fait de 1970 une année charnière qui élude les femmes au foyer des précédentes décennies pour se concentrer sur des femmes autonomes. Son étude porte sur cinq programmes qu'elle envisage comme des « phases de réactions aux féminismes »<sup>478</sup> : *The Mary Tyler Moore Show* et *One Day at a Time* pour le féminisme radical des années 1970, *Murphy Brown* et *Designing Women* pour la construction d'un *backlash* antiféministe dans la deuxième moitié des années 1980, et *Dr Quinn, Femme Médecin* pour le féminisme matérialiste de la fin des années 1980 et du début des années 1990. Cette enquête constitue l'un des premiers ouvrages sur les traductions médiatiques des mouvements féministes. Les variations et l'hétérogénéité de ces derniers sont bien illustrées par l'ampleur historique du corpus et par l'inscription, de façon non mécanique, des représentations des héroïnes dans leur contexte socioculturel, chaque programme étant relié aux conjonctures féministes, à la fois juridiques et politiques.

L'auteure voit dans ces séries un étouffement des politiques féministes de la deuxième vague, qu'elle définit comme militantes, publiques et collectives, au profit de personnages qui s'émancipent sans remettre en cause les structures patriarcales, estimant que l'indépendance est acquise à travers les choix individuels. Elspeth Probyn, en 1990, distingue aussi les combats collectifs des politiques de valorisation du choix personnel, qu'elle diagnostique comme un piège « reproduisant la solide nature du statut quo », « *choiceoisie* » illusoire qui n'offre en fait aucun choix puisque les structures patriarcales restent intactes<sup>479</sup>. Une telle liberté serait toute relative car la percée des personnages féminins dans la sphère publique est définie selon les termes préservés du système de genre traditionnel : une héroïne comme Mary Richards (*The Mary Tyler Moore Show*) a beau être productrice d'une émission de télévision, son travail est essentiellement celui d'une secrétaire qui prend soin de l'équipe avec tout le *care* caractéristique des femmes.

Pour Bonnie Dow, les comportements représentés ne sont pas profondément modifiés mais déplacés car le postféminisme préserve la distinction privé/public<sup>480</sup>. En conséquence, le féminisme n'est pas un cadre discursif, mais une tonalité qui influence les récits. Il est vrai que les discours féministes tels qu'ils sont exprimés par les politiques militantes, c'est-à-dire en apparence cohérents et portés vers l'égalité, ne sont pas fidèlement retranscrits dans les fictions, cela du fait des désaccords internes et externes au

---

<sup>478</sup> Dow, Bonnie J., *ibid*, p. xxiv.

<sup>479</sup> Probyn, Elspeth, « New Traditionalism and PostFeminism: TV Does the Home », *Screen*, 31, 2, 1990, p. 147-59.

<sup>480</sup> Dow, Bonnie J., *Prime-Time Feminism. Television, Media Culture, and the Women's Movement Since 1970*, Philadelphia, University of Pennsylvania Press, 1996, p. 52.

mouvement. Peu d'héroïnes saisissent explicitement les mouvements féministes. Pourtant, dans la lignée d'une réflexion, comme a pu la structurer Éric Macé<sup>481</sup>, sur les médias de masse comme sphère publique fraserienne et non comme arène politico-militante ou espace public habermassien, il faut envisager les courants et contre-courants féministes qui s'expriment au fil de l'histoire des héroïnes comme des luttes de définition du monde, des affrontements gramsciens au sens où les hégémonies et les contre-hégémonies ne sont elles-mêmes pas unies.

Le postféminisme qui apparaît dans les séries télévisées des années 1970 encourage, selon Bonnie Dow, le déclin de la figure de la *working woman* au profit de trois grands genres : le soap opera (*Dallas*, *Knots Landing*, *Dynasty*, *Falcon Crest*), le drama professionnel (*Hill Street Blues*, *St. Elsewhere*, *L.A. Law*), et ce qu'Andrea Press appelle la télévision familiale postféministe (*Thirtysomething*, *The Cosby Show*, *Growing Pains*). Dans ces genres renouvelés, la sexualité des femmes leur est retirée, même si elles restent attirantes, ainsi que leur indépendance professionnelle, au profit d'une vision exaltée de la famille<sup>482</sup>, ultime havre de paix pour des femmes assaillies par l'exigence de réussite professionnelle<sup>483</sup>.

Une alternative intéressante au postféminisme des années 1980 se niche dans la solidarité féminine dont font preuve les héroïnes de *Kate and Allie*, de *Cagney and Lacey* et de *Designing Women*. Si *Designing Women*, que l'on peut penser annonciatrice de *Sex and the City* en ce qu'elle discute de sujets sensibles (divorce, corps féminins, symptômes prémenstruels...) avec humour, aurait pu être intégrée au corpus, le peu de place qu'elle confère aux amours<sup>484</sup> en limite la pertinence. Le retour de la *working woman* est véritablement signé en 1988 avec *Murphy Brown*, car même si *Madame est servie* montre en 1984 une publicitaire accomplie embauchant un homme pour gouvernante, les intrigues proposées sont majoritairement centrées dans l'espace domestique sur la curieuse nouvelle famille qu'ils composent. L'avènement du postféminisme, dont l'une des caractéristiques est de ne pas considérer que les hommes aussi doivent évoluer,

---

<sup>481</sup> Macé, Éric, « Mouvements et contre-mouvements culturels dans la sphère publique et les médiacultures » in Maigret Éric, Macé, Éric, *Penser les médiacultures. Nouvelles pratiques et nouvelles approches de la représentation du monde*, Paris, Armand Colin, 2005.

<sup>482</sup> Dow, Bonnie J., *Prime-Time Feminism. Television, Media Culture, and the Women's Movement Since 1970*, Philadelphia, University of Pennsylvania Press, 1996, p.99.

<sup>483</sup> Probyn, Elspeth, « New Traditionalism and PostFeminism: TV Does the Home », *Screen*, 31, 2, 1990, p. 147-59.

<sup>484</sup> Dow, Bonnie J., *Prime-Time Feminism. Television, Media Culture, and the Women's Movement Since 1970*, Philadelphia, University of Pennsylvania Press, 1996, p. 107.

explique ainsi la carence en héroïnes dont fait alors preuve la programmation télévisuelle étasunienne et que reflète notre corpus (*Roseanne* et *Murphy Brown*, toutes deux ne commençant qu'en 1988). Il est curieux que Bonnie Dow ne fasse qu'une référence fugace à *Roseanne*, argumentant en faveur du féminisme explicite de la série, alors que l'auteure regrette à plusieurs reprises dans son ouvrage la surreprésentation des femmes de classe moyenne. Cet écueil n'est pas la spécificité de Dow : à l'exception de quelques articles, les travaux historiques des représentations des héroïnes n'ont que peu traité cette série pourtant explosive à l'égard des figures de parfaites mères au foyer ou de femmes actives issues des classes supérieures.

Davantage d'attention a été donnée au personnage de Murphy Brown, à sa réussite professionnelle et à son comportement masculin : Dow souligne notamment qu'« en même temps que Murphy est une "nouvelle" (c'est-à-dire : libérée, autonome et puissante) femme à la télévision, la plus grande part de l'humour rattaché au personnage vient de l'incongruité de telles caractéristiques chez une femme »<sup>485</sup>. Les difficultés rencontrées par le personnage viennent d'ailleurs de ces qualités (franchise, rigueur, austérité, ironie), idéales pour réussir dans la sphère publique mais handicapantes pour l'épanouissement privé. Sa vie amoureuse est sans cesse contrariée par sa vie professionnelle et si en effet, comme le défend Bonnie Dow, le postféminisme suggère que ses problèmes d'émancipation pourraient être résolus par ses décisions personnelles, le personnage lui-même s'en défend de façon féministe en se révoltant régulièrement de ce qu'on lui demande des concessions que l'on ne demanderait jamais à un homme. Féministe, il est vrai, libérale, héroïne complètement hermétique aux problématiques *queer*<sup>486</sup>, Murphy Brown montre les avantages et les limites à vouloir être traitée « comme un homme », entérinant au passage l'impossibilité de réussir dans la sphère publique sans être masculine. La polysémie de Murphy Brown explique le succès de la série en ce que la lecture peut être à la fois féministe et postféministe puisqu'elle représente une femme carriériste et pourtant attachante, souffrant de la solitude.

Il faut souligner que, dans son histoire des héroïnes de séries télévisées, Bonnie Dow s'attarde rarement sur les aventures amoureuses des personnages, ou plutôt sur leur absence : dans *Murphy Brown* par exemple, sur un ensemble de huit saisons, peu d'arcs narratifs sont finalement consacrés à la vie amoureuse de l'héroïne. Dans *Dr Quinn* à

---

<sup>485</sup> Dow, Bonnie J., *ibid*, p. 142.

<sup>486</sup> *Murphy Brown*, saison 8, épisode 7.

l'inverse, la relation entre Dr Mike et l'Indien Sully, au XIX<sup>ème</sup> siècle dans l'Ouest américain, forme l'un des premiers tâtonnements en termes d'égalités de genre dans l'amour : plusieurs avancées symboliques sont proposées (pour se marier, Dr Mike accepte de porter une alliance mais refuse d'abandonner son nom) et les valeurs exaltées sont celles du respect de l'autre et du compromis. De telles avancées, héritées du féminisme radical, sont encouragées par l'accomplissement du féminisme libéral, puisque Dr Mike a conquis la sphère publique en étant un médecin reconnu et en ayant un statut social plus élevé que celui de Sully. Mouvements ennemis mais temporairement alliés, les féminismes libéral et radical permettent l'épanouissement personnel de Dr Mike tout autant néanmoins que l'accomplissement du rêve romantique grâce à un mariage très traditionnel.

Les années 1970, avec *Murphy Brown* et *One Day at a Time*, marquent selon Dow un double mouvement. D'une part, des femmes colonisent la sphère professionnelle : elles obtiennent des postes traditionnellement masculins sans renoncer à leurs caractéristiques féminines, insistant plutôt sur les discriminations qu'elles subissent. D'autre part, elles se préoccupent de leur épanouissement personnel et bousculent des personnages masculins, qu'elles considèrent comme des menaces pour leur épanouissement. Ces deux dimensions sont la traduction médiatique de problèmes féministes. Elles peuvent, du fait de l'affaiblissement de la mouvance radicale au milieu des années 1970, peuvent être aisément raccrochées aux valeurs typiquement américaines de l'égalité des chances et de l'individualisme<sup>487</sup>.

Ces héroïnes prennent parfois des dimensions néoféministes, en ce qu'elles résistent au déplacement de territoire : Mary Richards a beau choisir d'être célibataire et s'épanouir dans son travail, les tâches qui lui sont confiées sont souvent celles d'une secrétaire qui se préoccupe du bien-être du groupe, tant et si bien que « "la place des femmes" dans *The Mary Tyler Moore Show* passe d'une question de lieu à une question de fonction »<sup>488</sup>. Si les séries des années 1970 montrent que les femmes peuvent réussir dans la sphère professionnelle, celles des années 1980 s'attachent aux conséquences de ces investissements<sup>489</sup>. Après avoir représenté des « super-femmes » capables de travailler et de maintenir une vie de famille satisfaisante (Amanda Lotz cite à ce sujet

---

<sup>487</sup> Dow, Bonnie J., *Prime-Time Feminism. Television, Media Culture, and the Women's Movement Since 1970*, Philadelphia, University of Pennsylvania Press, 1996, p. 83.

<sup>488</sup> Dow, Bonnie J., *ibid*, p. 40.

<sup>489</sup> Dow, Bonnie J., *ibid*, p. 83.

*Scarecrow & Mrs King, Madame est Servie, le Cosby Show, Growing Pains*), les séries réinjectent quelques défauts et disjonctions et soulignent les problèmes que rencontrent encore les femmes quand elles souhaitent combiner privé et public. Du parfait équilibre à l'équilibre instable, les femmes actives indépendantes perdent de leur superbe et viennent à incarner des problèmes plus triviaux.

### ***c) La conciliation des héroïnes françaises : l'émancipation sans rejeter la famille***

Dans le domaine français, Geneviève Sellier a analysé la multiplication, au cours des années 1990, de personnages féminins dans les séries policières, jusqu'ici « bastion masculin »<sup>490</sup>, à l'instar de *Julie Lescaut* et de *Une Femme d'honneur*. Analysant les héroïnes et les héros, Sellier identifie des logiques sémiotiques similaires : les réaffirmations patriarcales qu'incarne le héros débonnaire (*Navarro*) ou le policier expérimenté (*Les Cordier, Juge et Flic*) sont finalement reconfirmées par des féminités classiques, non autoritaires mais empathiques (*Julie Lescaut, Une Femme d'Honneur*). Dans les séries au héros féminin, les personnages voient régulièrement leur « perspicacité mise à mal par [leur] affectivité »<sup>491</sup> : pourtant amoureusement affranchies, condition probablement sine qua non de leur accomplissement professionnel, aucune ne parvient à manier autorité, humanité et audace à la manière des hommes.

Les héroïnes françaises n'ont ainsi que les apparences de la « nouvelle femme » étasunienne : quand Murphy Brown excelle dans son travail du fait de qualités codées masculines (ambition, autorité, efficacité) et de l'abandon des caractéristiques féminines handicapantes (culpabilité, mais aussi oblativité, *care*, maternité), Julie Lescaut prend acte des avancées professionnelles des femmes mais en neutralise la subversion en réaffirmant, non pas tant leur féminité apparente (Julie Lescaut revêt le costume traditionnellement masculin) que leurs comportements féminins. Le fait que les arcs narratifs n'oublent jamais de montrer que Julie Lescaut ou Isabelle Florent sont de bonnes mères désamorce le potentiel en quelque sorte « hystérectomique » de leur accomplissement professionnel. Les explications qu'avance Geneviève Sellier ont ceci d'original qu'elles éclairent, d'un côté, une histoire télévisuelle française attachée au consensus (héritage évident du service public), et, de l'autre, une histoire des

---

<sup>490</sup> Sellier, Geneviève, Beylot, Pierre, *Les Séries policières*, Paris, L'Harmattan, 2004, p. 259.

<sup>491</sup> Sellier, Geneviève, Beylot, Pierre, *ibid*, p. 266.

représentations, liant les héroïnes télévisuelles des années 1990 aux personnages cinématographiques pétainistes qui valorisaient les organisations socioculturelles patriarcales.

Dans le même temps, insistant sur la polysémie des textes, Seok-Kyeong Hong-Mercier relève quelques éléments permettant une lecture féministe : premièrement, les héroïnes ne sont jamais des victimes, contrairement à de nombreux récits qui tendent à réprimander les femmes de leurs émancipations, comme l'ont très bien montré Ann Kaplan<sup>492</sup> ou Raphaëlle Moine, à propos des *biopics* féminins<sup>493</sup>. Les caractéristiques féminines, pour autant qu'elles ne perturbent pas la distribution des rôles genrés, sont revalorisées : les héroïnes sont compatissantes, empathiques, douces, solidaires. Que Julie Lescaut soit divorcée est de surcroît un signe de l'affaiblissement du masculin : « la domination patriarcale incarnée par le mari a disparu sans que les valeurs familiales soient affaiblies »<sup>494</sup>, puisque l'héroïne est une bonne mère malgré son activité professionnelle et puisqu'elle recrée une atmosphère familiale avec ses collègues.

#### ***d) Concilier privé et public : le défi des trentenaires célibataires et citadines***

À partir de 1997 et sous l'impulsion d'une troisième vague féministe qui s'attache à déconstruire le genre et à intégrer les thématiques de diversité, la télévision opère un tournant en proposant massivement des protagonistes féminines. L'ouvrage d'Amanda Lotz, *Redesigning Women. Television after the Network Era*, prend le relais de celui de Bonnie Dow. Lotz propose de comprendre ces « dramas centrés sur les femmes » (*female-centered dramas*) à l'aide d'une typologie en quatre catégories : dramas d'action, dramas comiques (*dramédies*), dramas familiaux centrés sur une protagoniste et dramas professionnels. Le tableau que nous avons constitué vise à reproduire graphiquement cette catégorisation :

---

<sup>492</sup> Kaplan, Ann, *Women and Film: Both Sides of the Camera*, Londres, Methuen, 1983.

<sup>493</sup> Moine, Raphaëlle, « Le Biopic à la française : de l'ombre à la lumière », *Studies in French Cinema*, 10, 3, 2007, p. 269-287.

<sup>494</sup> Hong-Mercier, Seok-Kyeong, « Les femmes-flics et les relations familiales », in Sellier, Geneviève, Beylot, Pierre, *Les Séries policières*, Paris, L'Harmattan, 2004, p. 286.

Typologie des dramas centrés sur des femmes entre 1995 et 2005			
DRAMAS D'ACTION		DRAMÉDIES	
Dramas des années 1990	Inspirés par :	Dramas des années 1990	Inspirés par :
<i>Buffy</i> <i>Charmed</i> <i>Witchblade</i> <i>Dark Angel</i> <i>Xena: Warrior</i> <i>Princess</i>	<i>Ma Sorcière Bien-Aimée</i> <i>I Dream of Jeannie</i> <i>Wonder Woman</i> <i>The Bionic Woman</i> <i>Decoy</i> <i>Honey West</i> <i>Get Christie Love!</i> <i>Police Woman</i> <i>Drôles de Dames</i> <i>Cagney &amp; Lacey</i>	<i>Ally McBeal</i> <i>Sex and the City</i> <i>Popular</i>	<i>The Days and Nights of Molly</i> <i>Dodd</i> <i>That Girl!</i> <i>The Mary Tyler Moore Show</i> <i>The Facts of Life</i> <i>Kate and Allie</i> <i>Designing Women</i> <i>Golden Girls</i> <i>Living Single</i> <i>Cybill</i>
DRAMAS CENTRÉS SUR UNE PROTAGONISTE		DRAMAS PROFESSIONNELS	
Dramas des années 1990	Inspirés par :	Dramas des années 1990	Inspirés par :
<i>Sweet Justice</i> <i>Any Day Now</i> <i>Providencz</i> <i>Judging Amy</i> <i>Once and Again</i> <i>That's Life</i> <i>Gilmore Girls</i>	<i>Sisters</i> <i>Dr. Quinn, Medicine Woman</i> <i>Cagney &amp; Lacey</i> <i>China Beach</i> <i>The Trials of Rosie O'Neill</i>	<i>Strong Medicine</i> <i>The Division</i> <i>Family Law</i> <i>Third Watch</i> <i>Law and Order: Special Victims Unit</i> <i>The West Wing</i>	<i>Cagney &amp; Lacey</i> <i>Urgences</i> <i>Law and Order</i> <i>Homicide</i>
Lotz, Amanda D., <i>Redesigning Women. Television after the Network Era</i> (2006).			

Lotz remarque que les femmes de ces séries partagent de nombreux traits : Sydney Bristow (*Alias*), Lorelai Gilmore (*Gilmore Girls*), Ally McBeal ou Carrie Bradshaw (*Sex and the City*), pour n'en citer qu'une poignée, sont toutes blanches, célibataires, hétérosexuelles, ont des carrières satisfaisantes et appartiennent aux classes moyennes sinon supérieures<sup>495</sup>.

L'amour est abordé plus frontalement dans ces fictions car il n'est plus subordonné au mariage comme dans les années 1950 et 1960, ni évacué par la réussite professionnelle comme dans les années 1970 et 1980. Les héroïnes des années 1990 ne sont plus prises au piège de l'aporie « privé ou public » comme Murphy Brown, mais essaient désormais de concilier les deux. Ce nouveau leitmotiv, « tout avoir », est celui du postféminisme, même si parallèlement, comme l'a bien montré Bonnie Dow, ce dernier

<sup>495</sup> Lotz, Amanda D., *Redesigning Women. Television after the Network Era*, Urbana, University of Illinois Press, 2006, p. 6.



renvoie aux seules femmes la responsabilité des inégalités de genre : les hommes qui partagent la vie de ces héroïnes ne sont que rarement considérés comme participant du problème.

Néanmoins, souligne Amanda Lotz, la variété des personnages féminins proposés permet aux dramas, et surtout aux dramédies, « d'exprimer les dynamiques complexes dans lesquelles les femmes négocient leurs politiques personnelles avec les options que la société leur offre, ainsi qu'un environnement de priorités et de sujets féministes aux facettes multiples »<sup>496</sup>. Une vue d'ensemble de la typologie de Lotz est utile pour cartographier les héroïnes des années 1990.

Tout d'abord, les dramas d'action montrent des héroïnes dont la féminité n'empêche pas qu'elles endossent des rôles traditionnellement masculins et qu'elles fassent usage de violence. Toutefois, ces protagonistes, aussi *empowered* soient-elles, font face à la difficulté d'équilibrer vie héroïque et vie sociale, la première tendant à écraser la seconde du fait des ennemis ou des organisations qui tentent de les contrôler (*Buffy*, *Charmed*, *Dark Angel*, *Alias*). Les hommes ne sont plus systématiquement placés, comme dans *Drôles de Dames* ou *Wonder Woman*, en position de contrôle par rapport aux héroïnes : s'ils gardent parfois leur position de surplomb, parce qu'ils les ont créées (*Dark Angel*), les dirigent (*Buffy*, *Charmed*) ou collaborent avec elles (*Alias*), leur relation ne respecte plus la distinction privé/public et les échanges amoureux, souvent romantiques, deviennent fréquents. Les dramas d'action, remarque Lotz, fonctionnent tout particulièrement sur un mode allégorique : le pouvoir féminin agit comme levier métaphorique de l'émancipation féminine, d'autant qu'il est parfois un « héritage gynéco-centré » (La Tueuse de Vampires s'inscrit dans une tradition millénaire d'un pouvoir conféré strictement aux femmes, tandis que les sorcières de *Charmed* sont issues d'une lignée familiale féminine). L'équilibre difficile entre les missions des héroïnes et leur vie privée traduit les difficultés contemporaines de réussir à « tout avoir ».

Les dramédies (*comedic drama*) s'inscrivent dans la tradition des « nouvelles femmes », puisqu'elles représentent les expériences professionnelles et amoureuses des femmes, tout en actualisant les formes pour une génération post-baby boom et post-deuxième vague. Ces fictions mettent l'accent sur les problématiques de genre au cœur des rapports amoureux : les héroïnes recherchent toujours l'âme sœur romantique mais elles sont libérées des « mariages qui ont limité les histoires disponibles pour les

---

<sup>496</sup> Lotz, Amanda D., *ibid*, p. 107.

femmes »<sup>497</sup>. Ces protagonistes sont les premières à bénéficier des victoires de la deuxième vague tout en souhaitant les réconcilier avec le désir de relations amoureuses. Pour ce faire, les protagonistes de *Sex and the City* et d'*Ally McBeal* font entrer les méthodes de prise de conscience des groupes féministes des années 1970 en collision avec le développement personnel de la deuxième modernité. Cette rencontre prend différents aspects selon les séries : que ce soit par la rédaction d'une colonne journalistique d'expression personnelle, par l'usage d'une *voix off* qui narre à la première personne, par des conversations imaginaires ou des hallucinations, toutes ces formes communicationnelles permettent de révéler les vies intimes des personnages<sup>498</sup>. Cette introspection favorise la mise à nu des contradictions internes aux individus de la deuxième modernité : les personnages sont ainsi loin d'être des rôles modèles<sup>499</sup>, en même temps que les récits se focalisent sur les relations entre eux ou entre elles, pour révéler les conflits et les débats sensibles.

Les personnages des années 1990 discutent ouvertement de leur volonté de trouver un partenaire respectueux de leur indépendance, de leurs envies et de leurs choix : aussi beaucoup d'hommes sont-ils déboutés par les héroïnes, malgré leurs grandes qualités, parce qu'ils ne correspondent pas précisément à leurs attentes. Si de tels arcs narratifs ont encouragé « les chercheurs privilégiant toujours une analyse en termes de rôles modèles à affirmer que ces représentations suggéraient un retour vers une conscience pré-deuxième vague », Lotz suggère que ces nouvelles représentations marquent le passage vers un processus de séduction et de « *dating* » très actif et sélectif<sup>500</sup>.

Les deux dernières catégories soulignent, d'une part, les difficultés de s'arracher aux environnements familiaux et, d'autre part, d'investir une sphère professionnelle encore très largement masculine. Le drama centré sur un protagoniste se retire des environnements urbains pour réinvestir les petites villes étasuniennes, comme pour se rapprocher de *Madame Tout-le-Monde*. De tels lieux opèrent comme un retour vers les zones suburbaines abandonnées par les *working women* des années 1980 et par les célibataires citadines des années 1990, retour qui permet de mieux évoquer les choix de

---

<sup>497</sup> Lotz, Amanda D., *ibid*, p. 89.

<sup>498</sup> Lotz, Amanda D., *ibid*, p. 90.

<sup>499</sup> Voir également Perreur, Nathalie, « La néo-série, arène d'évaluation culturelle d'une société américaine en crise », *Réseaux*, 165, 2011, p. 85-108.

<sup>500</sup> Lotz, Amanda D., *Redesigning Women. Television after the Network Era*, Urbana, University of Illinois Press, 2006, p. 109.

vie quotidiens, « réalistes », des femmes. Enfin, le drama professionnel décrit les inégalités structurelles encore rencontrées par les femmes dans la sphère professionnelle précisément parce qu'elles sont des femmes, s'attachant tout particulièrement aux problèmes d'égalité de droit.

De façon transversale, affleurent de nouvelles redéfinitions de la distinction privé/public. Pour les « nouvelles "nouvelles femmes" », tout l'enjeu est de parvenir à concilier ce que la deuxième vague considérait inconciliable, la sphère privée et la sphère publique. Si, il est vrai, les personnages ne militent pas activement pour l'abolition du système patriarcal et si, en effet, les représentations ne sont pas celles de rôles modèles, les agencements qu'elles mettent en place se révèlent particulièrement explosifs. La rubrique amoureuse de Carrie Bradshaw (*Sex and the City*), le bar dans lequel se retrouvent les collègues et amis d'*Ally McBeal* au sortir du travail, l'espionnage comme affaire de famille (*Alias*), le rapport père-fille entre Buffy et son Observateur, l'entreprenariat entre ami.e.s (*Gilmore Girls*)... tous ces arcs narratifs sont autant de micropolitiques, petites subversions du quotidien qui amènent à repenser l'opposition privé/public en articulations privés-publics, au pluriel. Pour résumer, les représentations des années 1990 ne portent donc pas « sur un conflit entre la carrière et la vie personnelle, mais sur une lutte pour les faire tenir ensemble »<sup>501</sup>.

Particulièrement développés dans les dramédies, ces réaménagements permettent de dépasser l'aporie des femmes actives qui étaient piégées dans un univers masculin par une dichotomie patriarcale : mieux, de telles représentations parviennent précisément « à restreindre des constructions stéréotypées comme la "*working woman*" »<sup>502</sup>. Ce qui était intrinsèquement désarticulé dans la première modernité est en processus d'articulation par les héroïnes des années 1990, mais dont le postféminisme, encourageant l'individualisme féminin, exclut encore la responsabilité de l'individualisme masculin dans l'oppression des femmes. La construction du féminisme comme sujet spécifiquement féminin encourage la quête de modèles amoureux classiques comme le romantisme, une quête contrariée par les avancées de la deuxième vague et par l'individualisme réflexif désireux d'être respecté.

---

<sup>501</sup> Moseley, Rachel, Read, Jacinda, « "Having It Ally": Popular Television (Post)Feminism », *Feminist Media Studies*, 2, 2002, p. 231-249.

<sup>502</sup> Lotz, Amanda D., *Redesigning Women. Television after the Network Era*, Urbana, University of Illinois Press, 2006, p. 95.

Au milieu des années 2000, les héroïnes de séries télévisées sont en grande partie des quadragénaires, souvent veuves ou divorcées, qui redéfinissent la sphère privée en rejetant l'amour romantique au profit d'une relation pure. Des séries comme *Nurse Jackie*, *Desperate Housewives*, *The Good Wife*, *Cougar Town* ou encore *The Big C* montrent une quête amoureuse dans laquelle les sphères privée et publique ne s'opposent plus, mais que les héroïnes essaient de concilier. Cette négociation entre public et privé peut, nous semble-t-il, être plus facilement évoquée pour ces personnages car elles ont accompli les attendus sociaux (mariage, enfants) et ainsi rassuré la norme hétérosexuelle. Elles peuvent alors accomplir des relations pures et des reformulations inédites du privé et du public, tranchant radicalement avec l'atmosphère revendicatrice, mais aussi craintive, de la décennie précédente. Les tons sont moins conflictuels (la guerre des sexes, si présente dans *Sex and the City* et *Ally McBeal*, disparaît largement), car les héroïnes cherchent à construire une sphère publique intime avec leur partenaire. La présente recherche, qui s'inscrit dans la lignée des travaux que nous venons d'évoquer, se donne pour objectif de comprendre la montée de ces nouvelles représentations.

## E. Les ambiguïtés du postféminisme

### *a) Du personnel politique à la politique individualiste : un postféminisme apolitique ?*

Pour Bonnie Dow et Angela McRobbie, l'adage de la deuxième vague féministe, « le personnel est politique », a été dévoyé par le postféminisme en un « le politique est personnel », déplaçant les problèmes structurels rencontrés par les femmes dans l'univers privé. Pour le postféminisme, argumente Bonnie Dow, les valeurs essentielles à la libération et à l'épanouissement des femmes ne sont plus l'action collective ni la politique militante, mais un cadre individualiste centré sur ego et une réduction de toute contrainte sociopolitique au choix personnel. Les *politiques féministes* se sont transformées en *identités féministes*, regrette-t-elle, lesquelles ne prennent pas acte du social qui contraint, ni du collectif qui émancipe. Ces identités féministes, en retour, « sont définies par l'apparence, par le métier, par le statut marital et par la personnalité, et non par les croyances ou les pratiques politiques »<sup>503</sup>.

---

<sup>503</sup> Dow, Bonnie J., *Prime-Time Feminism. Television, Media Culture, and the Women's Movement Since 1970*, Philadelphia, University of Pennsylvania Press, 1996, p. 209.

Angela McRobbie, dans *The Aftermath of Feminism*, produit pareilles récriminations lorsque, complexifiant la théorie du *backlash* de Susan Faludi, elle signale que les femmes (de surcroît, les jeunes femmes) sont dépolitisées et que « le postféminisme voit le féminisme comme ce qui peut être pris en considération pour suggérer que l'égalité est achevée »<sup>504</sup>, donc caduque. Primat des choix individualistes pour Dow, rejet du féminisme pour McRobbie, le postféminisme peine à trouver une définition stable mais désigne toujours ce moment de l'après-féminisme qui en trahit la dimension collective et « politique » au sens traditionnel. Un curieux point de décalage entre Bonnie Dow et Angela McRobbie peut être trouvé précisément dans l'intervalle temporel qui les sépare. Si McRobbie formule ces critiques à l'égard des femmes et de leurs représentations médiatiques des années 1990, Bonnie Dow, en 1996, l'applique aux héroïnes des années 1970.

Celles-ci, de Mary Richards à *Dr Quinn*, ne formulent en effet que très rarement des enjeux clairement féministes et ne font que laconiquement référence aux mouvements militants. Lorsque c'est le cas, l'hétérogénéité des courants et des pratiques est ramenée à l'étiquette inclusive et réductrice de « féminisme », au singulier. Toutefois, si la politique au sens traditionnel est exclue des séries analysées par Bonnie Dow (ce qui sera chamboulé avec *Sex and the City* et *Ally McBeal* au milieu des années 1990), cela ne signifie pas que les idéologies féministes et même que les mouvements militants ne traversent pas ces représentations médiatiques, mais c'est moins par la représentation de femmes ouvertement féministes que de femmes aux prises avec des questions féministes que les séries abordent l'émancipation féminine.

McRobbie ou Dow ont raison d'écrire que les représentations des années 1990 sont postféministes (au sens où le féminisme aurait accompli son travail et ne serait plus nécessaire), mais à condition d'entendre par féminisme sa définition libérale. Alors, en effet, de Mary Richards à *Dr Mike*, les représentations télévisuelles, lorsqu'elles s'attachent à montrer la conquête de la sphère publique par les femmes, semblent signifier que la tâche est accomplie et ce, sans qu'il ait été besoin de remettre en cause l'ensemble du système patriarcal. Une telle interprétation des représentations ignore néanmoins, probablement parce que les auteures les considèrent trop peu montrées, les manifestations du féminisme radical : les héroïnes ne sont pas toujours satisfaites par leur vie

---

<sup>504</sup> McRobbie, Angela, *The Aftermath of Feminism. Gender, Culture and Social Change*, Londres, Sage Publications, 2009.

professionnelle, ni par l'agencement entre public et privé, encore moins par leur vie amoureuse. Maude défend des positions progressistes, par exemple sur l'avortement ; les *Drôles de Dames* se réapproprient leurs corps et combattent des machos ; Murphy Brown lutte pour ne pas céder aux arrangements inégalitaires qu'on lui propose. Si la télévision, c'est vrai, montre peu de personnages ouvertement féministes et encore moins de luttes féministes militantes, on ne peut pour autant considérer que le féminisme radical est complètement absent des représentations. Sa dimension collective est certes individualisée car la télévision tend précisément à incarner les problématiques sociales<sup>505</sup> dans des héros<sup>506</sup>, mais les questions que le féminisme a soulevées sous-tendent constamment les thèmes traités : agencement du public et du privé, réappropriations des corps, renversement des rôles genrés, critique du patriarcat, anti-essentialisme, exploitation domestique. Bonnie Dow et Angela McRobbie restent finalement prisonnières d'une conception exclusivement publique et militante du féminisme. À aucun moment leurs écrits n'envisagent ces personnages comme des incarnations idéologiques au sens de John Fiske. Or, Mary Richards n'a pas besoin d'ode explicite à Gloria Steinem pour que les récits de ses aventures soient porteurs de significations sur sa condition de femme active et célibataire.

Défini par l'individualisme et le primat du choix personnel, le postféminisme est légitimé par une question centrale et passionnante de l'après-féminisme qu'est celle de la victimisation. Comment considérer que les choix individualistes ne sont pas la nouvelle expression d'un antiféminisme que les femmes produisent malgré elles ? Comment éviter de déposséder les femmes de leur capacité d'agir lorsque l'on décrit les oppressions, les normes et les contraintes qui pèsent sur elles, dans une tradition critique sur laquelle plane toujours le fantôme du concept d'aliénation ? Ce « *disempowerment* » est lui-même issu des diagnostics d'un féminisme critique qui étouffe les femmes sous le poids de structures patriarcales ancrées dans des dominations presque systématiques (à défaut d'être universelles). Cette systématité se fait au-delà des gradations, alors que l'oppression se ressent moins chez les femmes blanches et économiquement aisées<sup>507</sup>, principales porte-paroles du postféminisme.

---

<sup>505</sup> Gray, Herman, « Television, Black Americans, and the American Dream », in Newcomb, Horace, *Television. The Critical View, 5th Edition*, Oxford, Oxford University Press, 1994.

<sup>506</sup> Fiske, John, *Television Culture*, Routledge, 1994.

<sup>507</sup> hooks, bell, *Feminist Theory From Margin To Center*, New York, South End Press, 1984.

La tendance victimisante de certains féminismes<sup>508</sup> provient certainement de leur difficulté à adopter une démarche compréhensive et inductive, et à considérer les pratiques et les choix individuels comme des micropolitiques capables de perturber ce qui est encore trop souvent considéré comme des superstructures. Les analyses par ailleurs très fines de Bonnie Dow souffrent ainsi de ne pas prendre la pleine mesure des subversions culturelles produites par les médiacultures et les comportements individuels (« réels » et représentés).

Finalement, le problème posé par ces auteures semble plutôt être l'actualisation du féminisme radical à l'aune de la modernité avancée. L'émergence de l'individualisme réflexif et de sa nouvelle conception du sujet n'est pas opposée au féminisme radical, au contraire : sa dimension profondément humaniste n'en fait pas un ennemi mais un allié historique. Puisqu'il « désigne le refus de tout enfermement identitaire involontaire »<sup>509</sup> et qu'il porte en son cœur l'émancipation, il a au contraire permis au féminisme radical de survivre à la deuxième modernité, moyennant quelques adaptations. L'affirmation qui s'est faite à la fin des années 1960 d'un sujet libre et indépendant a été permise par l'émancipation des femmes, qu'elle a encouragée en retour. L'individualisme réflexif n'a pas seulement bouleversé les valeurs holistes (que le féminisme radical a parfois du mal à abandonner sous ses formes militantes), ni la perception de l'individu et de ses possibles, il a aussi changé les rapports sociaux et notamment amoureux. En conclusion, si la politisation des relations intimes telle que l'envisageait le féminisme radical au début des années 1970 a du mal à percer dans les représentations télévisuelles des années 1980, c'est aussi parce qu'elle se heurte à un affaiblissement des modes relationnels d'alors par la réinvention des liens amoureux qu'a permis l'individualisme réflexif.

On voit bien en effet qu'à partir des années 1970, les héroïnes peinent de plus en plus à trouver non plus un mari, mais un partenaire qui respecte leur individualité (*Murphy Brown*) et le rêve de la famille nucléaire se fait timide, quand il n'est pas frontalement attaqué (*Roseanne*). Dans le même temps, les sociétés étasunienne et européenne connaissent une croissance des divorces, indice d'une précarisation des relations amoureuses. Il est évident que les différentes formes de féminisme des années 1960 et 1970 ne peuvent survivre à de telles mutations sociales sans actualiser leurs objectifs et leurs propositions. Le défi de la réinvention de l'amour doit s'accompagner

---

<sup>508</sup> Bourcier, Marie-Hélène, *Comprendre le féminisme*, Paris, Max Milo, 2012.

<sup>509</sup> Singly (de), François, *L'Individualisme est un humanisme*, Paris, Éditions de l'Aube, 2007, p. 14.

d'une réinvention des féminismes, et cela, sans balayer un individualisme réflexif précieux pour l'affirmation des identités et des politiques.

Bonnie Dow, mais ce n'est pas la seule, néglige donc la dimension collective de l'individualisme quand elle regrette que le postféminisme déplace la cible de l'adage « le personnel est politique » du patriarcat vers le féminisme, un mouvement encouragé par la télévision qui aurait transformé les idées politiques et les pratiques patriarcales en un « ensemble d'attitudes et de choix de vie personnels »<sup>510</sup>. Il est vrai que les représentations des femmes, en même temps qu'elles s'autonomisent de la famille, deviennent de plus en plus individuelles et identitaires : les héroïnes deviennent justement des héroïnes et ne sont plus insérées dans le personnage principal qu'est la famille nucléaire. Néanmoins, que Bonnie Dow interprète cette évolution comme une dérive identitaire, créant un tableau dichotomique avec, d'un côté, l'identité, l'individualisme et les choix personnels, et de l'autre, le collectif, la pratique militante et la politique, montre ses carences sociocommunicationnelles. Cela témoigne, plus largement, des difficultés qu'ont les féministes critiques radicales à prendre le tournant d'une modernité réflexive et individualiste.

***b) Un féminisme aux influences matérialistes encombrantes pour l'étude des imaginaires culturels ?***

Ce sont les influences matérialistes qui apparaissent rapidement poser des limites à l'analyse des productions culturelles : ces auteures critiques convoquent régulièrement les « vraies » conditions de vie des femmes, comme lorsque la féministe Susan Douglas, dans une approche mimétique qui s'est déjà montrée inappropriée à l'étude des imaginaires, regrette l'inadéquation des représentations médiatiques avec les statistiques de femmes actives. Or, ces influences matérialistes relèvent en réalité bien peu d'études empiriques à l'instar des travaux remarquables de Christine Delphy en la matière<sup>511</sup>, mais trahissent plutôt une démarche prescriptive. Par exemple, Bonnie Dow a beau ne pas nier le potentiel féministe des médiacultures, elle ajoute immédiatement que « l'idéologie [féministe représentée] est forgée à l'aune des besoins de la télévision, et non des besoins

---

<sup>510</sup> Dow, Bonnie J., *Prime-Time Feminism. Television, Media Culture, and the Women's Movement Since 1970*, Philadelphia, University of Pennsylvania Press, 1996, p. 209.

<sup>511</sup> Voir notamment Delphy, Christine, *L'Ennemi principal. Tome 1 : Économie politique du patriarcat*, Paris, Syllepse, 2002, et Delphy, Christine, *L'Ennemi principal. Tome 2 : Penser le genre*, Paris, Syllepse, 2001.



des politiques féministes engagées dans le futur des femmes, peu importe leur race, classe, sexualité, ou situation »<sup>512</sup> : les industries télévisuelles apparaissent comme une superstructure venant étrangler l'expression de la « réalité » des conditions matérielles des femmes, alors qu'elles devraient être le territoire de leur expression.

Le « danger » ne se logerait donc pas dans l'appréciation des moments passés devant ces séries télévisées, mais dans la croyance « que l'image est égale aux politiques et aux transformations matérielles »<sup>513</sup>, ce qui reviendrait à adopter une posture postmoderne, célébration aveugle des discours et images médiatiques. Les dernières lignes de *Prime Time Feminism* sont une définition quelque peu matérialiste du féminisme comme « politiques aux conséquences matérielles qui entraîne des choix difficiles, un travail lourd et un engagement dans l'action collective » – clef de voûte d'une hiérarchisation des actions politiques sur les représentations médiatiques car si « les images peuvent et ont contribué à ce combat, elles ne peuvent pas s'y substituer »<sup>514</sup>.

C'est bien sur cette question que nous semble aiguiser la réflexion de Bonnie Dow. Le problème n'est pas celle de la substitution mais de la composition : il est essentiel d'abandonner cette vision linéaire des luttes sociales, considérant que le matériel précède l'imaginaire, pour envisager ce dernier (ce qui inclut les médiations médiatiques<sup>515</sup>) comme une partie de la charpente. Il ne s'agit pas de penser que matérialité et imaginaire participent équitablement des politiques et encore moins de perdre la notion de causalité, mais d'une part de réintégrer les effets bien réels des imaginaires<sup>516</sup> et d'autre part de prendre acte du tournant culturel<sup>517</sup>. À l'inverse, lorsque Bonnie Dow plaide pour un renforcement de la distinction entre culture et politique<sup>518</sup>, elle montre la définition très traditionnelle qu'elle entérine de la communication médiatique, qu'elle limite à la rhétorique et à la politique classique. En rejetant la dimension politique de la culture et en balayant la dimension culturelle de la politique,

---

<sup>512</sup> Dow, Bonnie J., *ibid*, p. 214.

<sup>513</sup> Dow, Bonnie J., *ibid*, p. 214.

<sup>514</sup> Dow, Bonnie J., *ibid*, p. 215.

<sup>515</sup> Maigret Éric, Macé, Éric, *Penser les médiacultures. Nouvelles pratiques et nouvelles approches de la représentation du monde*, Paris, Armand Colin, 2005

<sup>516</sup> Citons à cet égard les travaux fondateurs d'Edgar Morin : Morin, Edgar, *La Méthode*, Paris, Seuil, 2008.

<sup>517</sup> Hall, Stuart, *Representation. Cultural Representations and Signifying Practices*, Londres, Sage Publications, 1997.

<sup>518</sup> « Je discute également une autre dichotomie dont je pense qu'elle devait être renforcée plutôt que dissoute : celle entre culture et politique. », Dow, Bonnie J., *Prime-Time Feminism. Television, Media Culture, and the Women's Movement Since 1970*, Philadelphia, University of Pennsylvania Press, 1996, p. 9.

Dow envisage les médias comme une fenêtre aux vitres étroites et déformantes sur les féminismes, à la manière des journaux télévisés sur les faits et les événements.

Or, la priorité que confère Bonnie Dow aux discours, reléguant les pratiques en arrière-plan, pose d'autant plus problème que l'analyse porte non pas sur des propos publics « réels » mais sur des représentations imaginaires narratives. Cette axiologie nous fait retrouver une vieille distinction entre la parole et les pratiques, privilégiant la première et considérant les secondes comme triviales, alors même que c'est en elles que se morcellent les idéologies : Stuart Hall a bien décrit la dispersion des rapports de classe « dans les agencements fragmentaires d'une myriade d'opinions et de volontés individuelles, de pouvoirs séparés » avant d'être réorganisés en « cohérences imaginaires »<sup>519</sup>, en vœu de consensus. Le primat des discours pose également problème parce qu'il est erroné de penser que ce que dit un personnage (ou d'ailleurs toute personne « réelle ») est un témoin fidèle de ses actes, un miroir de ses pratiques. Ce décollement entre ce que l'on dit faire et ce que l'on fait vraiment nous rappelle que les idéologies et les pratiques, loin d'être des systèmes parfaits, ne sont parfois cohérentes ni en elles, ni entre elles. Pratiques, idéologies et discours sont saturés de contradictions, tout particulièrement dans des médiacultures enclines au syncrétisme<sup>520</sup>.

Pour comprendre cette difficulté qu'a Bonnie Dow de saisir les enjeux de l'imaginaire, il faut regarder du côté de son ancrage épistémologique. Formée de son propre aveu non pas à l'étude des médias mais à la rhétorique et à l'analyse des discours publics<sup>521</sup>, Bonnie Dow considère que la « télévision de divertissement accomplit une partie du travail culturel qui était auparavant produit par les discours publics » et qu'il faut en ce sens analyser « le travail rhétorique de la télévision quand elle négocie les problématiques sociales pour les définir, les représenter et, in fine, offrir des visions de leurs sens et de leurs implications »<sup>522</sup>. Une telle étude des séries télévisées et plus largement de la télévision est, on le devine, particulièrement problématique car elle considère que les lunettes de la rhétorique peuvent être saisies presque indifféremment de

---

<sup>519</sup> Hall, Stuart, « Culture, The Media and the "Ideological Effect" », in Curran, James, Gurevitch, Michael, Woollacott, Janet, *Mass Communication and Society*, Londres, Sage Publications, 1979, p. 339.

<sup>520</sup> Morin, Edgar, *L'Esprit du temps*, Paris, Armand Colin, 2010.

<sup>521</sup> « Une grande partie de la perspective que j'adopte sur la télévision provient du fait que je n'ai pas été formée aux *media studies* mais aux *rhetorical studies* », Dow, Bonnie J., *Prime-Time Feminism. Television, Media Culture, and the Women's Movement Since 1970*, Philadelphia, University of Pennsylvania Press, 1996, p. xiv.

<sup>522</sup> Dow, Bonnie J., *ibid*, p. xv.

l'objet étudié : elles seraient valables pour les discours publics du XIX<sup>ème</sup> et du début du XX<sup>ème</sup> siècle comme pour la télévision industrielle des XX<sup>ème</sup> et XXI<sup>ème</sup> siècles.

Enfin, envisager les séries télévisées comme des discours rhétoriques visant à persuader<sup>523</sup>, c'est perdre de vue l'hétérogénéité des hégémonies et des contre-hégémonies, c'est également apposer un filtre prescriptif à l'étude des séries télévisées, dictant ce que la télévision devrait montrer (des femmes émancipées sans prix à payer) au lieu de comprendre le processus démocratique qui est à l'œuvre. Réintégré à l'analyse, celui-ci permet d'envisager que la tension entre standardisation et innovation pour fédérer des publics très différents leur permet précisément de dialoguer.

Les recherches de Bonnie Dow souffrent ainsi de ne pas être sous-tendues par une analyse socioéconomique des chaînes de télévision et/ou des représentations médiatiques, un écueil imputable à son inscription dans le champ des *communication studies* anglosaxonnes qui tendent à négliger, selon Douglas Kellner, « la spécificité des textes culturels, leurs effets et leurs usages par les publics[, à] se concentrer sur une partie seulement du circuit de communication et de culture »<sup>524</sup>. En somme, si les tendances hégémoniques des productions télévisuelles produisent effectivement une réduction et une simplification des problématiques et des courants féministes comme le défend Bonnie Dow, ce dont ne peut se défaire une analyse des industries culturelles, ses travaux peinent en retour de ne pas proposer une démarche compréhensive des médias de masse, s'inscrivant dans des logiques de production industrielles et culturelles. Une telle démarche devrait permettre de compléter, au côté pile de l'hégémonie, de la standardisation et des normes, le côté face de la contre-hégémonie, de l'innovation et des réinventions quotidiennes<sup>525</sup>. Que la métaphore monétaire ne trompe pas : côté pile et côté face, pour autant qu'ils sont dans des processus de dialogue et de compromis, ne sont pas sur un pied d'égalité mais dans une lutte constante de définitions du monde.

Pour résumer, cette difficulté à analyser les héroïnes de séries télévisées comme des incarnations idéologiques des définitions du monde provient d'une triple erreur : d'abord d'une démarche prescriptive, qui tend à dire ce que les médias devraient montrer

---

<sup>523</sup> Dow, Bonnie J., *Prime-Time Feminism. Television, Media Culture, and the Women's Movement Since 1970*, Philadelphia, University of Pennsylvania Press, 1996, p. xv.

<sup>524</sup> Kellner, Douglas, « Communication vs. Cultural Studies: Overcoming the Divide », *Communication Theory*, 5, 1995 p. 162-177.

<sup>525</sup> Hall, Stuart, *Identités et cultures. Politiques des cultural studies*, Paris, Amsterdam, 2008.

Morin, Edgar, *L'Esprit du temps*, Paris, Armand Colin, 2010.

Certeau (de), Michel, *L'invention du quotidien. Tome 1 : Arts de faire*, Paris, Gallimard, 1990.

Certeau (de), Michel, *L'invention du quotidien. Tome 2 : Habiter, cuisine*, Paris, Gallimard, 1994.

plutôt que de favoriser une compréhension des tensions idéologiques ; ensuite de l'insuffisante prise en considération de la dimension politique et humaniste de l'individualisme réflexif, entendu seulement comme l'arrachement du sujet au combat politique ; enfin, d'une définition anachronique du sujet, perçu comme maillon du collectif, et non comme individu autonome, capable de micropolitiques et de subversions quotidiennes.

### *c) Le postféminisme : un concept nébuleux pour une fracture générationnelle*

Le postféminisme est un champ plus labile que celui décrit par Bonnie Dow ou Angela McRobbie. Mouvement contradictoire et concept nébuleux, qu'il soit envisagé comme un *backlash*, une branche de la troisième vague ou en articulation avec le post-modernisme, le post-structuralisme et le post-colonialisme, se confondant quelquefois avec l'antiféminisme, le postféminisme décrit dans l'après-féminisme la libération parfois joyeuse « des chaînes idéologiques d'un mouvement féministe dépassé et sans espoir »<sup>526</sup>. Célébration d'un individualisme souvent consumériste (dont les garde-robes des héroïnes de *Sex and the City* sont de fidèles témoins), le postféminisme ne fait pas partie des mouvements politiques féministes mais a été le terme apposé par ces derniers sur un ensemble de représentations socioculturelles affleurant au milieu des années 1980.

Dans le champ académique, l'expression apparaît en 1987 sous la plume de Deborah Rosenfelt et Judith Stacey pour désigner l'émergence d'une culture et d'une idéologie qui « incorpore, révisé et dépolitise un bon nombre des questions fondamentales de la deuxième vague »<sup>527</sup>. Plus largement, le postféminisme tend désormais à se « cristalliser autour de questions comme la victimisation, l'autonomie et la responsabilité »<sup>528</sup>. Humanisme libéral qui refuse de considérer les femmes comme des proies passives et qui tente de trouver une place aux hommes, le postféminisme pose en son épiceutre la question maintes fois répétée par les personnages : peut-on tout avoir, relation amoureuse et vie professionnelle épanouissante, féminité et féminisme ?

---

<sup>526</sup> Gamble, Sarah, *The Routledge Companion to Feminism and Postfeminism*, Routledge, 2002, p. 36.

<sup>527</sup> Rosenfelt, Deborah, Stacey, Judith, « Second Thoughts on the Second Wave », in Hansen, Karen, Philipson, Ilene, *Women, Class and the Feminist Imagination. A Socialist Feminist Reader*, Philadelphia, Temple University Press, 1990.

<sup>528</sup> Rosenfelt, Deborah, Stacey, Judith, *ibid*, p. 36.

Parce que les héroïnes postféministes étudient le problème de l'héritage du féminisme de la deuxième vague alors même que tous ses objectifs n'ont pas été atteints, et que ceux qui l'ont été restent fragiles, elles se sont attirées les foudres des théoriciennes féministes qui y voient une trahison des idéaux défendus durant les années 1960 et 1970. Sont-elles alors héritières, filles ingrates ou renégates, ces avocates qui hallucinent des bébés dansants, ces filles plaquées qui pleurent sous la douche, ces viragos qui chassent l'ennemi en jupes courtes et talons hauts ? L'expression de leurs peurs et de leurs doutes est en tout cas perçue tantôt comme une réaction antiféministe aux avancées de la deuxième vague, tantôt comme une fracture générationnelle discutant les obstacles persistants. Agissant simultanément de façon progressiste et conservatrice, ces représentations s'intègrent parfaitement dans le syncrétisme médiatique.

Au cœur de cette controverse féministe, un premier courant composé notamment de Susan Faludi, Tania Modleski, Andrea Press et Angela McRobbie envisage le postféminisme comme un *backlash*<sup>529</sup>, un antiféminisme qui renie les avancées de la deuxième vague. Pour Modleski, le postféminisme « nous renvoie dans un monde pré-féministe »<sup>530</sup>. Andrea Press utilise le terme pour définir un esprit antiféministe dans les séries des années 1980, arguant que ce mouvement signe « un retrait des idées féministes qui dénaturait le rôle traditionnel des femmes dans la famille et marque à la place une ouverture toujours plus grande aux notions traditionnelles de féminité et de rôles féminins »<sup>531</sup>. Pour Susan Faludi et Angela McRobbie, postféminisme et *backlash* se confondent et doivent leur succès à leur capacité à se faire passer pour ironie quand, en réalité, ils attaquent les laborieuses et fragiles victoires égalitaires de la deuxième vague. Dans cette stratégie, le rôle des médias est central car ils convainquent les femmes de la désuétude du féminisme en montrant des héroïnes malheureuses du fait de ses accomplissements (*Bridget Jones*, *Ally McBeal*...), blessure profonde que seul le grand amour pourra guérir<sup>532</sup>.

Le chapitre « Postfeminism and Popular Culture » d'Angela McRobbie est paradigmatique de ce mouvement. « Complexification de la thèse du *backlash* »<sup>533</sup> de

---

<sup>529</sup> Faludi, Susan, *Backlash. La guerre froide contre les femmes*, Paris, Des Femmes, 1993.

<sup>530</sup> Modleski, Tania, *Feminism Without Women. Culture And Criticism In A "Postfeminist" Age*, Londres, Routledge, 1991, p. 3.

<sup>531</sup> Press, Andrea L., *Women Watching Television. Gender, Class, and Generation in the American Television Experience*, Philadelphia, University of Pennsylvania Press, 1991, p. 4.

<sup>532</sup> McRobbie, Angela, *The Aftermath of Feminism. Gender, Culture and Social Change*, Londres, Sage Publications, 2009.

<sup>533</sup> McRobbie, Angela, « Postfeminism and Popular Culture », in McRobbie, Angela, *The Aftermath of*

Susan Faludi, le postféminisme des années 1990 y est vu comme un processus qui renie les avancées du féminisme des années 1970 et 1980. Identifiant le paradoxe d'une représentation massive à partir des années 1990 de personnages principaux féminins et d'une « accumulation de réponses ambivalentes et apeurées »<sup>534</sup>, McRobbie voit dans la figure de la blonde ambitieuse (*Bridget Jones*, *Ally McBeal*, *Sex and the City*) l'archétype d'un nouvel antiféminisme soutenu par l'individualisme contemporain. L'hypothèse de McRobbie est celle d'une fracture générationnelle entre les femmes, à la manière de la fracture de classe irréconciliable chez Simone de Beauvoir<sup>535</sup>, qui prévaut sur toute considération féministe et rend le féminisme lui-même désuet pour l'unique raison qu'il date de quelques décennies. L'« idéologie cool » se nourrit de la jeunesse et prône le présentisme ; le féminisme serait devenu vieux quand ont vieilli celles qui l'ont porté les premières.

À cela s'ajoute, pour McRobbie, une « relation non critique aux représentations sexuelles produites commercialement [qui] invoquent une hostilité à assumer des positions féministes du passé, pour adhérer à un nouveau régime de significations sexuelles basées sur le consentement féminin, l'équité, la participation et le plaisir, libre de toute politique »<sup>536</sup>. Pour être libre de boire, de fumer, de faire la fête et l'amour avec qui bon leur semble, sont requis des femmes le silence public et la retenue de toute critique. Ces représentations semblent dire que les femmes réussissent, non pas grâce aux avancées féministes de la deuxième vague, mais grâce aux vertus de l'individualisme auquel elles ont enfin accès. « L'individualisation des femmes et la nouvelle méritocratie [agissent ainsi] au détriment des politiques féministes »<sup>537</sup>, un regret formulé quelques années plus tôt par Bonnie Dow.

Au diagnostic de *backlash*, Bonnie Dow préfère le terme de « postféminisme » pour désigner quelque chose de sensiblement différent que les regrets générationnels de McRobbie. Selon elle, dès *Murphy Brown* en 1988, les héroïnes postféministes ne désavouent pas les victoires du féminisme mais y portent des critiques conjointement mélioratives et péjoratives qui interrogent l'héritage de la deuxième vague. Or, parce qu'il ne nécessite pas d'action collective, qu'il dépend d'initiatives personnelles et qu'il

---

*Feminism. Gender, Culture and Social Change*, Londres, Sage Publications, 2009.

<sup>534</sup> McRobbie, Angela, *ibid.*

<sup>535</sup> Beauvoir (de), Simone, *Le Deuxième sexe. Tome 1 : Les faits et les mythes*, Paris, Gallimard, 1986 ; Beauvoir (de), Simone, *Le Deuxième sexe, tome 2*, Paris, Gallimard, 1986.

<sup>536</sup> McRobbie, Angela, *ibid.*

<sup>537</sup> McRobbie, Angela, *ibid.*

n'exprime jamais le rôle des hommes dans l'oppression féminine, le postféminisme pense les combats de la deuxième vague achevés et désuets. Ignorant les effets structurels, il remet aux seules femmes la responsabilité des inégalités de genre persistantes, suggérant que celles-ci ne peuvent être résolues que dans les choix individuels et les subtils dosages entre privé et public : « dans les temps postféministes, le "choix" a remplacé les politiques sexuelles en tant qu'explication pour les problèmes et les possibilités des vies des femmes »<sup>538</sup>. À défaut d'adopter le choix du terme « postféministe » pour désigner ces comportements, le diagnostic d'une montée des problématiques individualistes au détriment des politiques collectives est un outil précieux pour comprendre le renouveau féministe des années 1980.

De nombreuses critiques ont été formulées à l'égard de cette définition du postféminisme, critiques qui privilégient une approche moins nostalgique. Si, pour Angela McRobbie le postféminisme est antiféminisme, et que pour Bonnie Dow il n'en a que certaines dimensions, une frange des chercheur.e.s envisagent ces représentations comme une interrogation socioculturelle de l'héritage du féminisme. Une première erreur, en effet, est de n'imaginer le postféminisme que dans son « post », c'est-à-dire comme une réponse à, ou une suite imparfaite de la deuxième vague, sans prendre en considération les grandes mutations sociales qu'ont connues les sociétés occidentales ces cinquante dernières années, et dans lesquelles le féminisme lui-même a joué un rôle majeur. Or, pour Stephanie Genz et Benjamin Brabon, « la pluralité et l'"impureté" du postféminisme [ne peuvent être comprises que comme] symptomatiques d'une modernité avancée encline à la contradiction et d'un environnement socioculturel changé, caractérisé par des discours complexes et des interactions contextuelles »<sup>539</sup>. Le postféminisme, arguent-ils, n'a pas été seulement enfanté par le féminisme mais est aussi lié à d'autres mouvements comme l'individualisme libéral ou le consumérisme, auxquels nous pouvons ajouter, angle mort de leur ouvrage, la réflexivité.

En extrayant le contexte socioculturel du postféminisme pour ne l'envisager que comme une réponse à la deuxième vague, Faludi, Modleski, McRobbie et, dans une moindre mesure, Dow, peinent à considérer la culture populaire comme une sphère publique. Elles la soupçonnent, au contraire, de pervertir des formes supposément pures

---

<sup>538</sup> Dow, Bonnie J., *Prime-Time Feminism. Television, Media Culture, and the Women's Movement Since 1970*, Philadelphia, University of Pennsylvania Press, 1996, p. 110.

<sup>539</sup> Genz, Stephanie, Brabon, Benjamin, *Postfeminism. Cultural Texts and Theories*, Edinburg, Edinburg University Press, 2009, p. 6.

du féminisme. Rachel Moseley et Jacinda Read s'opposent à cette exaltation de la deuxième vague qui se fait au détriment d'une compréhension des imaginaires médiatiques comme médiateurs des controverses sociales : « plutôt que de positionner un authentique féminisme qui existerait en dehors de la culture populaire (et qui pourrait y être apposé) », elles plaident pour explorer « les façons dont la culture populaire [...] fonctionne comme l'un des sites dans lequel, à travers lequel, et contre lequel, les significations du féminisme sont produites et comprises »<sup>540</sup>. Dit autrement, il apparaît difficile de calquer mécaniquement des mouvements féministes eux-mêmes hétérogènes et contradictoires sur des représentations médiatiques qui sont forcément polysémiques. Amanda Lotz souligne, à raison, qu'il est

*« impossible d'argumenter de façon persuasive que telles séries sont féministes ou antiféministes du fait de leur nature contradictoire et de leur usage sophistiqué d'appareils narratifs, comme de la complexité de leurs formes textuelles et du contexte de programmation dans lequel elles circulent »<sup>541</sup>. À l'inverse, le « postféminisme est un outil critique utile quand il peut être utilisé simplement pour identifier les idées évidentes d'un texte, idées qui peuvent être contestées à l'intérieur »<sup>542</sup>.*

On peut ajouter qu'un amalgame handicape régulièrement les réflexions sur le postféminisme : peu d'auteur.e.s distinguent en effet la représentation de la légitimation. Or, ce n'est pas parce qu'un programme télévisuel aborde un sujet qu'il le légitime. Évoquer, par exemple, les problèmes de l'articulation de la vie professionnelle avec la vie privée n'est pas forcément légitimer cette distinction patriarcale. La norme étant ce qui relève de l'évidence, c'est d'ailleurs déjà dénaturiser cette opposition que de la problématiser. De telles thématiques signifient plutôt la prise en charge de problèmes caractéristiques des *esprits du temps* pour les discuter, de façon parfois progressistes et parfois conservatrices, dans une sphère publique médiatique dont le registre est celui des imaginaires. Donner représentation à une idéologie n'est donc pas nécessairement valoriser ladite idéologie, une affaire qui reviendra aux modalités de la représentation en question, comme on le sait bien, par exemple, à propos des représentations des personnages *queer* dont il ne suffit pas qu'ils soient montrés pour être acceptés, valorisés ou subversifs.

---

<sup>540</sup> Moseley, Rachel, Read, Jacinda, « "Having It Ally": Popular Television (Post)Feminism », *Feminist Media Studies*, 2, 2002, p. 231-249.

<sup>541</sup> Lotz, Amanda D., *Redesigning Women. Television after the Network Era*, Urbana, University of Illinois Press, 2006, p. 98.

<sup>542</sup> Lotz, Amanda, *ibid*, p. 105-121.



De telles critiques réintègrent conjointement les logiques de production des séries télévisées et leur participation à la sphère publique. Ainsi remises en perspective, les approches de Susan Faludi et d'Angela McRobbie témoignent de la difficulté d'une certaine frange de la deuxième vague à s'actualiser aux problématiques d'une modernité désormais bien avancée et que ladite deuxième vague a pourtant encouragée. Lorsque Faludi écrit de façon péremptoire que « tout mouvement ou philosophie qui se définit comme "post" ce qui était là avant est voué à être réactionnaire »<sup>543</sup> ou lorsque McRobbie déplore le manque d'activisme collectif des nouvelles générations sans jamais s'interroger sur les raisons pour lesquelles ces dernières s'en détournent, elles tendent à donner raison à Benz et Brabon pour qui « les modèles et les cadres interprétatifs de l'action politique comme les entend la deuxième vague doivent être étendus pour inclure les différentes capacités d'agir et positions subjectives que les individus prennent dans la culture du XXI<sup>ème</sup> siècle »<sup>544</sup>.

Le postféminisme tel que l'entend Bonnie Dow est là encore plus subtil que les définitions antiféministes de Faludi, Modleski et McRobbie : le courant admet de tels anachronismes en suggérant que les femmes résistent à s'identifier comme féministes car elles n'en voient pas le rapport avec leurs conditions matérielles d'existence contemporaines : « les changements d'attitude à l'égard du féminisme ne représentent pas toujours un *rejet* de la libération des femmes mais plutôt un *ajustement* à son égard »<sup>545</sup>. L'enquête empirique de Pamela Aronson confirme cette perspective, montrant que si les femmes rechignent à s'identifier explicitement comme « féministes », elles approuvent sans concession les linéaments égalitaires du mouvement<sup>546</sup>.

Si l'hypothèse d'une fracture générationnelle est largement répandue dans ces travaux, les causes divergent : pour Benz et Brabon, elle est encouragée par les difficultés de la deuxième vague à s'adapter aux problématiques de la modernité avancée. Si le postféminisme considère le féminisme accompli, c'est plutôt parce que les héroïnes représentées peinent à l'appliquer tel quel à une époque désormais réflexive et individualiste. En ce sens, en effet, si McRobbie critique beaucoup les jeunes générations,

---

<sup>543</sup> Faludi, Susan, *Backlash. La guerre froide contre les femmes*, Paris, Des Femmes, 1993, p. 15.

<sup>544</sup> Genz, Stephanie, Brabon, Benjamin, *Postfeminism. Cultural Texts and Theories*, Edinburg, Edinburg University Press, 2009, p. 39.

<sup>545</sup> Dow, Bonnie J., *Prime-Time Feminism. Television, Media Culture, and the Women's Movement Since 1970*, Philadelphia, University of Pennsylvania Press, 1996.

<sup>546</sup> Aronson, Pamela, « Feminists or "Postfeminists"?: Young Women's Attitudes toward Feminism and Gender Relations », *Gender and Society*, 17, 2003, p. 903-922.

elle peine en retour à bien vouloir tenter quelques redéfinitions et critiques du féminisme de la deuxième vague.

Cela ne signifie pas pour autant que le postféminisme est antiféminisme. Moseley et Read ont bien compris que les représentations de trentenaires anxieuses ne sont pas une trahison des idéaux féministes mais la confrontation de ces derniers avec de nouvelles générations : « si Ally McBeal intéresse des vingtenaires et des trentenaires pleines d'anxiété, c'est parce qu'elle dramatise avec efficacité les problèmes, les luttes et les contradictions que rencontrent ces jeunes femmes contemporaines »<sup>547</sup>. En proposant une lecture plus conflictualiste, Moseley et Read parviennent à éclairer d'un jour nouveau la dimension profondément générationnelle du postféminisme qui s'exprime dans ces conciliations hésitantes entre « désirs féministes et désirs féminins »<sup>548</sup>.

#### ***d) Le postféminisme, courant postmoderne ?***

Affranchie de la définition réductrice d'une politique féministe forcément traditionnelle, collective et publique, la réflexion sur le postféminisme s'attache à comprendre les contradictions contemporaines que rencontrent les femmes dans les représentations médiatiques. La plus forte d'entre elles est la conciliation difficile du féminisme avec une féminité qui n'est plus essentielle et avec laquelle on peut désormais jouer.

Puisqu'il « célèbre et comprend les modes conventionnels de féminité comme n'étant pas *nécessairement* en conflit avec le pouvoir féminin »<sup>549</sup>, le postféminisme repense les tensions entre féminisme et féminité. En conséquence, pour Moseley, les représentations sont postféministes lorsqu'elles tentent de réintégrer aux politiques féministes une féminité traditionnelle, sans pour autant l'exalter comme essentielle. Cette proposition, parmi les plus intéressantes, montre que les représentations font paradoxalement le pari d'un féminisme perturbant le système patriarcal et affirmant la labilité des genres sans pour autant remettre en cause la féminité.

---

<sup>547</sup> Moseley, Rachel, Read, Jacinda, « "Having It Ally": Popular Television (Post)Feminism », *Feminist Media Studies*, 2, 2002, p. 231-249.

<sup>548</sup> Moseley, Rachel, Read, Jacinda, *ibid.*

<sup>549</sup> Moseley, Rachel, « Glamorous Witchcraft. Gender and Magic in Teen Film and Television », *Screen*, 43, 2002, p. 403-422.

Cette approche permet de comprendre des héroïnes aux qualités syncrétiques comme Murphy Brown, physiquement féminines (cheveux longs et blonds, talons hauts, bijoux, foulards...) et comportementalement masculines (austères, franches, déterminées, ambitieuses...), mais il lui manque une dimension réflexive que Myra MacDonald appelle « une conscience de soi parodique »<sup>550</sup> : les individus jouent des codes genrés qu'ils dosent à leur façon. Une femme comme Samantha Jones (*Sex and the City*) mélange par exemple une apparence très féminine avec un comportement sexuel codé masculin. Dans la mesure, néanmoins, où les personnages comme Roseanne qui inversent ces caractéristiques (comportement féminin et apparence masculine) ne sont pas qualifiés de postféministe, on voit bien la dimension conservatrice du mouvement qui refuse d'abandonner les codes féminins classiques, même s'il les teinte de post-modernisme en en révélant les artifices, comme l'a bien montré Niall Richardson à propos de Bree van de Kamp (*Desperate Housewives*)<sup>551</sup>.

Pour ces auteur.e.s, le postféminisme n'est pas *backlash* parce qu'il ne dénonce pas les avancées de la deuxième vague et parce qu'il n'essentialise pas les qualités féminines ni forcément ne les exalte. En revanche, l'ironie et le flottement de sens du post-modernisme qu'il récupère lui permettent de se demander si l'on peut être féminine et féministe, sans considérer la féminité comme absolue (bon nombre d'héroïnes jugées postféministes ont des traits masculins comme Murphy Brown) ni essentielle (leur féminité est distanciée, graduelle et parfois ironique comme celle de Buffy). Cette dimension est importante car elle provient directement d'un individualisme réflexif que les théoriciennes critiques peinent à intégrer à leurs écrits.

Pour saisir pleinement les représentations des années 1990 comme *Buffy* ou *Alias*, on ne peut ignorer l'exagération de leurs marques de féminité lorsqu'elles combattent en pantalon de cuir ou se griment en bombe sexuelle. Cela vaut également pour des séries plus « réalistes », dont les personnages ne sont ni super-héroïnes ni espionnes : quand Carrie Bradshaw (*Sex and the City*) réalise qu'elle ne peut pas acheter son appartement car elle a dépensé 40 000 dollars dans de luxueuses chaussures, l'exagération du consumérisme contemporain accentue une féminité déjà bien parodiée par le défilé de mode quotidien qu'elle performe. Cette conciliation, sinon impossible en tout cas

---

<sup>550</sup> MacDonald, Myra, *Representing Women. Myths of Femininity in the Popular Media*, Londres, Hodder Education, 1995, p. 100.

<sup>551</sup> Richardson, Niall, « As Kamp as Bree. The Politics of Camp Reconsidered by *Desperate Housewives* », *Feminist Media Studies*, 6, 2006, p. 157-174.

difficile, de la féminité avec le féminisme est paradigmatique de la question clé de voûte du postféminisme : peut-on tout avoir ?

Comme l'expriment bien Moseley et Read à propos d'*Ally McBeal*, « la série dramatise la difficulté de cette position, sans la rejeter comme un but impossible. La série représente la lutte. Elle exprime les frustrations malgré, et peut-être à cause de, ce projet utopique »<sup>552</sup>. Pour analyser ces représentations, il faut s'éloigner d'une approche prescriptive articulée autour du concept de « rôles modèles ». Une telle herméneutique, hégémonique dans la critique féministe étasunienne de la télévision, est vouée à l'échec car elle est basée sur « un modèle de transmission de la communication qui postule des relations directes entre les médiations d'images et leurs effets sociaux »<sup>553</sup> et ne rend pas fidèlement compte de la complexité narrative<sup>554</sup>. Comme le résume brillamment Amanda Lotz, les séries requièrent plutôt « un engagement critique avec la question de savoir pourquoi elles entrent en résonance avec leurs publics, plutôt que de décrire catégoriquement le potentiel féministe d'un personnage parce que sa jupe est trop courte, parce qu'elle est trop mince ou parce qu'elle admet ne pas trouver un épanouissement total dans son travail »<sup>555</sup>.

En enjoignant de se détacher de la vision antiféministe du postféminisme pour embrasser une démarche compréhensive de ce mouvement, Ann Brooks en propose une définition qui prend toute sa pertinence dans son application par Amanda Lotz. Pierre angulaire des analyses des héroïnes des années 1990, la définition est longue mais mérite d'être citée dans sa totalité :

*Le postféminisme « se détache conceptuellement des débats sur l'égalité dans le féminisme pour s'intéresser à ceux sur la différence. Il produit fondamentalement, non pas une dépolitisation du féminisme, mais un tournant politique dans les théories et les concepts du féminisme. Le postféminisme engage un dialogue critique avec les précédents concepts et les précédentes stratégies politiques et théoriques féministes, cela du fait de son inscription dans d'autres mouvements sociaux progressistes : le postféminisme exprime ainsi l'intersection du féminisme avec le post-modernisme, le post-structuralisme et le post-colonialisme. En tant que tel, il représente un mouvement dynamique capable de contester les cadres modernistes, patriarcaux et impérialistes. Il facilite ainsi une conception plus étendue et pluraliste de l'application du féminisme, tout en répondant aux demandes des cultures marginalisées, diasporiques et colonisées d'un féminisme non-hégémonique capable de donner une voix aux féminismes locaux, indigènes et post-coloniaux »*<sup>556</sup>.

---

<sup>552</sup> Moseley, Rachel, Read, Jacinda, « "Having It Ally": Popular Television (Post)Feminism », *Feminist Media Studies*, 2, 2002, p. 231-249.

<sup>553</sup> Lotz, Amanda D., *Redesigning Women. Television after the Network Era*, Urbana, University of Illinois Press, 2006, p. 11.

<sup>554</sup> Lotz, Amanda D., *ibid*, p. 172.

<sup>555</sup> Lotz, Amanda D., *ibid*, p. 117.

<sup>556</sup> Brooks, Ann, *Postfeminisms. Feminism, Cultural Theory and Cultural Forms*, Londres, Routledge, 1997, p. 4.

Pour Amanda Lotz, le postféminisme est la troisième sous-branche du féminisme de la troisième vague<sup>557</sup>, une troisième vague attentive aux diversités des identités féminines (des problématiques de race jusqu'à la variété des sensibilités féministes), comprenant que l'oppression vécue par une femme n'est pas la même que celle vécue par une autre. Cette troisième mouvance, nouvelle voie pour le renouvellement du féminisme de la deuxième vague par son attention aux problématiques de choix, de diversité, d'engagement, de subalternité, d'identités de genre et de déconstruction semble vouloir lier théorie et pratique, un problème fameux des mouvements féministes depuis les visions excluantes de la deuxième vague et depuis le rejet postféministe de la théorisation. Dans cette perspective, le postféminisme est un mouvement qui prend acte de la complexification de la question de l'émancipation, du fait de la multiplication des générations et des demandes de reconnaissance.

Ces précisions faites, le qualificatif de « postféministe » appliqué, par exemple, à *Sex and the City* prend un tout autre sens : celui, non pas d'une trahison de la deuxième vague du fait du port régulier de jupes, mais d'interrogations de l'héritage de la deuxième vague et du renouvellement du mouvement féministe en fonction des envies et des attendus très différents de ses quatre personnages principaux, plaçant la diversité des approches féministes au cœur de son récit. Amanda Lotz conclut son plaidoyer pour un postféminisme englobé dans la troisième vague en énumérant ses quatre principaux attributs :

*« L'exploration des diverses relations au pouvoir que les femmes occupent [;] la représentation de solutions variées et du relâchement de l'activisme [;] la déconstruction des catégories binaires de genre et de sexualité désormais vues comme flexibles et indistinctes, [enfin] l'examen par les séries de situations illustrant les luttes contemporaines qui font face aux femmes et aux féministes »<sup>558</sup>.*

---

<sup>557</sup> Les deux premières, qui ne sont pas en complémentarité, étant d'une part un mouvement très critique à l'égard de la deuxième vague féministe tout en disant féministe (Roiphe ; Wolf ; Paglia ; Hoff Sommers), d'autre part, d'un ensemble s'attachant aux problématiques de diversité dans la constitution des identités et des subjectivités féminines (Collins, Sandoval, hooks, David, Short) Pour Lotz, ce dernier a la primeur de l'expression « troisième vague » et de son incarnation dans le champ féministe.

<sup>558</sup> Lotz, Amanda, « Postfeminist Television Criticism: Rehabilitating Critical Terms and Identifying Postfeminist Attributes », *Feminist Media Studies*, 1, 2001, p. 105-121.

***e) Liquidité moderne et idéaux postféministes : la « nouvelle "nouvelle femme" » veut tout avoir***

Amanda Lotz propose l'expression de « nouvelle "nouvelle femme" », en référence à la « nouvelle femme » des années 1960 et 1970, pour désigner les héroïnes postféministes des années 1990. Parce qu'elles refusent « de distinguer et de choisir entre public et privé, entre identités féministe et féminine, [entre] vie professionnelle et vie domestique »<sup>559</sup>, des personnages comme Ally McBeal ou Carrie Bradshaw mettent au cœur de leur construction individualiste l'envie postféministe de « tout avoir » : carrière et romance, bureau et chambre à coucher, sérieux et féminité. Les héroïnes postféministes veulent concilier ce qui a traditionnellement été construit comme inconciliable, cela en faisant un minimum de compromis : lorsqu'un juge estime indécemment courtes les jupes qu'Ally McBeal porte au tribunal, l'avocate refuse de céder à ce qu'elle considère être une atteinte à sa liberté et s'obstine à les porter jusqu'à être placée en détention pour insultes à la cour.

Tout avoir sans faire de compromis ne peut se faire qu'en embrassant la contradiction. Ally McBeal et Carrie Bradshaw sont névrosées, dépriment un peu, se bercent d'illusions, hallucinent, imaginent des mondes parallèles et, finalement, revendiquent le droit à la contradiction et à l'hétérogénéité<sup>560</sup>, loin de la femme au foyer parfaite des années 1950 et de l'idéal de la *working woman*. Le postféminisme disqualifie les héroïnes modèles et privilégie des femmes incertaines, imparfaites, gaffeuses et pourtant ambitieuses, professionnelles et sérieuses. La « nouvelle "nouvelle femme" » est ainsi composée des deux grandes faces de la deuxième modernité : côté face, elle s'inscrit dans l'individualisme réflexif d'une modernité car elle est compétitive, consumériste, séduisante, ambitieuse, pleine d'esprit, déterminée et ouverte ; côté pile, elle subit l'acidité de la liquidité moderne car elle est névrosée, peu sûre d'elle, compulsive, superficielle et vit des épisodes de déprime<sup>561</sup>.

L'univers social dans lequel évoluent ces personnages a fait le deuil de la Raison éclairée et des combats politiques traditionnels pour se concentrer, dans la mouvance de la troisième vague, sur les expériences individuelles vues comme micropolitiques. Les héroïnes sont déraisonnables car la réalité elle-même n'est pas unie et stable mais

---

<sup>559</sup> Genz, Stéphanie, « Singled Out: Postfeminism's "New Woman" and the Dilemma of Having It All », *The Journal of Popular Culture*, 43, 2010, p. 97-119.

<sup>560</sup> Genz, Stéphanie, *ibid.*

<sup>561</sup> Genz, Stéphanie, *ibid.*

hétérogène et labile, construite par les individus qu'elle construit en retour. En ce sens, Ally McBeal a beau être perdue, elle est un personnage très actif : faisant des erreurs, recommençant, s'entêtant, s'obstinant, elle ne cesse de devoir préférer telle ou telle voie, envisageant le chemin comme la véritable quête. Elle incarne l'injonction faite aux individus par la deuxième modernité de devoir choisir constamment<sup>562</sup>.

L'expérience individuelle prend une place toute nouvelle à partir des années 1990, qui montre son potentiel politique dans sa richesse, sa diversité et sa logique ascendante : les vies sont faites de décisions individuelles. Une telle perspective ne nie pas pour autant les trajectoires sociales, les inégalités des chances ou les structures : Carrie Bradshaw (*Sex and the City*) s'entête contre un Mr Big à la distance patriarcale ; Ally McBeal est victime de harcèlement sexuel ; Lorelai Gilmore (*Gilmore Girls*) fuit sa famille bourgeoise ; enfant, Sydney Bristow (*Alias*) a été conditionnée par son père pour devenir, comme lui, une espionne ; le destin de la Tueuse a désigné Buffy bien malgré elle. Les héroïnes, aussi individualistes soient-elles, ne sont pas sans structures mais la « nouvelle "nouvelle femme" » est plus troublée que la « nouvelle femme » ne l'était car, embarquée dans les introspections de la deuxième modernité, elle pense « l'entre-deux et l'incohérence comme un territoire d'épanouissement »<sup>563</sup>.

Accepter la contradiction est ce qui permet de comprendre les représentations ambiguës des héroïnes des années 1990 vis-à-vis de leurs amours, dont les imaginaires restent profondément romantiques mais dont les pratiques relèvent bien plus souvent de la relation pure et d'une sexualité libérée. Aux côtés des articulations entre féminisme et féminité ou entre public et privé, les « nouvelles "nouvelles femmes" » veulent un romantisme respectueux de leur individualisme. Les contradictions que vivent les héroïnes sont en fait indissociables : des auteures comme Amanda Lotz ou Stéphanie Genz ne voient pas, à l'instar des critiques féministes, d'un côté l'indépendance comme un acquis fragile de la deuxième vague et de l'autre la romance ou la féminité comme un *backlash* menaçant, mais pensent ces deux faces ensemble, c'est-à-dire comme les manifestations de conciliations ou de controverses élaborées dans la sphère publique, en tout cas comme « l'incarnation des interprétations polysémiques et divergentes du

---

<sup>562</sup> Giddens, Anthony, « Living in a Post-Traditional Society », in Beck, Ulrich, *Reflexive Modernization : Politics, Tradition and Aesthetics in the Modern Social Order*, Palo Alto, Stanford University Press, 1994.

<sup>563</sup> Genz, Stéphanie, *ibid.*

postféminisme en même temps que ses luttes et ses accomplissements permettent de prendre des positions subjectives paradoxales sur un spectre postféministe multifocal »<sup>564</sup>.

Pour l'héroïne postféministe, le problème n'est plus la conquête de la sphère publique qu'elle a obtenue et qu'elle ne remettrait jamais en cause (ce qui la différencie des héroïnes antiféministes), mais de voir les luttes émancipatrices se réfugier dans la sphère privée et notamment dans la structure du couple. Cette dernière est interrogée par le postféminisme qui ne remet pas en cause les positions comportementales du masculin, même s'il remodèle les masculinités en favorisant celles qui sont douces et en réservant les manifestations virilistes aux ennemis. L'analyse que produit Amanda Lotz du personnage d'Angel, vampire silencieux, sombre, attentionné, et de son alter ego maléfique Angelus, manipulateur et cruel, (*Buffy, la Tueuse de Vampires*) est à cet égard remarquable. De façon globale néanmoins, les personnages masculins semblent n'avoir que peu de responsabilités dans les inégalités persistantes et l'idéologie postféministe des héroïnes des années 1990 ne les intègre que très rarement dans les problématiques émancipatrices. Cela est bousculé à partir des années 2000, lorsque des héroïnes quadragénaires commencent à formuler des reproches féministes à leur époux et à chercher, auprès de partenaires à la masculinité plus douce, des formes de relation pure.

---

<sup>564</sup> Genz, Stéphanie, *ibid.*





**PARTIE II.**  
**CONSTRUCTION DU CORPUS**  
**ET RETOUR HISTORIQUE :**  
**UN DEMI-SIÈCLE D'HÉROÏNES**  
**DE SÉRIES TÉLÉVISÉES (1951-1997)**



## CHAPITRE 1.

# ANALYSER LES REPRÉSENTATIONS DES SÉRIES TÉLÉVISÉES : ÉLABORATION DU CORPUS ET OUTILS D'ANALYSE

*L'idéologie est « réelle »  
parce qu'elle est réelle dans ses effets.*

Stuart Hall

### A. Représentations, articulations et imaginaires dans les séries télévisées

#### *a) Ce que la notion de représentation fait à l'analyse des textes médiatiques*

Pour analyser les textes médiatiques, nous avons fait le choix d'adopter le modèle de « représentations » développé par Stuart Hall, c'est-à-dire fait le choix d'analyser de façon sociosémiotique les discours circulant dans les médias de masse. Pour comprendre ce modèle, nous proposons tout d'abord de revenir sur les grands courants de recherche contre et avec lesquels il s'est constitué, puis d'énumérer les outils qu'il met à disposition.

Stuart Hall a plusieurs fois relaté les conditions théoriques qui ont permis, au sein du *Centre for Contemporary Cultural Studies*, d'élaborer un paradigme d'analyse des médias autour de la « représentation ». Contre les approches mimétiques (les médias de masse seraient un « miroir » tendu à la société et il s'agirait de mesurer l'écart entre la représentation et la réalité), et contre les approches intentionnalistes (la véritable signification d'un texte serait celle prescrite par son auteur), il a retracé en quatre temps le « retour du refoulé »<sup>565</sup> qu'est le concept d'idéologie dans l'étude des représentations médiatiques.

---

<sup>565</sup> Hall, Stuart, *Identités et cultures. Politiques des cultural studies*, Amsterdam, 2008.

Hall évoque tout d'abord la rupture nécessaire avec les modèles d' « effets directs », puis d' « effets indirects », dont les inspirations tour à tour béhavioriste et fonctionnaliste n'ont pas permis de comprendre pleinement l'activité socialement signifiante des textes médiatiques. Il plaide ainsi pour envisager les médias de masse selon leur « structuration idéologique et linguistique »<sup>566</sup> : ils ne sont pas simplement des « messages », porteurs d'un sens simple que l'analyse de contenu permettrait de décoder, mais ils sont traversés d'idéologies complexes, parfois contradictoires. Avec l'abandon du « message », va celle d'un public jugé « passif », une conception en réalité largement construite pour les besoins des diffuseurs et des agences publicitaires. Il lui préfère un modèle communicationnel plus ouvert, le fameux codage/décodage qui envisage des lectures hégémoniques, négociées ou oppositionnelles, et pour lequel le sens est avant tout conjoncturel, c'est-à-dire adossé aux politiques identitaires des récepteurs. Ces trois étapes ont mené à la réarticulation de la notion de représentation avec celle d'idéologie : le CCCS propose ainsi d'étudier le « rôle que jouent les médias dans la circulation et la sécurisation de représentations et de définitions idéologiques *dominantes* »<sup>567</sup>.

Stuart Hall précise que, contrairement à la notion de reflet, la représentation implique un « travail actif de sélection, de présentation, de structuration et de façonnage ; elle ne consiste pas qu'à transmettre un sens préexistant, mais œuvre activement à faire en sorte que les choses aient un sens »<sup>568</sup>. Cela signifie deux choses. D'une part, que la signification n'est pas antérieure à la représentation mais en est consubstantielle. Comme le soulignent Laclau et Mouffe, « l'existence des objets est indépendante de leur articulation discursive », mais leur signification y est entièrement subordonnée<sup>569</sup>. D'autre part, cela signifie que nous n'envisageons pas les séries télévisées comme un reflet du social, ni comme des œuvres cadencées par leur auteur, mais que nous proposons de les ouvrir pleinement à leur contexte, de les comprendre à la fois comme des territoires et comme des traces des luttes de signification du monde qui les fait naître.

« Comme tout objet social », nous dit en effet Éric Macé, « la télévision n'est pas une "chose" ayant des qualités intrinsèques, elle est l'expression d'un rapport entre les individus et les groupes [...] la question des "effets" de la télévision sur la société n'a de

---

<sup>566</sup> Hall, Stuart, *Identités et cultures. Politiques des cultural studies*, Amsterdam, 2008, p. 118.

<sup>567</sup> Hall, Stuart, *Representation. Cultural Representations and Signifying Practices*, Londres, Sage Publications, 1997, p. 118.

<sup>568</sup> Hall, Stuart, *ibid*, p. 139.

<sup>569</sup> Laclau, Ernesto, *New Reflections on the Revolution of our Time*, Londres, Verso, 1990, p. 101.

sens que renvoyée aux "effets" de la société sur la télévision »<sup>570</sup>. Aussi, si notre méthode n'est pas celle d'une ethnologie des représentations comme a pu le faire Sabine Chalvon-Demersay<sup>571</sup>, nous partageons avec elle la définition des médias de masse comme « identificateur[s] de problèmes et de solutions destinés à entrer en congruence avec un public large »<sup>572</sup>.

Nous envisageons donc les représentations comme des pratiques signifiantes, et les séries télévisées comme un des circuits de cet ensemble de significations partagées qu'est la culture. Les analyser, c'est comprendre ce que la culture nous dit d'elle-même avec une réflexivité grandissante, c'est-à-dire de plus en plus aux prises avec les risques, mais aussi avec ses contradictions, ses replis et ses angles morts : par exemple, les discours sur l'amour montrent une attention croissante pour les inégalités de genre, mais ils ne renoncent pas pour autant aux mythes romantiques qui souvent les construisent.

#### ***b) Historiciser les formations discursives : productions du savoir et contraintes extérieures***

Contre la notion trop peu ouverte de « message », Stuart Hall propose d'envisager les textes médiatiques comme des « discours », qu'il définit, à la suite de Michel Foucault, comme des systèmes de représentations saturés d'effets idéologiques, englobant à la fois les énoncés et les pratiques, les dits et les non-dits. Ces discours « définissent et produisent les objets de notre savoir »<sup>573</sup>, de telle sorte que, pour Laclau, l'objectivité sociale est constituée par le pouvoir, c'est-à-dire par le fait que certains discours, en devenant hégémoniques, produisent une formation discursive<sup>574</sup>. L'analyse des discours proposés par les séries télévisées sur l'amour doit ainsi mettre en exergue les visées hégémoniques qui le construisent, en particulier genrées.

---

<sup>570</sup> Macé, Éric, « Qu'est-ce qu'une sociologie de la télévision ? Esquisse d'une théorie des rapports sociaux médiatisés », *Réseaux*, 2001, 104, p. 245-288.

<sup>571</sup> Chalvon-Demersay, Sabine, *Mille scénarios. Une enquête sur l'imagination en temps de crise*, Paris, Métailié, 1994.

<sup>572</sup> Chalvon-Demersay, Sabine, « Une société élective. Scénarios pour un monde de relations choisies », *Terrain*, 27, 1996, p. 81-100.

<sup>573</sup> Hall, Stuart, *Representation. Cultural Representations and Signifying Practices*, Londres, Sage Publications, 1997, p. 44.

<sup>574</sup> Laclau, Ernesto, « Ideology and postMarxism », *Journal of Political Ideologies*, 11, 2, 2006, p. 103-114.

Si l'on considère les médias de masse comme des « agents signifiants »<sup>575</sup>, dont le travail de signification est subordonné aux structurations idéologiques de la société, il faut également prendre en compte le fait que ces dernières sont d'autant plus conflictuelles qu'elles renvoient aux luttes hégémoniques et contre-hégémoniques, ainsi qu'à des logiques industrielles visant à contenter le plus grand nombre. Comme le résume Mary Talbot, il faut envisager le discours non comme un « produit », mais comme un « processus » : en conséquence, « pour l'analyse, il faut regarder à la fois le texte lui-même, mais aussi l'interaction et le contexte dans lesquels le texte est intégré »<sup>576</sup>.

Pour comprendre les représentations, nous avons donc également porté notre attention sur leurs logiques industrielles de production et sur leurs contextes sociohistoriques. Nous n'avons, en revanche, pas mené d'analyse des réceptions par les publics, car le problème de la polysémie des textes et des possibilités de réappropriation par les individus est si vaste que l'espace imparti à ce travail de recherche ne pouvait sérieusement le permettre. En revanche, nous avons porté une attention constante à la pluralité des « niveaux d'interprétation »<sup>577</sup>, selon la formule de John Fiske, qui se superposent dans les contenus médiatiques.

Nous avons donc construit une méthode à la croisée de l'analyse sociosémiotique et de l'analyse des discours au sens foucauldien. L'un des apports majeurs de cette notion est d'envisager, dans les représentations, ce qui déborde du discours énoncé : pour Laclau et Mouffe, « les discours doivent être compris comme à la fois linguistiques et matériels – l'agencement et la structuration qui a lieu par l'articulation discursive prend place, non seulement dans le langage, mais aussi dans les pratiques sociales »<sup>578</sup>.

Ce qui est « hors discours » est précisément au cœur de la leçon inaugurale de Michel Foucault au Collège de France (*L'Ordre du discours*) : la typologie qu'il y propose nous a conduite à ne pas oublier les énoncés exclus des représentations médiatiques, ou qui y apparaissent restreints. Foucault identifie en effet trois types de procédures de contrôle des discours qui visent, premièrement, à interdire par des forces extérieures des énoncés indésirables, deuxièmement à en restreindre de l'intérieur la prolifération hasardeuse et événementielle, et enfin à en régir les accès. Pour l'analyse des

---

<sup>575</sup> Hall, Stuart, *Representation. Cultural Representations and Signifying Practices*, Londres, Sage Publications, 1997, p. 139.

<sup>576</sup> Talbot, Mary, *Media Discourses: Representation and Interaction*, Edinburgh, Edinburgh University Press, 2007, p. 10.

<sup>577</sup> Fiske, John, *Television Culture*, Londres, Routledge, 1994.

<sup>578</sup> Laclau, Ernesto, *New Reflections on the Revolution of our Time*, Londres, Verso, 1990, p. 101.

représentations médiatiques, ce sont bien les efforts externes qui sont les plus pertinents : ceux, internes, que décrit Foucault (commentaires, auctorialité, disciplines) sont moins adaptés à l'étude des séries télévisées, de même que le problème de la restriction des accès, puisque la culture que nous analysons ici est, par définition, de masse.

Foucault distingue trois types de contraintes extérieures : d'abord, l'interdit du « tabou de l'objet, [du] rituel de la circonstance, [du] droit privilégié ou exclusif du sujet qui parle »<sup>579</sup>, ensuite, le rejet ou le partage, enfin, les jeux d'opposition entre le vrai et le faux. Il propose de considérer les discours comme des pratiques discontinues, imposées à un monde qu'elles ne cachent pas en leur creux mais qu'elles rendent précisément intelligible en même temps qu'elles se rendent possibles à travers lui. Bien que les discours ne soient donc pas descriptifs (il n'y a pas de correspondance, même dissimulée, entre eux et ce qu'ils désignent), c'est dans leur production et dans leur circulation que peuvent être comprises leurs conditions sociohistoriques : les discours dépassent la simple fonction signifiante pour devenir des pratiques sociales.

Nous avons mobilisé cette tripartition dans le domaine des représentations du couple. Pour ce faire, nous avons repris les grands problèmes contemporains que le corpus théorique a identifiés (tensions entre modèles amoureux, inégalités de genre, liberté sexuelle, démocratie relationnelle) et nous les avons confrontés à la grille de lecture foucauldienne des contraintes externes pour en éclairer les rejets et les grands partages. Une telle méthodologie trouve sa formulation, non pas dans un tableau exhaustif, mais dans une posture de recherche qui, partant de ce qui est effectivement formulé, cherche les équivalences ratées et les stratégies d'invisibilisation. En montrant qui est autorisé à tenir quels discours, on peut ainsi dévoiler les interdits qui pèsent sur les représentations médiatiques. Par exemple, l'analyse des ruptures amoureuses montre qu'elles sont énoncées par le masculin dans des scènes relativement closes, faisant de la séparation au féminin un grand interdit des représentations médiatiques, jusqu'en 2009 où, dans *The Good Wife*, la monstration se fait aux prix de longues hésitations de la part de l'héroïne.

Puisque les discours tirent leurs significations des rapports de pouvoir qui les rendent possibles ou qui, au contraire, les restreignent voire les interdisent, il nous a semblé crucial d'apporter à ce travail de recherche une dimension historique. Les pratiques sociales que sont les discours sont intégrées dans, et définies par des contextes

---

<sup>579</sup> Foucault, Michel, *L'Ordre du discours*, Paris, Gallimard, 1971, p. 11.



sociohistoriques particuliers : aussi, en plus de l' « archéologie » des territoires sériels, nous avons choisi de pratiquer une « généalogie » de leurs formations discursives sur l'amour, non pour en tirer des épistémès, mais pour en comprendre les sources, les influences et les contradictions. Comme le résume Stuart Hall, « discours, représentation, savoir et "vérité" sont radicalement *historicisés* par Foucault, ce qui contraste avec la tendance anhistorique de la sémiotique »<sup>580</sup>.

Le problème de l'amour dans les représentations médiatiques se prête tout particulièrement à une telle historicisation : nous avons vu, dans la première partie théorique de ce travail de recherche, que les modèles amoureux viennent se (re)construire dans des formes médiatiques comme la poésie, le roman, le cinéma ou aujourd'hui Internet. Or, la télévision participe, elle aussi, de l'élaboration de ces formations discursives, d'une manière que l'on peut supposer déterminée par les liens étroits qu'elle entretient, dès ses débuts, avec un public particulièrement féminin<sup>581</sup>.

Nous proposons donc d'analyser, très précisément, les inflexions que les séries télévisées font subir aux modèles amoureux dans leurs représentations. Par exemple, le retour du romantisme classique, à partir des années 1990 chez les super-héroïnes (*Buffy*, *Charmed*, *Dark Angel*, *Alias*), peut, a priori, être perçu comme un *backlash* : les inégalités dans l'amour y reviennent en effet de plus belle, alors qu'elles avaient été bottées en touche par les femmes actives de la décennie précédente (*The Mary Tyler Moore Show*, *Murphy Brown*) ou contestées violemment par les « féministes au foyer » (*Maude*, *Roseanne*). Néanmoins, l'historicisation des représentations montre que ces représentations peuvent aussi être analysées comme une réappropriation des tragédies classiques de la littérature, dans lesquelles le protagoniste doit choisir entre le Devoir et l'Amour. Or, la relecture proposée par les séries télévisées, qui n'attribuent plus ce dilemme à un héros mais à une héroïne, charge les thématiques de la tragédie grecque de problèmes féministes, néoféministes et postféministes.

Une méthode pour historiciser a été de porter notre attention sur les contextes représentés. Une « analyse conjoncturelle », telle que la défend Lawrence Grossberg, enjoint de « trouver la bonne balance – entre le vieux et le nouveau (ou, pour reprendre les termes de Raymond Williams, l'émergent, le dominant et le résiduel), entre ce qui est

---

<sup>580</sup> Hall, Stuart, *Representation. Cultural Representations and Signifying Practices*, Sage Publications, 1997, p. 46.

<sup>581</sup> Spigel, Lynn, *Make Room for TV. Television and the Family Ideal in Postwar America*, Chicago, University of Chicago Press, 1992.

similaire et ce qui est différent, entre l'organique et le conjoncturel (et l'accidentel) »<sup>582</sup>. La perspective historique que nous avons adoptée a entrepris d'identifier les idéologies pour y repérer les formes résiduelles et émergentes : si le romantisme reste un modèle hégémonique, c'est notamment du fait de la persistance du rêve américain de la propriété privée, idéologie vantée dès les premières séries (*The Donna Reed Show*, *Ma Sorcière Bien-Aimée*) et qui reste très prégnante jusque dans les années 2000, mais cela se fait malgré certaines désillusions, notamment quant aux énoncés lyriques qui se révèlent être des formes compensatoires concédées par les époux pour un travail domestique en mal de reconnaissance. Ainsi, « l'analyse d'une conjoncture ouvre à une multiplicité de contextes qui se superposent, de contextes qui sont opérationnels à différentes échelles, et de ce que l'on pourrait appeler des contextes enchâssés »<sup>583</sup> : la cartographie de ces contextes, à travers les époques, est un indice majeur des redistributions du pouvoir.

***c) Des imaginaires amoureux dans les imaginaires médiatiques : la part symbolique des représentations***

Descriptive et évocatrice, la représentation *expose* mais elle ne le fait pas de façon mimétique : les séries télévisées montrent certes les problèmes inégalitaires que rencontrent les femmes dans l'amour, mais elles le font sur un registre symbolique, substitutif et figuratif, usant par exemple de métaphores, de métonymies, d'emphases ou d'euphémismes. Ainsi, pour Stuart Hall, la représentation se différencie des autres pratiques sociales par son articulation d'éléments sociaux et symboliques (si tant est qu'il est possible, précise-t-il d'ailleurs, de dissocier les deux) : « construire *ce* discours plutôt que *celui-là* nécessite le choix spécifique de certains moyens (sélection) et leur articulation à travers la pratique de production du sens (combinaison) »<sup>584</sup>. À contre-courant de l'idéologie moderne qui encense la rationalité, le concept de représentation englobe pleinement le registre imaginaire dans son travail de signification.

On doit à Edgar Morin une réflexion primordiale sur l'importance de l'imaginaire dans la construction de la réalité. Selon lui, le sens produit par les représentations est un sens à la fois prosaïque et poétique, dont les visées sont conjointement évocatrices et

---

<sup>582</sup> Grossberg, Larry, *Cultural Studies in the Future Tense*, Durham, Duke University Press Books, 2010, p. 43.

<sup>583</sup> Grossberg, Larry, *ibid*, p. 28.

<sup>584</sup> Hall, Stuart, *Identités et cultures. Politiques des cultural studies*, Paris, Amsterdam, 2008, p. 144.

mythologiques. Le mot ne peut se défaire de son sens évocateur qui, faisant prédominer la notion de symbole, porte « la relation forte entre sa réalité propre et la réalité qu'elle désigne »<sup>585</sup>. En réhabilitant ainsi la dimension symbolique présente dans tout discours, Edgar Morin ouvre la voie à une analyse des mythologies médiatiques. Comme le résume Éric Macé, les travaux de Morin relient le problème des imaginaires à celui de la culture de masse, afin de rendre compte :

« ... de façon compréhensive, non pas l'imaginaire des masses, mais les logiques de production, les structures de représentations et les dynamiques de transformation qui lui semble constituer un imaginaire commun propre à une époque. [...] Cet imaginaire commun qu'est la culture de masse n'est en aucun cas l'imaginaire de tous, mais il est l'imaginaire connu de tous. »<sup>586</sup>

Nous proposons, à sa suite, de définir les séries télévisées comme des mythes contemporains : le mythe est un récit qui contient en son cœur la sphère du symbole sans s'y laisser subordonner. En effet, « alors que la pensée strictement symbolique déchiffre des symboles [...], la pensée mythologique tisse ensemble symbolique, imaginaire, et éventuellement réel »<sup>587</sup> pour proposer des hypothèses interprétatives du monde. Celles-ci abordent « l'identité, le passé, le futur, le possible, l'impossible, et tout ce qui suscite l'interrogation, la curiosité, le besoin, l'aspiration »<sup>588</sup>. La représentation se nourrit ainsi de l'ouverture des possibles que permettent l'imaginaire, le symbolique et le mythologique, tout en étant largement structurées par les luttes idéologiques. C'est ce dialogue entre ce qui est perçu comme « réel » et ce qui est perçu comme « imaginaire » qui fait la clé de voûte des mythologies que proposent les médias de masse.

Analyser les séries télévisées sans prendre en considération leur dimension imaginaire, c'est donc ignorer les effets de style qui les construisent et se priver d'une analyse compréhensive : difficile de saisir *Ma Sorcière Bien-Aimée* et *Desperate Housewives*, ou *Sex and the City* et *Ally McBeal*, si l'on ne les replace pas dans, et comme participant de, la construction des imaginaires sociaux qui tournent autour du rêve américain de la propriété privée, des phénomènes d'urbanisation et des flux sociodémographiques qu'ils induisent. Ainsi, l'imaginaire est bien « réel », parce que ses effets le sont, mais aussi parce qu'il est un territoire virtuel où se déroulent des luttes significatives. En retour, embrasser la dimension imaginaire des représentations permet de comprendre que ces dernières sont un moyen pour la culture de se raconter elle-même.

---

<sup>585</sup> Morin, Edgar, *La Méthode*, Paris, Seuil, 2008, p. 1353.

<sup>586</sup> Macé, Éric, *Les Imaginaires médiatiques. Une sociologie postcritique des médias*, Paris, Amsterdam, 2006.

<sup>587</sup> Morin, Edgar, *ibid.*

<sup>588</sup> Morin, Edgar, *ibid.*

#### *d) A l'affût des articulations : luttes définitionnelles et dialogues des différences*

Pour comprendre la disposition des formations discursives, il faut comprendre, comme le souligne Ernesto Laclau, que « le champ de discursivité (que l'on pourrait considérer comme une "table rase" des significations) [est le lieu où] une variété de discours visent à obtenir une position hégémonique par l' "articulation" ».

La notion d'articulation est reprise par Stuart Hall, qui la place à l'épicentre des *cultural studies* : elle est définie comme « une connexion qui peut faire de deux éléments différents une unité, sous certaines conditions », et comme « un lien qui n'est ni nécessaire, ni déterminé, ni absolu, ni essentiel à une époque<sup>589</sup> ». Née du rejet du réductionnisme marxiste, qui ramène les inégalités sociales aux seules variables économiques, et du refus de l'essentialisme, paresseuse explication « naturelle » et mécanique pour des phénomènes sociaux complexes, l'articulation entend comprendre les rapports asymétriques de pouvoir comme l'agencement de savoirs et de pouvoirs qui mobilisent des manières d'être et de faire variées, comme la race et le genre, la sexualité et le langage.

Pour Ernesto Laclau, les concepts n'ont pas de lien nécessaire, ni nécessairement de lien, ce qui rend leur mise en relation (leur articulation) évolutives et conjoncturelles. Une analyse des discours en termes d'articulation évite des analyses structurales souvent trop fonctionnelles, pour prendre en considération, non pas le non-sens ou sa démultiplication infinie, mais sa prolifération. Comme le résume Lawrence Grossberg,

*« L'articulation est la production d'identité sur les différences, d'unités à partir de fragments, de structures à travers les pratiques. L'articulation lie telle pratique à tel effet, ce texte à ce sens, ce sens à cette réalité, cette expérience à ces politiques. Et ces liens-là sont eux-mêmes articulés en plus larges structures. »<sup>590</sup>*

Parce que l'articulation s'enracine dans des théories du pouvoir qui ne relèvent pas de la domination mais de l'hégémonie, la toile de fond gramscienne est essentielle pour la saisir pleinement. Celle-ci abandonne le déterminisme économique et reconnaît la relative autonomie de la culture et de l'idéologie dans la production de sens partagés et dans les visées hégémoniques. Impossible, à la suite de Volosinov, de Gramsci, de Laclau et de Hall, d'imaginer une démarche déductive lorsqu'il s'agit de corrélérer des idéologies

---

<sup>589</sup> Hall, Stuart, Grossberg, Larry, « On postmodernism and articulation: an interview with Stuart Hall », *Journal of Communication Inquiry*, 10, 2, 1986, p. 45-60.

<sup>590</sup> Grossberg, Larry, *We Gotta Get Out Of This Place. Popular Conservatism And Postmodern Culture*, Londres, Routledge, 1992, p. 54.

avec des positions sociales. En revanche, l'articulation rend visibles des connexions complexes quant aux agencements de pouvoir, aux organisations des groupes sociaux, aux productions culturelles et aux renouveaux identitaires, en signalant les influences conjoncturelles d'un concept sur l'autre. Comme le résume Jennifer Slack, « l'articulation ainsi articulée a permis aux théoriciens culturels en effet contraints de repenser le problème de la détermination »<sup>591</sup>.

Le concept permet ainsi de penser les relations de pouvoir asymétriques entre les forces sociales (les modes de production, notamment) pour éclairer les « déterminants qui structurent les pratiques, textes ou événements »<sup>592</sup>. Le lieu, l'époque et l'articulateur confèrent à l'un des éléments plus de forces qu'à l'autre, de telle sorte que l'articulation n'est pas une combinaison harmonieuse mais une relation hiérarchique. Ainsi, comme le résume Stuart Hall, la

*« ... soi-disant "unité" d'un discours est en réalité l'articulation de différents et distincts éléments qui peuvent être réarticulés de façon différente parce qu'ils n'ont pas de nécessaire appartenance. L' "unité" qui compte est le lien entre le discours articulé et les forces sociales grâce auxquelles il peut, sous certaines conditions historiques, mais n'a pas nécessairement besoin, d'être connecté. »*<sup>593</sup>

Les éléments liés sont individuellement redéfinis en fonction des autres dans un tout qui est supérieur à la somme de ses parties. Ainsi, pour comprendre les articulations entre genres et amours dans les séries télévisées, nous avons à la fois analysé le « discours articulé », c'est-à-dire la mise en relation et la co-construction de ces deux éléments, et les liens entre ce « discours articulé et les forces sociales » qui le construisent, au premier rang desquelles les idéologies romantiques et patriarcales, dont les recherches sociohistoriques nous ont montré qu'elles étaient elles-mêmes articulées. D'articulations en articulations, une cartographie des forces sociales, idéologies, productions et partages de sens peut être dessinée. De plus, par définition, si l'articulation n'est pas déterminée ni absolue, ce qui est articulé peut être réarticulé ou désarticulé : les médias de masse, en tant qu' « agents signifiants »<sup>594</sup>, proposent constamment ce type de réagencement. La fidélité, par exemple, est désarticulée du romantisme dans les représentations

---

<sup>591</sup> Slack, Jennifer, « The theory and method of articulation in cultural studies », in Chen, Kuan-Hsing, Morley, David, *Stuart Hall: Critical Dialogues in Cultural Studies*, Londres, Routledge, 1996, p. 120.

<sup>592</sup> O'Sullivan, Tim, Hartley, John, Saunders, Danny, Montgomery, Martin, Fiske, John, *Key Concepts in Communication and Cultural Studies*, Londres, Routledge, 1994, p. 17.

<sup>593</sup> Hall, Stuart, Grossberg, Larry, « On postmodernism and articulation: an interview with Stuart Hall », *Journal of Communication Inquiry*, 10, 2, 1986.

<sup>594</sup> Hall, Stuart, *Representation. Cultural Representations and Signifying Practices*, Londres, Sage Publications, 1997, p. 139.

contemporaines d'épouses trompées (*Cougar Town*, *The Good Wife*) pour être réarticulée dans des relations pures tant et si bien que la monogamie reste un contrat conjugal intouché<sup>595</sup>.

On trouve dans la « complexité » développée par Edgar Morin une volonté similaire de s'éloigner du « réductionnisme et du "holisme" tout en appelant un principe d'intelligibilité qui intègre la part de vérité incluse dans l'un par l'autre »<sup>596</sup>. Morin plaide pour ne pas penser l'« anéantissement du tout par les parties, des parties par le tout », mais pour éclairer plutôt « les relations entre parties et tout, où *chaque terme renvoie à l'autre* » (c'est nous qui soulignons)<sup>597</sup>. Edgar Morin, donc, nuance lui-même, dans des termes proches de l'articulation, sa pensée « complexe » inspirée de la théorie des systèmes, et nous offre ainsi la possibilité de penser les rouages de l'articulation selon trois principes. Le premier est un principe « hologrammatique », pour lequel la partie est dans le tout, et le tout dans les parties. Le principe « récursif » récuse l'analyse linéaire (cause/effet ; producteur/récepteur ; fonction/structure) pour penser des « processus en circuits où les "effets" rétroagissent sur leurs "causes" »<sup>598</sup>. Enfin, pour le principe « dialogique », l'organisation de la différence se fait par l'établissement de relations complémentaires : les éléments du système (qu'il s'agisse d'un système d'articulations ou d'un système de représentations) ne sont pas naturellement complémentaires, mais sont *agencés* de sorte qu'ils le deviennent<sup>599</sup>.

Cela signifie, d'une part, que l'articulation relève plus d'une dialogique que d'une dialectique, c'est-à-dire d'une mise en relation d'éléments malgré leurs différences, et non d'un harmonieux compromis. D'autre part, cela veut dire que c'est dans ce travail d'articulation que « le choc contradictoire des antagonismes devient générateur »<sup>600</sup>. En s'affranchissant de la raison pure, la pensée complexe permet de voir que, selon la belle formule d'Edgar Morin, « le surgissement de la contradiction opère l'ouverture soudaine

---

<sup>595</sup> La seule exception est *Big Love* (2006-2011), et ce n'est pas un hasard si la structure conjugale qui y est représentée ne relève pas d'un polyamour équitable mais d'une polygamie mormone. La série, qui est centrée sur un homme et non sur une femme, montre les difficultés qu'a le héros de faire tenir ses trois mariages. Ces conjugalités induisent de fortes inégalités, à la fois entre chaque couple et entre les épouses, inégalités qui sont finalement peu contestées du fait de leur légitimité religieuse. En effet, la visée explicite de ces personnages mormons, qui se soumettent à la polygamie (comme la première épouse du héros, Barbara), ou la choisissent pour des raisons religieuses (Nicki) ou affectives (Margene), est bien d'accomplir la volonté divine d'accroître le nombre de descendants.

<sup>596</sup> Morin, Edgar, *La Méthode*, Paris, Seuil, 2008, p. 179.

<sup>597</sup> Morin, Edgar, *ibid.*

<sup>598</sup> Morin, Edgar, *ibid.*, p. 1286.

<sup>599</sup> Morin, Edgar, *ibid.*, p. 169.

<sup>600</sup> Morin, Edgar, « Le retour de l'événement », *Communications*, 18, 18, 1972, p. 6-20.

d'un cratère dans le discours sous la poussée des nappes profondes du réel »<sup>601</sup>. Ces nappes du réel sont saturées de paradoxes, maladrotes, flous, contradictions, approximations... de telle sorte que les discours peuvent finalement rendre complémentaires ce que l'idéologie a construit comme contraires. Pour le dire autrement, le fonctionnement des mouvements hégémoniques n'est pas de l'ordre d'une imposition d'un point de vue (ce serait homogénéiser les conflits sociaux), mais d'une articulation de « différentes visions du monde de telle façon que leurs potentiels antagonismes sont neutralisés »<sup>602</sup>, ce qui permet de faire le deuil d'une organisation cohérente des idéologies.

Pour être stable, l'articulation doit contenir, neutraliser, dépasser le « principe d'antagonisme systémique »<sup>603</sup> qu'est la création et le refoulement automatiques de ses contradictions. Aussi, le syncrétisme et la polysémie des textes, qui s'expliquent par des stratégies industrielles et par leur participation à la sphère publique, s'expliquent-ils également par le fonctionnement formel de l'articulation. Les outils méthodologiques de l'articulation doivent donc permettre de saisir ces contextes et ces recontextualisations en identifiant quels éléments sont articulés par qui : « analyser un événement, nous dit Lawrence Grossberg, implique de le (re)construire ou, pour reprendre les termes de Foucault, de fabriquer le réseau des relations dans lesquelles il est articulé, tout autant que les possibilités pour d'autres articulations »<sup>604</sup>.

Les séries télévisées rendent possibles de telles soudures, par exemple en invisibilisant certains éléments (comme les conséquences d'un amour oblatif ou comme les liens entre inégalités de genre et inégalités économiques dans l'amour), en déployant des compromis (ce qui amène une redéfinition d'un des éléments articulés), en intégrant des arguments contradictoires ou encore en traduisant les limites rencontrées par les personnages en doubles contraintes ou dissonances cognitives.

Nous avons guetté les contradictions qui traversent les « discours » (au sens large) des héroïnes, postulant que c'est dans cette association des contraires que les innovations sont les plus sensibles. Dans *Nurse Jackie* par exemple, l'héroïne infirmière « injecte »

---

<sup>601</sup> Morin, Edgar, « Logique et contradiction », in Guy, Bernard, *Ateliers sur la contradiction*, Paris, Presses de l'Ecole des Mines, 2010, p. 19.

<sup>602</sup> Ernesto, Laclau, *Politics and Ideology in Marxist Theory. Capitalism, Fascism, Populism*, Londres, New Left Books, 1977, p. 161.

<sup>603</sup> Morin, Edgar, *La Méthode*, Paris, Seuil, 2008, p. 174.

<sup>604</sup> Grossberg, Larry, *We Gotta Get Out Of This Place. Popular Conservatism And Postmodern Culture*, Londres, Routledge, 1992, p. 54.

dans la charge émotionnelle qui lui incombe une capacité et une volonté d’agir traditionnellement attribuées au masculin : son empathie hors-normes, que l’on devine cultivée par son travail mais aussi par la tranquillité apparente de sa vie familiale en banlieue, la pousse quotidiennement à ignorer la loi pour soulager la souffrance de ses patients<sup>605</sup>, allant jusqu’à perturber la légitimité du système judiciaire et à replacer l’éthique dans l’expérience immédiate.

Dans *Cougar Town*, le fiancé de Jules Cobb souhaite fuir leur cercle d’amis pour se marier en secret – plaidant ainsi pour l’« *elopement* »<sup>606</sup>, topos romantique des séries télévisées. Mais Jules refuse ce rêve romantique... arguant que son statut de future mariée lui donne une autorité absolue sur l’élaboration du mariage (suggérant ainsi que ce rite est avant tout celui des femmes, et refusant au masculin sensible la possibilité de se l’approprier). Le mariage a finalement lieu devant tous leurs amis. Ce faisant, l’héroïne retourne à son avantage les inégalités inhérentes au modèle, tout en en rejetant sa conception classique : elle refuse d’avoir un couple fermé sur lui-même et élaboré contre les structures et redonne à ces dernières une forte influence.

Ces contradictions sont là autant d’indices des difficultés qu’ont les représentations à tisser des idées en idéologies : elles ne sont pas, en effet, propres au « réel » mais sont toujours des propositions de gestion des différences et des liens sociaux. Comme le résume bien Edgar Morin, « la contradiction vaut pour notre entendement et non pour le monde »<sup>607</sup>. Les identifier, puis analyser la façon dont les personnages essaient de les dépasser, c’est donc trouver une portée d’entrée aux négociations idéologiques.

Pour résumer, une telle réflexion ne relève pas tant de grilles d’analyse, même si elle peut y être traduite, que d’une posture intellectuelle s’attachant à dénicher les liens et les ruptures entre des concepts, des gens, des objets, des événements, des idéologies. Pour le dire en une phrase, l’identification d’une articulation dans les représentations médiatiques ne passe pas par une séquence unique mais par la mise en relation d’actions contradictoires, et son compte-rendu non pas par un tableau mais par une cartographie.

---

<sup>605</sup> Dans l’épisode 4 de la saison 2 par exemple, Jackie fournit de la marijuana à un patient atteint d’un cancer, et lui apprend, dans l’ambulance qui le ramène chez lui et sous le regard amusé des secouristes !, comment fabriquer un « bong » maison à partir d’une pomme.

<sup>606</sup> Jankowiak, William R., Fischer, Edward F., « Cross-Cultural Perspective on Romantic Love », *Ethnology*, 31, 2, 1992, p. 149-155.

<sup>607</sup> Morin, Edgar, « Logique et contradiction », in Guy, Bernard, *Ateliers sur la contradiction*, Paris, Presses de l’Ecole des Mines, 2010, p. 35.



### *e) Après le tournant culturel : représentations, idéologies et visées hégémoniques*

Les représentations sont ainsi un lieu de luttes pour le sens, de telle sorte que leur analyse permet d'identifier « la manière dont les différents intérêts ou les différentes forces sociales peuvent conduire une lutte idéologique pour désarticuler un signifiant dans un système de signification hégémonique ou dominant et le réarticuler dans une toute autre chaîne de connotations »<sup>608</sup>. Par exemple, de façon croissante, les héroïnes des séries télévisées désarticulent les énoncés lyriques de leur signification romantique pour les réarticuler avec les inégalités de genre : les élans amoureux que leur proposent les personnages masculins ne sont plus perçus comme des preuves d'amour, mais comme des indices de l'insouciance masculine (« qui va nettoyer tout ce sable ? », demande Cathy devant la plage qu'a, certes amoureusement, reconstituée son mari dans leur salon<sup>609</sup>).

Les travaux de Stuart Hall s'ancrent pour partie dans les apports structuralistes, et plus particulièrement althussériens, dont ils nuancent l'aspect mécanique sans ignorer que pouvoir et idéologie viennent essayer de figer les représentations. En décrivant sous le terme de « tournant culturel » la non-correspondance nécessaire entre conditions économiques et conditions culturelles, Stuart Hall argue qu'il est erroné d'imaginer que seules la politique traditionnelle et les politiques économiques sont aptes à créer des représentations du monde qui ne trouvent un écho qu'a posteriori dans la sphère culturelle :

*« La manière dont les choses sont représentées ainsi que les "machineries" et les régimes de représentation à l'intérieur d'une culture ne jouent pas un rôle purement réflexif et rétrospectif, mais réellement constitutif. Cela donne à la question de la culture et de l'idéologie, et aux scénarios de représentation – la subjectivité, l'identité, la politique – une place non seulement expressive, mais aussi formatrice dans la constitution de la vie sociale et politique. »*<sup>610</sup>

Les significations partagées qui forment la culture sont en effet le produit d'une « construction conflictualiste »<sup>611</sup> du monde : pour Michel Foucault, que se réapproprie Stuart Hall, le discours est précisément ce par quoi, et ce pour quoi les groupes sociaux luttent. Ainsi, pour Foucault, la lutte sociale se produit autour de ses querelles de signification. Pour le dire autrement, le pouvoir de rendre une signification plus

---

<sup>608</sup> Hall, Stuart, *Identités et cultures. Politiques des cultural studies*, Paris, Amsterdam, 2008, p. 159.

<sup>609</sup> *The Big C*, saison 1, épisode 3.

<sup>610</sup> Hall, Stuart, *Identités et cultures. Politiques des identités culturelles*, Paris, Amsterdam, 2008, p. 289.

<sup>611</sup> Maigret Éric, Macé, Éric, *Penser les médiacultures. Nouvelles pratiques et nouvelles approches de la représentation du monde*, Paris, Armand Colin, 2005.

« objective » qu'une autre ne relève pas d'une distribution équitable, et c'est précisément cette circulation que nous souhaitons étudier dans les séries télévisées. Qui définit les relations amoureuses ? Rencontre-t-il/elle des obstacles, si oui de quel ordre ? Quelles résolutions y sont proposées ? De surcroît, puisque toutes les séries ne participent pas de la même manière à la sphère publique, nous avons pris en considération, dans l'analyse, les chaînes qui les ont diffusées (s'agit-il d'un network – les « big three » ABC, CBS, NBC – ou d'une chaîne du câble ?), mais aussi leurs stratégies de programmation et le genre de leurs créateurs.trices.

Nous envisageons donc les séries télévisées comme des « médiacultures », au sens d'Éric Maigret et Éric Macé, c'est-à-dire comme « un environnement symbolique commun et comme ressources culturelles dans les processus individuels et collectifs d'acculturation, de formation de l'expérience, de conflictualité sociale et de changements historiques »<sup>612</sup>. Elles témoignent à la fois des controverses traversant la sphère publique et forment des ressources *parmi d'autres* dans lesquelles les individus puisent pour construire leur identité, par exemple masculine lors de la lecture de bandes-dessinées comme l'a montré Éric Maigret<sup>613</sup>.

Le concept de représentation révèle ainsi rapidement ses liens cardinaux avec les théories du pouvoir, de l'idéologie et de l'hégémonie : puisque « les luttes culturelles ne peuvent être comprises qu'en rendant plus claire leur articulation à la lutte hégémonique »<sup>614</sup>, et puisque « la signification doit être le résultat [...] d'une lutte sociale »<sup>615</sup>, les représentations participent pleinement de la sphère publique, en tant que territoire des conflits de définitions. Les séries télévisées nous renseignent ainsi sur les représentations de l'amour que se font les sociétés, une distorsion parmi d'autres d'une « réalité » nécessairement encadrée de guillemets, car instable et sujette à interprétations, une lutte au sein de crises collectives pour définir le monde. La réactivité des imaginaires industriels étatsuniens, engendrée par l'énorme marché économique qui standardise en même temps qu'il innove nécessairement, encourage un foisonnement de réponses aux thématiques qui traversent la sphère publique.

---

<sup>612</sup> Maigret Éric, Macé, Éric, *Penser les médiacultures. Nouvelles pratiques et nouvelles approches de la représentation du monde*, Paris, Armand Colin, 2005, p. 136.

<sup>613</sup> Maigret, Éric, « Strange grandit avec moi. Sentimentalité et masculinité chez les lecteurs de bandes dessinées de super-héros », *Réseaux*, 1995, 70, p. 79-103.

<sup>614</sup> Grossberg, Lawrence, « Does Cultural Studies Have Futures? Should It? (or What's the Matter with New York?) », *Cultural Studies*, 20, 1, 2006, p. 1-32.

<sup>615</sup> Maigret Éric, Macé, Éric, *Penser les médiacultures. Nouvelles pratiques et nouvelles approches de la représentation du monde*, Paris, Armand Colin, 2005, p. 136.

## **B. Construction des sources et du corpus**

### *a) Identifier les sources : critères sélectifs et discriminants*

Face à cet immense continent que sont les séries télévisées étasuniennes, l'identification des sources, premier pas vers la construction d'un corpus, s'est faite en fonction de ce qu'elles proposent en termes de politique des amours des femmes, en relation tout particulièrement avec les inégalités de genre et les constructions identitaires qu'elles engendrent ou remettent en cause. La sélection des sources s'est donc faite à partir d'une double démarche « "empirico-descriptive" et "hypothético-déductive" », de telle sorte que « l'une ne va pas sans l'autre : la première est davantage dépendante d'outils méthodologiques, la seconde de concepts fondateurs et de catégories explicatives »<sup>616</sup>.

La démarche « hypothético-déductive » regroupe l'ensemble des lectures et des réflexions que nous avons menées dans les premiers chapitres, théoriques, de cette recherche. Elle vise à identifier les problèmes soulevés par l'amour dès qu'on le considère au double prisme de la communication et de la sociologie, c'est-à-dire comme une modalité relationnelle individuellement modulée. Celle-ci est à la fois traversée par, et constitutive des inégalités de genre, que les individus veulent de plus en plus résoudre de façon démocratique, par l'expression personnelle, l'écoute, la négociation ou encore le compromis.

Cette première étape repose sur la discussion d'un ensemble de concepts et de problèmes, point de départ de l'élaboration de la problématique, puis du corpus. La démarche « empirico-déductive » vient, en retour, faire progresser le champ théorique : nous nous sommes ainsi basée, par exemple, sur les travaux sociohistoriques de Denis de Rougemont, Anthony Giddens ou Jean-Claude Kaufmann pour disposer d'outils théoriques indispensables à la compréhension du modèle romantique, que le corpus lui-même est venu affiner, en montrant que dans le champ des imaginaires médiatiques, certaines modalités (comme l'intuition romantique) étant plus désirées que d'autres (comme la fusion), l'individualisme va de pair avec la montée de problèmes communicationnels.

---

<sup>616</sup> Charaudeau, Patrick, « Dis-moi quel est ton corpus, je te dirai quelle est ta problématique », *Corpus*, 8, 2009, p. 37-66.

Ainsi, nous n'avons sélectionné que les séries dont le récit est, de façon marquée, centré sur les problèmes amoureux. Cependant, des critères formels sont nécessaires pour discriminer plus avant les séries, d'autant que notre volonté de donner une dimension historique au corpus, recul impératif pour comprendre les représentations contemporaines, a pour conséquence logique d'agrandir considérablement le spectre chronologique et la taille des sources.

Il faut immédiatement préciser que nous n'avons apposé aucun filtre relatif à la programmation, à la chaîne de diffusion ou au format (nous revenons spécifiquement sur ce dernier point plus loin). De plus, le fait qu'une série n'ait qu'une saison à son actif n'a pas été rédhibitoire, puisque nous nous intéressons à la production des imaginaires et non à leur potentiel succès, mais a néanmoins souvent conforté le choix de la disqualifier, et ce pour des raisons narratives : le principe fondateur, qui est aussi l'intérêt principal des séries, étant leur inscription dans le long terme (qui apporte une évolution des personnages et permet d'aborder un large ensemble de thématiques), les productions n'ayant que quelques épisodes, ou quelques dizaines d'épisodes, étaient souvent moins pertinentes.

Deux grands principes ont guidé la sélection des sources : un premier, qui est double, est le genre du protagoniste. Nous avons choisi de ne sélectionner que des séries proposant une femme et non un homme pour personnage principal, écartant ainsi les séries chorales, car nous avons fait l'hypothèse que la focalisation sur une héroïne permet d'accentuer un point de vue féminin sur les problèmes d'égalité à l'œuvre dans les relations amoureuses. Est considérée comme une « série à héroïne » celle dont un personnage féminin est présenté comme principal à la fois par l'organisation diégétique et par le paratexte (interviews des créateurs et/ou acteurs, présentations journalistiques de la série, photos promotionnelles mettant un personnage en avant...). Nous avons donc écarté du corpus des séries comme *Les Mystères de l'Ouest*, *Columbo*, *Kojak*, *M\*A\*S\*H* ou *Magnum* qui nous renseignaient peu sur les représentations des femmes et de leurs amours, puisque se concentrant sur les aventures professionnelles de protagonistes masculins : quoique parsemées d'amourettes, comme dans *Magnum*, les relations amoureuses restent largement invisibilisées (parfois littéralement, comme dans *Columbo* où le héros fait inlassablement référence à une épouse que l'on ne voit jamais).

Nous avons également choisi de nous concentrer sur les femmes adultes, excluant du corpus les adolescentes de séries comme *Veronica Mars*, *Angela, 15 ans*, *Wonderfalls*, *Dead Like Me*, *Joan of Arcadia*, *Lizzie McGuire* ou *Clueless*, et ce pour trois raisons.

Tout d'abord, les narrations centrées sur des adolescentes tendent davantage à articuler les amours avec la construction identitaire que les amours avec les inégalités de genre, comme c'est le cas pour les adultes. Les relations amoureuses sont souvent un moyen d'aborder le rapport aux groupes de pairs, comme dans *Veronica Mars* où l'amour entre Veronica et Logan est maudit du fait de l'appartenance de Logan à une communauté sociale élitiste, et de l'exclusion de Veronica de ce même groupe. Une raison de cette focalisation sur la fonction socialisante de l'amour est l'affaiblissement, en parallèle, des structures de la première modernité : l'apprentissage de formes amoureuses souvent romantiques crée des liens forts, que les familles, qui ne sont d'ailleurs plus nucléaires (les parents sont souvent divorcés et veufs), n'apportent plus.

Ainsi, et cela constitue une deuxième raison de l'exclusion des personnages adolescents, lorsque amour et inégalités de genre sont véritablement abordés, les modèles qui sous-tendent cette thématique sont plus conservateurs que lorsque les héroïnes sont adultes – une tendance qui s'explique aussi par le public visé de ces séries, plus jeune. Parce qu'elles montrent des individus souffrant de l'absence de liens forts, les représentations des amours adolescentes peuvent être lues comme une critique de la démythification du romantique qui laisse peu de place à des redéfinitions contemporaines de l'amour.

Enfin, contre toutes statistiques, les relations sexuelles entre adolescents sont sous-représentées, surtout dans les formes variées qu'elles peuvent prendre<sup>617</sup>. Or, la sexualité est, comme on peut le voir pour les héroïnes adultes, l'un des territoires qui cristallise le plus les inégalités de genre, puisqu'il continue de peser sur les femmes une injonction de pudeur ou une double contrainte (quiconque affirme une sexualité libérée s'expose à des critiques antiféministes, comme c'est le cas régulièrement pour Samantha dans *Sex and the City*). Toutes ces raisons nous ont encouragée à nous concentrer sur des héroïnes adultes, plus aux prises avec des modèles amoureux égalitaires.

---

<sup>617</sup> L'exception la plus notable est certainement *Skins*, série anglaise (2007-2013) adaptée aux États-Unis avec peu de succès (une seule saison sur MTV, en 2011), qui s'attèle à montrer les expériences d'adolescent.e.s relatives au sexe, à l'alcool et à la drogue. Toutefois, les personnages n'en tirent que rarement des joies : ces pratiques leur servent bien davantage à oublier les insuffisances des structures traditionnelles de la modernité (ainsi les parents, invariablement faillibles). Voir Morin, Céline, « Les adolescentes et l'amour dans les séries télévisées, entre discours romantiques et pratiques passionnelles », in Julier-Costes, Martin, Jeffrey, Denis, Lachance, Jocelyn, *Séries cultes et culte de la série chez les jeunes. Penser l'adolescence à travers les séries télévisées*, Québec, Presses Universitaires de Laval, 2014.

Le deuxième grand principe qui guide la sélection des sources est la focalisation sur les amours hétérosexuelles. Parce que la problématique centrale de cette thèse est l'analyse des inégalités de genre dans les imaginaires médiatiques de l'amour, nous avons fait l'hypothèse que se concentrer sur les personnages hétérosexuels permettrait, en quelque sorte, de saisir la norme à sa source. Ce choix est encouragé par le fait que l'hétérosexualité est précisément fondée, comme le rappelle Anthony Giddens, sur le récit d'une supposée complémentarité des genres, récit que reprennent à leur compte les séries télévisées : dans *Ally McBeal* par exemple, les inégalités amoureuses sont invariablement ramenées à une supposée inégalité de nature entre les « sexes ». Les régimes hétérosexuels apparaissent donc comme les plus enclins à exprimer des idéologies patriarcales, lesquelles entrent, de façon grandissante, en collision avec les revendications féministes et avec les impératifs démocratiques.

En retour, parce que, selon le principe de performativité<sup>618</sup>, l'hétérosexualité se construit en même temps qu'elle est racontée, nous voulons voir à l'œuvre dans les imaginaires médiatiques l'élaboration de ce régime par l'amour : l'inégalité intrinsèque du modèle romantique induit-elle nécessairement une construction traditionnelle des genres ? Les formes de relation pure qui, à l'inverse, font primer la communication égalitaire sur la complémentarité supposée des genres produisent-elles un trouble dans les féminités ? À quel moment le modèle courtois, qui à la fois réifie le genre féminin et produit une relation ambiguë entre les concurrents masculins, affleure-t-il ?

Les représentations de l'hétérosexualité, qui restent largement basées sur une construction binaire des genres, apparaissent donc comme les plus à même de résister à la compréhension inter-genre que suppose la démocratie relationnelle. Cela étant, la focalisation sur les héroïnes hétérosexuelles n'empêche évidemment pas de saisir les personnages homosexuels comme contrepoints : ce n'est ainsi pas un hasard si la féminité d'Alicia Florrick (*The Good Wife*) passe des jupes et colliers de perles bourgeois aux tailleurs professionnels, plus masculins, en même temps qu'elle reconquiert la sphère publique, mais aussi en même temps qu'elle sympathise avec Kalinda, un personnage *queer* qui l'encourage dans sa prise d'indépendance financière et émotionnelle.

Toutefois, si les critères discriminants rendent cohérentes les sources, les rendre absolus serait en faire des œillères. Quelques exceptions ont ainsi été tolérées, en fonction de leur pertinence spécifique pour l'étude des amours féminines : premièrement, les séries

---

<sup>618</sup> Butler, Judith, *Trouble dans le genre. Pour un féminisme de la subversion*, Paris, La Découverte, 2005.

à héroïnes multiples, telles que *Sex and the City* ou *Desperate Housewives*, ont été intégrées à l'analyse en ce que la pluralité des personnages principaux crée une amitié à rebours du stéréotype de la compétitivité féminine, et dont les interactions apportent de riches informations sur les relations amoureuses représentées.

De surcroît, ces personnages étant construits les uns par rapport aux autres, ils permettent d'infléchir les amours selon les profils respectifs des héroïnes : dans *Sex and the City*, l'opposition entre Samantha, femme libérée, et Charlotte, personnage prude et romantique, permet la confrontation, dans une même série, de deux idéologies différentes, l'une profitant des libérations apportées par la révolution sexuelle, l'autre étant clairement héritière d'un ethos bourgeois, presque victorien. Deuxièmement, une entorse a été faite en intégrant une adolescente au corpus : il était en effet difficilement justifiable d'exclure *Buffy*, compte tenu de son succès critique et public, du rattachement autoproclamé de son créateur Joss Whedon au mouvement féministe, ainsi que de l'originalité des représentations qui y sont proposées (de l'actualisation du dilemme classique entre Amour et Devoir jusqu'à la relation sadomasochiste et *queer* de Buffy avec un vampire). La synthèse de la littérature scientifique sur les héroïnes de fictions télévisées que nous avons entreprise a confirmé cette exception, en ce que peu d'auteurs ont fait l'économie d'une analyse de cette série. Enfin, nous avons intégré aux sources deux séries, *Dingue de Toi* et *Dharma & Greg*, dont le héros est en fait un couple. Cependant, nous n'avons gardé que la seconde dans notre corpus, car l'écrasante majorité des interrogations qui traverse *Dingue de Toi* renvoie à la possibilité pour les partenaires d'exprimer leur individualité. Cette montée de l'individualisme dans la sphère conjugale aurait pu être passionnante si elle ne se faisait pas au prix d'une entente parfaite entre les partenaires, invisibilisant les modalités inégalitaires et/ou démocratiques du couple. Un sous-critère en la matière a donc été la présence ou non de disputes conjugales, que nous interprétons comme un dispositif narratif permettant de signifier les conflits de définition du monde amoureux. Or, *Dingue de Toi* montre très peu de disputes entre Paul et Jamie : la seule très sérieuse qui les oppose, découlant de ce que Paul a été attiré par une autre femme et de ce que Jamie a embrassé un autre homme, est résolue par un amour autoréférentiel :

*Jamie* : Je t'aime. Je t'aime, c'est tout.

*Paul* : Je m'en fiche si c'est dur [de faire subsister un couple], je t'aime.

*Jamie* : Moi aussi je m'en fiche, je t'aime tellement.

*Paul* : C'est juste que... Je t'aime, c'est ça qui importe.<sup>619</sup>

---

<sup>619</sup> *Dingue de Toi*, saison 4, épisode 22.

A l'inverse, la sélection de *Dharma & Greg* se justifie par l'articulation du problème individualiste (symbolisé par les différentes origines sociales des partenaires) avec les impératifs démocratiques : expression personnelle, écoute, respect et partage sont des stratégies communicationnelles que les partenaires mobilisent pour résoudre les problèmes et les conflits, nombreux à se poser. *Dharma & Greg* est une production particulièrement originale dans le paysage télévisuel étasunien en ce qu'elle place la démocratie relationnelle au cœur de ses récits.

Nous résumons dans le tableau ci-après l'ensemble des sources ainsi constituées :



SOURCES TÉLÉVISUELLES						
SÉRIE	ANNÉES	SAISONS	ÉPISODES	CHAINES	CRÉATEUR/TRICE	
<i>I Love Lucy</i>	1951-1957	6	181	CBS	Jess Oppenheimer	Homme
<i>I Married Joan</i>	1952-1955	3	99	NBC	Joan Davis & James Bank	Mixte
<i>Our Miss Brooks</i>	1952-1956	4	130	CBS	Al Lewis	Homme
<i>Private Secretary</i>	1953-1957	5	104	CBS	Jack Chertok & Arthur Hoffe	Hommes
<i>Decoy</i>	1957-1958	1	39	Syndication	Everett Rosenthal	Homme
<i>How To Marry A Millionaire</i>	1957-1959	2	52	Syndication	Irving Asher & Nat Perrin	Hommes
<i>The Donna Reed Show</i>	1958-1966	8	275	ABC	William Roberts	Homme
<i>The Betty Hutton Show</i>	1959-1960	1	30	CBS	Stanley Roberts	Homme
<i>The Lucy Show</i>	1962-1968	6	156	CBS	Desi Arnaz, Elliot Lewis, Lucille Ball & Gary Morton	Mixte
<i>Ma Sorcière Bien-Aimée</i>	1964-1972	8	254	ABC	Sol Saks	Homme
<i>I Dream Of Jeannie</i>	1965-1970	5	139	NBC	Sidney Sheldon	Homme
<i>That Girl!</i>	1966-1971	5	136	ABC	Bill Persky & Sam Denoff	Hommes
<i>The Mary Tyler Moore Show</i>	1970-1977	7	168	CBS	James L. Brooks & Allan Burns	Hommes
<i>Maude</i>	1972-1978	6	141	CBS	Jay Folb	Homme
<i>Diana</i>	1973-1974	1	15	NBC	Leonard Stern	Homme
<i>Get Christie Love!</i>	1974-1975	1	22	NBC	Paul Mason & Ron Satlof	Hommes
<i>Rhoda</i>	1974-1978	5	110	CBS	James L. Brooks & Allan Burns	Hommes
<i>Police Woman</i>	1974-1978	4	91	NBC	David Gerber	Homme
<i>Fay</i>	1975-1976	1	10	NBC	Susan Harris	Femme
<i>Phyllis</i>	1975-1977	2	48	CBS	Stan Daniels & Ed. Weinberger	Hommes
<i>Wonder Woman</i>	1975-1979	3	59	ABC (1975) CBS (1976-1979)	Douglas S. Cramer & Stanley Ralph Ross	Hommes
<i>One Day at a Time</i>	1975-1984	9	209	CBS	Whitney Blake & Allan Manings	Mixte
<i>Alice</i>	1976-1985	9	202	CBS	Robert Getchell	Homme
<i>Cagney &amp; Lacey</i>	1982-1988	7	125	CBS	Barbada Avedon & Barbara Corday	Femme
<i>Kate and Allie</i>	1984-1989	6	122	CBS	Sherry Coben	Femme
<i>Who's the Boss?</i>	1984-1992	8	196	ABC	Martin Cohan & Blake Hunter	Hommes

<i>Roseanne</i>	1988-1997	9	222	ABC	Roseanne Barr	Femme
<i>Murphy Brown</i>	1988-1998	10	247	CBS	Diane English	Femme
<i>Mad About You</i>	1992-1999	7	164	NBC	Paul Reiser & Danny Jacobson	Hommes
<i>Dr Quinn, Medicine Woman</i>	1993-1998	6	150	CBS	Beth Sullivan	Femme
<i>The Nanny</i>	1993-1999	6	146	CBS	Fran Drescher & Peter Marc Jacobson	Mixte
<i>Ellen</i>	1994-1998	5	109	ABC	Neal Marlens, Carol Black & David S. Rosenthal	Mixte
<i>Cybill</i>	1995-1998	4	87	CBS	Chuck Lorre	Homme
<i>Xena</i>	1995-2001	6	134	Syndication	John Schulian & Robert Tapert	Hommes
<i>Clueless</i>	1996-1999	3	62	ABC (1996-1997) UPN (1997-1999)	Amy Heckerling	Femme
<i>Veronica's Closet</i>	1997-2000	3	66	NBC	Marta Kauffman & David Crane	Mixte
<i>Dharma and Greg</i>	1997-2002	5	119	ABC	Dottie Dartland & Chuck Lorre	Mixte
<i>Ally McBeal</i>	1997-2002	5	112	Fox	David E. Kelley	Homme
<i>Buffy</i>	1997-2003	7	144	The WB (1997-2001) UPN (2001-2003)	Joss Whedon	Homme
<i>Felicity</i>	1998-2002	4	84	The WB	JJ Abrams & Matt Reeves	Hommes
<i>Sex and the City</i>	1998-2004	6	94	HBO	Darren Star	Homme
<i>Charmed</i>	1998-2006	8	178	The WB	Constance M. Burge	Femme
<i>Providence</i>	1999-2002	5	96	NBC	John Masius	Homme
<i>Judging Amy</i>	1999-2005	6	138	CBS	Amy Brenneman, Bill D'Elia, John Tinker & Connie Tavel	Mixte
<i>Dark Angel</i>	2000-2002	2	43	Fox	James Cameron & Charles H. Eglee	Homme
<i>Gilmore Girls</i>	2000-2007	7	153	The WB (2000-2006) The CW (2006-2007)	Amy Sherman Palladino	Femme
<i>Alias</i>	2001-2006	5	105	ABC	JJ Abrams	Homme
<i>Crossing Jordan</i>	2001-2007	6	117	NBC	Tim Kring	Homme
<i>Tru Calling</i>	2003-2005	2	26	Fox	Jon Harmon Feldman	Homme
<i>Cold Case</i>	2003-2010	7	156	CBS	Meredith Stiehm	Femme
<i>Veronica Mars</i>	2004-2007	3	64	UPN (2004-2006) The CW (2006-2007)	Rob Thomas	Homme
<i>Desperate Housewives</i>	2004-2012	8	180	ABC	Marc Cherry	Homme

<i>The Comeback</i>	2005-	1	13	HBO	Lisa Kudrow & Michael Patrick King	Mixte
<i>Living With Fran</i>	2005-2006	2	26	The WB	David Garrett, Jason Ward, John H. Etting & Jamie Kennedy	Hommes
<i>Bones</i>	2005-	9	190	Fox	Hart Hanson	Homme
<i>Commander in Chief</i>	2005-2006	1	18	ABC	Rod Lurie	Homme
<i>Weeds</i>	2005-2012	8	102	Showtime	Jenji Kohan	Femme
<i>30 Rock</i>	2006-	7	138	NBC	Tina Fey	Femme
<i>The New Adventures of Old Christine</i>	2006-2010	5	88	CBS	Kari Lizer	Femme
<i>Ugly Betty</i>	2006-2010	4	85	ABC	Fernando Gaitán	Homme
<i>Big Love</i>	2006-2011	5	53	HBO	Mark V. Olsen & Will Scheffer	Hommes
<i>Dirt</i>	2007-2008	2	20	FX	Matthew Carnahan	Homme
<i>Samantha Who?</i>	2007-2009	2	35	ABC	Cecelia Ahern & Don Todd	Mixte
<i>Damages</i>	2007-2012	5	59	FX (2007-2010) Audience Network (2011-2012)	Todd A. Kessler & Glenn Kessler & Daniel Zelman	Mixte
<i>Private Practice</i>	2007-2013	6	111	ABC	Shonda Rhimes	Femme
<i>Cougar Town</i>	2009-	5	76	ABC (2009-2012) TBS (2013)	Bill Lawrence & Kevin Biegel	Homme
<i>Nurse Jackie</i>	2009-	6	60	Showtime	Liz Brixius & Linda Wallem	Mixte
<i>Parks and Recreation</i>	2009-	6	100	NBC	Greg Daniels & Michael Schur	Homme
<i>The Good Wife</i>	2009-	5	112	CBS	Robert King & Michelle King	Mixte
<i>Dollhouse</i>	2009-2010	2	26	Fox	Joss Whedon	Homme
<i>United States of Tara</i>	2009-2011	3	36	Showtime	Diablo Cody	Femme
<i>The Big C</i>	2010-2013	3	36	Showtime	Darlene Hunt	Femme

### ***b) Les ressources encyclopédiques pour identifier les sources***

Les sites Internet des chaînes de télévision étasuniennes sont un premier moyen de délimiter les sources mais leur principal problème est le manque d'historicité des informations. S'ils recensent en effet l'ensemble des séries télévisées qui sont actuellement diffusées, ils ne gardent pas une liste exhaustive de celles ayant été diffusées. Il faut donc recourir à des moyens complémentaires pour construire une liste à visée exhaustive : les ouvrages encyclopédiques sont, en la matière, la meilleure source.

L'impressionnant *Complete Directory to Prime Time Network and Cable TV Shows 1946-Present*<sup>620</sup> compile en quelques deux mille pages les fictions diffusées aux États-Unis depuis 1946. Le livre procure des informations supplémentaires comme leur genre, format, chaîne, dates et heures de diffusion, et propose des résumés détaillés de leurs intrigues. Les annexes regorgent d'archives télévisuelles : grilles de programme depuis 1946 des chaînes ABC, CBS, NBC, UPN, The WB, The CW (fusion de UPN et de The WB à la rentrée 2006), DuMont, Fox, MyNetworkTV ; lauréats des Emmy Awards depuis 1949 ; meilleures audiences depuis 1950 selon l'organisme Nielsen Media Research ; top 100 des séries les plus regardées ; liste des séries dérivées ; enfin, interactions entretenues par la télévision avec le cinéma et la radio (par exemple, celles de la série Buffy, inspirée d'un film éponyme sorti cinq ans plus tôt).

Nous avons croisé cette première référence avec deux ouvrages à visée exhaustive : *Total Television : The Comprehensive Guide to Programming from 1948 to Present*<sup>621</sup> et *Encyclopedia of Television Shows : 1925 through 2010*<sup>622</sup> référencent respectivement, selon les mêmes critères (genre, casting, chaîne de diffusion) 10 000 et 5000 programmes télévisés. *The Encyclopedia of Television*<sup>623</sup> d'Horace Newcomb mêle ensemble, à la façon d'un dictionnaire, les présentations de séries, d'acteurs industriels (comme la société Nielsen ou l'*Academy of Television Arts and Sciences*) ou encore de réalisateurs, tout en proposant de courtes bibliographies pour approfondir le sujet. De façon plus circonscrite, *The American Family on Television : A Chronology of 122 shows*,

---

<sup>620</sup> Brooks, Tim, Marsh, Earle F., *The Complete Directory to Prime Time Network and Cable TV Shows 1946-Present*, New York, Ballantine Books, 2007.

<sup>621</sup> McNeil, Alex, *Total Television: The Comprehensive Guide to Programming from 1948 to Present*, Londres, Penguin Books, 1991.

<sup>622</sup> Terrace, Vincent, *Encyclopedia of Television Shows: 1925 through 2010*, Jefferson, McFarland, 2011.

<sup>623</sup> Newcomb, Horace, *The Encyclopedia of Television*, Londres, Routledge, 2004.

1948-2004<sup>624</sup> nous a été utile pour cartographier les premières séries télévisées et leurs représentations de la famille nucléaire.

Nous avons également utilisé le site Internet *Internet Movie DataBase*<sup>625</sup>, une base de données en ligne référençant l'ensemble des productions audiovisuelles, au cinéma comme à la télévision. Les liens intertextes qu'il propose permettent de naviguer dans les filmographies des différents acteurs sociaux de la télévision, ce qui permet de trouver des séries télévisées en partant, non des chaînes ou des auteurs, mais aussi de leurs actrices principales, qui font parfois de l'interprétation d'une héroïne de série télévisée le fil directeur de leur carrière. Des interprètes et productrices comme Lucille Ball ou Fran Drescher ont connu le succès avec une série en particulier (*I Love Lucy* pour l'une, *The Nanny* pour l'autre), et la consultation de leur profil a permis de trouver d'autres productions : *The Lucy Show*, *Here's Lucy*, *Living with Fran* ou *Happily Divorced*.

### *c) Des sources au corpus*

Une fois les sources identifiées, nous en avons effectué un visionnage systématique, à l'aide des outils décrits plus loin dans cette partie, ce qui a permis de construire le corpus selon un double principe d'exclusion et d'inclusion des séries.

Nous avons jugé essentiel de faire coïncider le début de notre corpus avec ce qui est communément considéré comme la première sitcom, *I Love Lucy*, en 1951, afin d'apporter un recul historique à la compréhension des représentations contemporaines. Néanmoins, puisque les séries télévisées proposent massivement des héroïnes à partir des années 1990, nous avons estimé que les deux premières périodes que nous avons délimitées (1950-1970 puis 1970-1997) devaient nécessairement être plus restreintes que les suivantes (1997-2004, puis 2004-2014) afin de ne pas abandonner notre inscription dans les sciences de l'information et de la communication et dans la sociologie au profit d'une perspective exclusivement historique qui, aussi intéressante soit-elle, n'est tout simplement pas notre ancrage épistémologique.

---

<sup>624</sup> Brooks, Maria, *The American Family on Television: A Chronology of 122 shows, 1948-2004*, Jefferson, McFarland, 2005.

<sup>625</sup> IMDB, disponible sur <http://www.imdb.com>, consulté le 13 septembre 2014.

La stratégie que nous avons adoptée pour la première période se déroule en deux temps. Il s'est agi d'abord de souligner, grâce aux travaux historiques en la matière, les représentations hégémoniques de structures conjugales et familiales heureuses et d'en extraire une série caractéristique (qui se trouvera être *The Donna Reed Show*). Ensuite, nous avons plus particulièrement visé les éléments perturbateurs, héroïnes à contre-courant de cette euphorie domestique. Pour ce faire, un procédé de sélection a été l'identification de la concurrence entre les séries, courante à cette époque où les chaînes télévisuelles se résumaient à trois networks (ABC, CBS, NBC), pour ne préserver que celles qui étaient la série à concurrencer, et non celle qui devait concurrencer.

Ainsi, *The Betty Hutton Show*, dont le récit sur une esthéticienne devenue millionnaire à la mort d'un de ses clients nous avait encouragée à l'intégrer aux sources, n'a pas été sélectionnée car, programmée sur la chaîne CBS à la même heure que *The Donna Reed Show*, elle a échoué à concurrencer cette dernière, que nous avons en retour sélectionnée dans notre corpus. De la même manière, *I Married Joan*, lancée un an après *I Love Lucy*, lui empruntait de nombreux traits narratifs, de telle sorte que nous avons préféré sélectionner l'héroïne « première », celle à l'origine de cette concurrence. Enfin, *I Dream of Jeannie*, qui place au centre de son récit une héroïne mi-génie mi-esclave, prisonnière de son irrésistible envie de satisfaire son « maître », peut être qualifiée d'alter-ego conservateur de *Ma Sorcière Bien-Aimée*, justifiant son exclusion et l'inclusion de cette dernière. Ces critères ont permis de construire un corpus de trois séries au nombre de saisons conséquent, témoignant à la fois de la volonté des chaînes de poursuivre la production de ces imaginaires et d'un certain succès auprès des publics : 6 pour *I Love Lucy* (contre 3 saisons seulement pour *I Married Joan*), 8 pour *The Donna Reed Show* (1 seulement pour *The Betty Hutton Show*) et 8 pour *Ma Sorcière Bien-Aimée* (5 saisons pour *I Dream of Jeannie*).

Ces choix ont aussi été guidés par les productions ultérieures : nous cherchions, dans les premières séries, les matrices représentationnelles des héroïnes à venir. Les subversions récurrentes de Lucy Ricardo (*I Love Lucy*) et de Samantha Stephens (*Ma Sorcière Bien-Aimée*), faites à la fois de mascarades, de comique grotesque et de métaphores du pouvoir surnaturel, incarnaient toutes des manifestations d'un pouvoir féminin qui ne supporte plus d'être endigué par l'époux. En ce sens, ces héroïnes étaient annonciatrices des formes émancipatrices à venir : affirmation d'un humour féminin (*Roseanne*, *Maude*), capacités d'agir extraordinaires (*Buffy*, *Charmed*, *Alias*), fuites vers la sphère publique (*Murphy Brown*, *Ally McBeal*).

Le corpus de la deuxième période, qui s'étend du début des années 1970 jusqu'au milieu des années 1990, n'a pas inclus les séries *Get Christie Love !*, *Police Women*, *Drôles de Dame*, *Wonder Woman* ni *Bionic Woman* car, malgré l'intérêt que représente leur dimension à la fois néoféministe et postféministe (ces héroïnes ont pour arme principale leurs charmes tout en se réappropriant des privilèges masculins), leurs récits ne proposent presque jamais de problèmes amoureux. Nous avons fait le choix d'exclure également *Who's the Boss ?* : la série repose certes sur l'attraction affective entre Angela Bower et Tony Micelli, qui ne s'avouent leurs sentiments qu'à la fin de la huitième saison, mais son originalité réside principalement dans la monstration, non de problèmes conjugaux, mais d'une structure familiale hors-normes, faite d'une mère divorcée, femme active accomplie, de son homme-à-tout-faire et de leurs enfants respectifs.

*Fay*, *Rhoda* et *Phyllis* n'ont pas non plus été sélectionnées : la première est potentiellement très intéressante pour notre problématique puisqu'elle représente une quadragénaire qui, après son divorce, retrouve une autonomie professionnelle et amoureuse, mais après une programmation erratique, NBC l'a déprogrammée au bout de dix épisodes de 22 minutes seulement, ce qui a nous conduite à préférer *Murphy Brown*, centrée elle aussi sur une héroïne quadragénaire, et ayant été diffusée durant dix ans. Les séries *Rhoda* et *Phyllis* ont également été exclues puisqu'elles sont des séries dérivées du *Mary Tyler Moore Show*, que nous avons préféré sélectionner en ce qu'à bien des égards, elle est annonciatrice des héroïnes citadines et célibataires des années 1990. Enfin, aux séries *Alice* et *One Day at a Time* qui décrivent le quotidien d'héroïnes travailleuses et mères célibataires, nous avons préféré *Maude* et *Roseanne* pour leur inscription explicite dans des problématiques féministes, plaçant quotidiennement au cœur des récits les inégalités de genre inhérentes aux contrats maritaux traditionnels.

Au milieu des années 1990, l'arrivée massive d'héroïnes se télescope avec une intense focalisation sur l'amour et sur les problèmes d'inégalités qui à la fois le constituent et l'entravent. Devant une telle profusion de thématiques amoureuses, nous avons durci les critères de sélection en ne privilégiant plus que les séries télévisées qui abordent *quotidiennement* les amours de leurs héroïnes : la très forte croyance romantique d'Ally McBeal, les libertés amoureuses et sexuelles de *Sex and the City*, les problèmes démocratiques de *Dharma & Greg*, enfin les tentatives très romantiques, dont on peut se demander s'il s'agit d'un dernier sursaut, présentes dans *Buffy*, *Alias*, *Charmed* et *Dark Angel* agissent dans ces récits comme d'importantes clés de voûte narratives, qui méritaient ainsi d'être incluses dans le corpus.

Cette première sélection induit un corpus déjà très lourd pour les années 1990, puisqu'il comporte neuf séries, c'est-à-dire presque un tiers du corpus total. Cela laisse, de fait, peu de place à des séries télévisées qui abordent moins les problématiques d'amour et d'égalité de genre. Partant de cette première sélection déjà riche, nous avons décidé d'exclure les séries qui proposent une structure double, partagée entre intrigues professionnelles et amoureuses, sans expliciter leur articulation comme peuvent le faire les séries qui revisitent le dilemme classique entre Amour et Devoir (*Buffy*, *Alias*, *Charmed*, *Dark Angel*), ou comme peuvent le faire celles qui jouent de la porosité entre sphère publique et privée en superposant voire en fusionnant activités professionnelles et thématiques amoureuses (comme dans *Sex and the City* où l'héroïne journaliste tient une rubrique sur l'intimité). Selon ces critères, ont été exclues *Judging Amy*, *Tru Calling*, *Cold Case* et *Crossing Jordan*, dont les récits portent tout autant sinon plus sur les thématiques professionnelles (les héroïnes sont juges, inspectrice, médecin légiste) que sur les amours. Les séries *Providence*, *Felicity* et *Veronica's Closet* ne portent pas non plus leurs récits sur une articulation précise entre amours et inégalités. Nous les avons donc exclues, d'autant qu'en donnant à leur personnage principal un entourage si présent, auquel les aventures de l'héroïne sont consubstantielles, elles deviennent presque des séries chorales.

Au milieu des années 2000, une vague d'héroïnes quadragénaires renouvelle les représentations des amours féminines, plaçant l'échec d'une relation romantique comme point de départ d'un récit alors centré sur une réinvention forcée de liens amoureux : *Desperate Housewives*, *Weeds*, *The New Adventures of Old Christine*, *Cougar Town*, *The Good Wife* et *The Big C* sont les séries que nous avons, pour cette raison, sélectionnées. Conséquemment, ces qualités qui font l'originalité des représentations sont devenues, en négatif, des critères d'exclusion : faisant l'hypothèse que la construction d'un monde post-romantique est une rupture majeure dans l'histoire des représentations, nous avons exclu les héroïnes qui n'abordent pas cette problématisation grandissante du modèle romantique.

*Commander in Chief* et *Bones* sont deux séries que nous avons exclues, du fait de leur focalisation sur l'attribution de traits traditionnellement masculins à une héroïne, focalisation qui étouffe les problèmes amoureux. *Commander in Chief* (2005-2006), en plus de n'avoir duré qu'une seule saison sur ABC, présente certes l'originalité d'avoir pour héroïne une femme Présidente des États-Unis (poste auquel elle n'accède d'ailleurs pas par voie électorale, comme l'Afro-américain David Palmer dans *24*, mais parce que



l'homme en poste décède), mais elle concentre une grande part de ses intrigues sur les problèmes politiques rencontrés. La fonction de l'héroïne n'est pas sans répercussion sur sa vie de famille, laquelle est néanmoins suffisamment stable pour ne pas aborder de façon approfondie la nécessité d'une réinvention des relations amoureuses.

Par ailleurs, Brennan (ou « Bones », comme la surnomme son coéquipier) est une anthropologue médicale qui, féminisant la figure du « savant fou », excelle dans son travail mais est détachée de toute réalité sociale. Analysant sans cesse le monde de façon fonctionnelle (en fait, fonctionnaliste), Brennan est prisonnière d'un rationalisme qui est rarement accordé aux femmes et qu'elle paye par l'absence, pendant plusieurs saisons, de vie amoureuse. La série est intéressante du fait du renversement genré qu'elle opère entre ses deux têtes d'affiche : une héroïne docteure, froide et logique qui n'est presque jamais appelée par son prénom, collabore avec un enquêteur dont le talent repose sur l'empathie et la compréhension des irrationalités sociales. Toutefois, les thématiques de *Bones* penchent davantage du côté médico-légal que relationnel – a fortiori du relationnel amoureux, justifiant son exclusion du corpus.

Dans la même veine, nous avons exclu *Damages* dont les récits sont davantage centrés sur l'environnement professionnel et les enquêtes juridiques qui les traversent, à tel point que les amours des deux héroïnes principales n'ont que peu d'autonomie : dès le pilote, le téléspectateur apprend que le prestigieux travail qu'Ellen Parsons décroche auprès de la charismatique mais dangereuse Patty Hewes (interprétée par Glenn Close) mènera à la mort de son fiancé. Si la concurrence entre travail et amour est intéressante, l'asymétrie narrative nous a dissuadée de sélectionner cette série : il y est bien davantage question des répercussions de la politique professionnelle sur les amours que des politiques amoureuses elles-mêmes.

Les raisons de l'exclusion de *30 Rock* (2006-2013) et de *Parks and Recreation* sont sensiblement similaires, en ce que les activités professionnelles de leurs héroïnes laissent peu de place aux amours. Dans la première, Liz Lemon, scénariste en chef d'une émission humoristique inspirée du *France Night Live*, a beau troubler le genre, l'essentiel des thèmes abordés dans cette sitcom ont trait aux difficultés professionnelles de l'héroïne (censures, tensions entre industrialisation et créativité, caprices des acteurs...). L'humour y prime sur l'amour : Liz est explicitement peu intéressée par les hommes, ennuyée par la sexualité, et dévorée par son métier qu'elle critique mais adore.

Dans *Parks & Recreation*, Leslie Knope est une femme dévouée à son métier de directrice adjointe du Département des Parcs et des Loisirs de l'État d'Indiana, dans

lequel elle aussi excelle. Leslie est un personnage hautement politique : féministe acharnée et démocrate convaincue, elle admire Hillary Clinton qu'elle prend sans cesse en exemple et se cache à peine d'être amoureuse de Joe Biden. Elle défend à corps perdu les bienfaits d'une politique gouvernementale – ressort comique dans un pays où les revendications anti-gouvernementales sont légion. Les amours de Leslie sont pour ainsi dire inexistantes jusqu'à la saison 3 où elle entre dans une relation exclusive avec un collègue, Ben. Néanmoins, les récits rapportent la relation amoureuse dans le cadre du travail plutôt qu'ils ne déplacent les problèmes de Leslie vers la sphère privée : une grande partie des scènes du couple s'attachent surtout à décrire leur collaboration professionnelle que leur amour vient teinter d'encouragements, de compréhension et d'empathie.

Il faut noter que les ressemblances entre ces deux séries ne sont pas un hasard puisque les interprètes des protagonistes, Tina Fey (*30 Rock*) et Amy Poehler (*Parks & Recreation*) collaborent depuis longtemps à la télévision et au cinéma (dans le *France Night Live*, puis partageant l'affiche de *Baby Mama*, ou présentant en duo de nombreuses cérémonies de récompenses télévisuelles), et partagent depuis vingt ans une amitié qu'elles se déclarent régulièrement par médias interposés. La programmation de *30 Rock* et *Parks and Recreation* dénote elle aussi une cohérence narrative puisqu'à partir de janvier 2012, NBC décide de les diffuser l'une à la suite de l'autre.

*Samantha Who ?* (2007-2009) et *Dollhouse* (2009-2010) relatent les aventures de femmes amnésiques qui n'ont pas le luxe d'avoir des relations amoureuses. La première série raconte la quête identitaire de Samantha, une détestable femme active devenue sympathique et altruiste après qu'un accident lui a fait perdre la mémoire. *Dollhouse* s'intéresse, pour sa part, à Caroline, agent secret malgré elle d'une mystérieuse organisation capable d'implanter la mémoire d'autrui dans son cerveau, la faisant changer d'identité au loisir des missions qu'elle doit remplir, avant de les effacer et de la ramener à un état léthargique. Dans un cas comme dans l'autre, les dépossession identitaires des héroïnes empêchent tout développement amoureux significatif.

*Ugly Betty* n'a pas été retenue pour de nombreuses raisons. Premièrement, ses intrigues démultipliées, qui s'inspirent des soap operas, en font presque une série chorale : à de nombreuses reprises, Betty, du fait de son caractère à la fois moralisateur et curieux, interfère avec des histoires professionnelles, amoureuses ou familiales qui ne la concernent a priori pas. Deuxièmement, la série semble bien plus préoccupée par des jeux dichotomiques entre le beau et le laid, le méchant et le bon, le riche et le pauvre, le jeune

et le vieux, que par le passage d'un monde romantique à un monde post-romantique. L'héroïne, âgée d'une vingtaine d'années, est davantage préoccupée par son ambition professionnelle que par ses rapports amoureux, et même dans le monde du travail, les problèmes relationnels deviennent finalement des problèmes professionnels : l'intégration que peine à accomplir Betty dans le groupe de pairs agit comme la métaphore des plafonds de verre que rencontrent des femmes jeunes et issues des classes ouvrières, plutôt que comme celle des obstacles amoureux. Pour preuve : le créateur de la série, Silvio Horta, a longtemps refusé, et ce de façon catégorique, de suivre les pas de la série originale colombienne, *Yo Soy Betty, la Fea*, dans laquelle l'héroïne épouse finalement son séduisant patron. La fin de *Ugly Betty* reste d'ailleurs ouverte : Betty et Daniel se promettent de dîner ensemble, sans que l'on sache véritablement quelle en sera la suite.

Parmi la vague de personnages principaux quadragénaires, à partir de 2004, nous n'avons retenu que de façon ponctuelle la série *United States of Tara*, dans laquelle l'héroïne Tara Gregson est sujette à des troubles de la personnalité. Les états désunis d'Amérique sont incarnés, comme le montre le jeu de mots du titre, dans une femme dont les identités éclatées tentent de concilier les différentes injonctions faites aux épouses et mères. Néanmoins, la focalisation de la série sur les autres personnages (notamment les enfants) et l'absence d'arcs narratifs prépondérants sur la conjugalité nous a amenée à l'écarter de notre corpus. En lieu et place, nous avons privilégié des séries télévisées qui, elles aussi, explicitent les requêtes hétérogènes faites aux femmes et leurs répercussions sur les modèles amoureux (*Desperate Housewives*, *Weeds*, *The New Adventures of Old Christine*, *Cougar Town*, *Nurse Jackie*, *The Good Wife* et *The Big C*). Les difficultés psychologiques n'y sont d'ailleurs pas écartées : nombre de ces héroïnes traversent des périodes dépressives ou sont dépendantes à des psychotropes.

Le tableau suivant récapitule le corpus de notre travail de recherche :

CORPUS ÉTUDIÉ							
	SÉRIE	ANNÉES	SAISONS	ÉPISODES	CHAINES	CRÉATEUR/TRICE	
Sitcoms familiales	<i>I Love Lucy</i>	1951-1957	6	181	CBS	Jess Oppenheimer	Homme
	<i>The Donna Reed Show</i>	1958-1966	8	275	ABC	William Roberts	Homme
	<i>Ma Sorcière Bien-Aimée</i>	1964-1972	8	254	ABC	Sol Saks	Homme
Femmes actives et féministes au foyer	<i>Mary Tyler Moore Show</i>	1970-1977	7	168	CBS	James L. Brooks & Allan Burns	Homme
	<i>Maude</i>	1972-1978	6	141	CBS	Norman Lear	Homme
	<i>Roseanne</i>	1988-1997	9	222	ABC	Roseanne Barr	Femme
	<i>Murphy Brown</i>	1988-1998	10	247	CBS	Diane English	Femme
Héroïnes trentenaires et célibataires aux prises avec des imaginaires romantiques	<i>Dharma and Greg</i>	1997-2002	5	119	ABC	Dottie Dartland & Chuck Lorre	Mixte
	<i>Ally McBeal</i>	1997-2002	5	112	Fox	David E. Kelley	Homme
	<i>Buffy</i>	1997-2003	7	144	The WB (1997-2001) UPN (2001-2003)	Joss Whedon	Homme
	<i>Sex and the City</i>	1998-2004	6	94	HBO	Darren Star	Homme
	<i>Charmed</i>	1998-2006	8	178	The WB	Constance M. Burge	Femme
	<i>Dark Angel</i>	2000-2002	2	43	Fox	James Cameron & Charles H. Eglee	Hommes
	<i>Gilmore Girls</i>	2000-2007	7	153	The WB (2000-2006) The CW (2006-2007)	Amy Sherman Palladino	Femme
	<i>Alias</i>	2001-2006	5	105	ABC	JJ Abrams	Homme
Héroïnes quadragénaires dans un monde post-romantique	<i>Desperate Housewives</i>	2004-2012	8	180	ABC	Marc Cherry	Homme
	<i>Weeds</i>	2005-2012	8	102	Showtime	Jenji Kohan	Femme
	<i>The New Adventures of Old Christine</i>	2006-2010	5	88	CBS	Kari Lizer	Femme
	<i>Cougar Town</i>	2009-	5	76	ABC (2009-2012) TBS (2013)	Bill Lawrence & Kevin Biegel	Hommes
	<i>Nurse Jackie</i>	2009-	6	60	Showtime	Liz Brixius, Evan Dunsky & Linda Wallem	Femmes
	<i>The Good Wife</i>	2009-	5	112	CBS	Robert King & Michelle King	Mixte
	<i>The Big C</i>	2010-2013	4	36	Showtime	Darlene Hunt	Femme

***d) Après les sources et après le corpus : sélection des épisodes et des séquences sensibles***

Nous avons choisi de regarder l'intégralité du corpus, de façon tour à tour intensive (en ce qui concerne les séries qu'il fallait voir ou revoir) et quotidienne (lorsqu'il s'est intégré à notre consommation culturelle habituelle). Toutefois, si ce visionnage intégral donne une vision d'ensemble des séries télévisées, l'immensité du corpus – 3090 épisodes ! – oblige à produire un sous-découpage, une sélection d'épisodes et de séquences sensibles agissant comme des exemples des récits plus larges.

Outre l'impératif quantitatif, cette sélection était également guidée par la volonté de ne pas réduire les intrigues amoureuses au seul découpage voulu par les effets de style et par les impératifs de la programmation télévisuelle (*cliffhangers*, retournements de situation, effets de suspens...). Procéder par séquences sensibles a l'avantage de reconstruire des narrations se déroulant parfois sur plusieurs années et de « recoller » des événements séparés par plusieurs épisodes, autrement dit de redonner une cohérence narrative immédiate aux histoires amoureuses. Nous avons donc procédé à un démembrement minutieux des épisodes pour en extraire ces séquences, tout en faisant attention de ne pas porter atteinte à la cohérence sérielle.

A l'inverse d'une sélection des séquences sensibles dans les épisodes, nous avons parfois intégré des épisodes entiers, dont nous avons seulement rejeté certaines scènes inutiles à l'analyse : c'est le cas de nombreuses intrigues professionnelles, comme les luttes contre les démons dans *Buffy* ou les missions d'espionnage de Sydney Bristow. De même, si les intrigues juridiques d'*Ally McBeal* ou de *The Good Wife* se télescopent parfois avec la vie personnelle de l'héroïne, il arrive bien plus souvent qu'elles en soient complètement détachées.

Pour cette sélection, nous avons utilisé une méthode axée sur trois dimensions des séries télévisées : nous avons identifié les grands axes narratifs ayant trait aux chronologies et événements amoureux (rencontre, rendez-vous amoureux, stabilisations du couple, puis éventuellement emménagement, fiançailles, mariage, enfants, ainsi que les ruptures), avant d'en retranscrire les dialogues significatifs et d'en répertorier les séquences visuelles. Nous avons constitué des sources de séquences sensibles, sélectionnées au cours de l'analyse et retranscrites dans un tableau découpant les épisodes minute par minute. En voici un exemple, issu de la première saison de *The Good Wife* :





Le corpus a été ramené à un total de 245 épisodes, résumés dans les tableaux suivants :

<b>LISTE DES ÉPISODES SÉLECTIONNÉS (1<sup>ère</sup> PÉRIODE : 1951-1970)</b>		
<b><i>I Love Lucy</i> (1951-57)</b>	<b><i>The Donna Reed Show</i> (1958-66)</b>	<b><i>Ma Sorcière Bien-Aimée</i> (1964-72)</b>
Saison 1, épisode 6.	Saison 1, épisode 4.	Saison 1, épisode 26. Saison 4, épisode 33.
Saison 1, épisode 8.	Saison 1, épisode 25.	Saison 1, épisode 35. Saison 5, épisode 4.
Saison 1, épisode 15.	Saison 1, épisode 36.	Saison 2, épisode 14. Saison 5, épisode 5.
Saison 1, épisode 19.	Saison 2, épisode 19.	Saison 2, épisode 16. Saison 5, épisode 9.
Saison 1, épisode 25.	Saison 2, épisode 30.	Saison 2, épisode 24. Saison 5, épisode 28.
Saison 2, épisode 4.	Saison 3, épisode 26.	Saison 2, épisode 28. Saison 6, épisode 10.
Saison 2, épisode 23.	Saison 3, épisode 37.	Saison 3, épisode 17. Saison 6, épisode 21.
Saison 2, épisode 28.	Saison 4, épisode 7.	Saison 3, épisode 10. Saison 6, épisode 26.
Saison 3, épisode 1.		Saison 4, épisode 1. Saison 8, épisode 26.
Saison 3, épisode 4.		
Saison 3, épisode 19.		
Saison 4, épisode 1.		
Saison 4, épisode 2.		
Saison 4, épisode 4.		

<b>LISTE DES ÉPISODES SÉLECTIONNÉS (2<sup>ème</sup> PÉRIODE : 1970-1997)</b>			
<b><i>The Mary Tyler Moore Show</i> (1970-77)</b>	<b><i>Murphy Brown</i> (1972-78)</b>	<b><i>Maude</i> (1988-97)</b>	<b><i>Roseanne</i> (1988-98)</b>
Saison 1, épisode 1.	Saison 1, épisode 1.	Saison 1, épisode 3.	Saison 1, épisode 1. Saison 5, épisode 25.
Saison 1, épisode 2.	Saison 3, épisode 26.	Saison 1, épisode 7.	Saison 1, épisode 7. Saison 6, épisode 25.
Saison 1, épisode 5.	Saison 4, épisode 16.	Saison 1, épisode 10.	Saison 1, épisode 8. Saison 7, épisode 11.
Saison 1, épisode 8.	Saison 8, épisode 7.	Saison 2, épisode 6.	Saison 2, épisode 3. Saison 7, épisode 11.
Saison 1, épisode 14.	Saison 8, épisode 15.		Saison 2, épisode 11. Saison 7, épisode 20.
Saison 7, épisode 24.			Saison 3, épisode 1. Saison 8, épisode 10.
			Saison 4, épisode 8. Saison 9, épisode 3.
			Saison 5, épisode 14. Saison 9, épisode 13.



**LISTE DES ÉPISODES SÉLECTIONNÉS (3<sup>ème</sup> PÉRIODE : 1997-2004)**

<b><i>Ally McBeal</i> (1997-2002)</b>	<b><i>Dharma &amp; Greg</i> (1997-2002)</b>	<b><i>Buffy</i> (1997-2003)</b>
Saison 1, épisode 1.      Saison 2, épisode 4. Saison 1, épisode 2.      Saison 2, épisode 18. Saison 1, épisode 3.      Saison 2, épisode 21. Saison 1, épisode 6.      Saison 3, épisode 1. Saison 1, épisode 8.      Saison 3, épisode 5. Saison 1, épisode 12.      Saison 3, épisode 13. Saison 1, épisode 14.      Saison 4, épisode 1. Saison 1, épisode 15.      Saison 4, épisode 2. Saison 1, épisode 19.      Saison 4, épisode 7. Saison 1, épisode 2.      Saison 4, épisode 20. Saison 1, épisode 3.      Saison 4, épisode 23. Saison 1, épisode 6.      Saison 5, épisode 6. Saison 2, épisode 1.      Saison 5, épisode 9.	Saison 1, épisode 5. Saison 1, épisode 15. Saison 1, épisode 22. Saison 2, épisode 9. Saison 2, épisode 12. Saison 3, épisode 20. Saison 3, épisode 22. Saison 4, épisode 2. Saison 4, épisode 10. Saison 4, épisode 24. Saison 5, épisode 8.	Saison 2, épisode 13 et 14. Saison 3, épisode 20. Saison 3, épisode 22. Saison 4, épisode 9. Saison 6, épisode 15. Saison 6, épisode 19. Saison 7, épisode 22. <i>Angel</i> , saison 1, épisode 8.
<b><i>Sex and the City</i> (1998-2004)</b>	<b><i>Charmed</i> (1998-2006)</b>	<b><i>Dark Angel</i> (2000-2002)</b>
Saison 1, épisode 1.      Saison 2, épisode 10. Saison 1, épisode 2.      Saison 3, épisode 1. Saison 1, épisode 3.      Saison 3, épisode 5. Saison 1, épisode 4.      Saison 3, épisode 6. Saison 1, épisode 6.      Saison 3, épisode 7. Saison 1, épisode 7.      Saison 3, épisode 8. Saison 1, épisode 8.      Saison 3, épisode 10. Saison 1, épisode 9.      Saison 3, épisode 12. Saison 1, épisode 11.      Saison 4, épisode 1. Saison 1, épisode 12.      Saison 4, épisode 2. Saison 2, épisode 1.      Saison 4, épisode 3. Saison 2, épisode 4.      Saison 4, épisode 4. Saison 2, épisode 5.      Saison 5, épisode 1.  <i>Sex and the City</i> , <i>le film</i> , 2008.	Saison 1, épisode 22. Saison 3, épisode 16. Saison 4, épisode 8.	Saison 1, épisode 1. Saison 2, épisode 1. .
<b><i>Gilmore Girls</i> (2000-2007)</b>	<b><i>Alias</i> (2001-2006)</b>	
Saison 1, épisode 7. Saison 3, épisode 1. Saison 5, épisode 3. Saison 5, épisode 11. Saison 5, épisode 14. Saison 6, épisode 9.	Saison 1, épisode 1. Saison 2, épisode 12. Saison 3, épisode 1. Saison 4, épisode 5.	

<b>LISTE DES ÉPISODES SÉLECTIONNÉS (4<sup>ème</sup> PÉRIODE : 2004-2014)</b>		
<p><b><i>Desperate Housewives</i></b> <b>(2004-2012)</b></p> <p>Saison 1, épisode 1.      Saison 2, épisode 21.  Saison 1, épisode 5.      Saison 4, épisode 2.  Saison 1, épisode 6.      Saison 5, épisode 1.  Saison 1, épisode 8.      Saison 7, épisode 15.  Saison 1, épisode 12.      Saison 7, épisode 23.  Saison 1, épisode 13.      Saison 8, épisode 14.  Saison 1, épisode 18.      Saison 8, épisode 16.  Saison 2, épisode 20.      Saison 8, épisode 17.</p>	<p><b><i>The New Adventures of Old Christine</i></b> <b>(2006-2010)</b></p> <p>Saison 1, épisode 1  Saison 1, épisode 4.  Saison 1, épisode 13.  Saison 2, épisode 15.  Saison 2, épisode 22.  Saison 3, épisode 4.  Saison 4, épisode 4.</p>	<p><b><i>Cougar Town</i></b> <b>(2009- )</b></p> <p>Saison 1, épisode 1.  Saison 1, épisode 3.  Saison 1, épisode 4.  Saison 1, épisode 7.  Saison 2, épisode 5.  Saison 2, épisode 9.  Saison 2, épisode 14.</p>
<p><b><i>The Good Wife</i></b> <b>(2009- )</b></p> <p>Saison 1, épisode 1.      Saison 2, épisode 21.  Saison 1, épisode 3.      Saison 2, épisode 23.  Saison 1, épisode 13.      Saison 3, épisode 1.  Saison 1, épisode 14.      Saison 3, épisode 10.  Saison 1, épisode 15.      Saison 3, épisode 11.  Saison 1, épisode 17.      Saison 4, épisode 1.  Saison 1, épisode 18.      Saison 4, épisode 9.  Saison 1, épisode 19.      Saison 4, épisode 12.  Saison 1, épisode 21.      Saison 4, épisode 15.  Saison 1, épisode 22.      Saison 4, épisode 21.  Saison 1, épisode 23.      Saison 5, épisode 5.  Saison 2, épisode 1.      Saison 5, épisode 7.  Saison 2, épisode 12.      Saison 5, épisode 10.  Saison 2, épisode 14.      Saison 5, épisode 11.  Saison 2, épisode 15.      Saison 5, épisode 14.  Saison 2, épisode 17      Saison 5, épisode 17.  .      Saison 5, épisode 20.</p>	<p><b><i>Nurse Jackie</i></b> <b>(2009- )</b></p> <p>Saison 1, épisode 1.  Saison 1, épisode 7.  Saison 2, épisode 1.  Saison 2, épisode 6.  Saison 2, épisode 7.  Saison 2, épisode 12.  Saison 3, épisode 2.  Saison 4, épisode 1.  Saison 5, épisode 8.  Saison 5, épisode 10.  Saison 6, épisode 2.  Saison 6, épisode 5.</p>	<p><b><i>The Big C</i></b> <b>(2010-2013)</b></p> <p>Saison 1, épisode 1.  Saison 1, épisode 3.  Saison 1, épisode 4.  Saison 1, épisode 5.  Saison 1, épisode 9.  Saison 1, épisode 11.  Saison 1, épisode 12.  Saison 2, épisode 13.  Saison 3, épisode 2.  Saison 4, épisode 1.  Saison 4, épisode 2.  Saison 4, épisode 4.</p>

### e) Outils de visionnage et bornes chronologiques

Nous avons utilisé trois types de sources pour visionner les séries étasuniennes. Les supports DVD ont été une ressource privilégiée, permettant d'accéder directement aux versions originales sous-titrées, et surtout de profiter de « bonus » utiles comme des interviews, des scènes coupées ou de courts documentaires. Les DVD permettent d'accéder aux produits de chaînes à l'accès restrictif, car soumis à des abonnements, comme HBO ou Showtime, et dont les services de vidéo à la demande sont restreints aux résidents étasuniens.

Les modes de téléchargements légaux ont été une deuxième source, que ce soit sur Internet (Amazon, iTunes) ou par la télévision, où les services de vidéo à la demande des fournisseurs d'accès à Internet donnent accès à de nombreuses séries, parfois sur des canaux appartenant d'ailleurs directement aux chaînes de télévision étasuniennes. ABCtek, disponible sur l'interface de Free, permet d'acheter des séries entières de la chaîne (comme *Alias*, *Desperate Housewives* ou *Cougar Town*) consultables à loisir, d'autant que le service fait parvenir une copie numérique des saisons achetées qui autonomise le visionnage de la seule télévision connectée.

Le *streaming*, visionnage en flux sur Internet, permet d'accéder tout particulièrement aux séries les plus anciennes, tout en assurant d'obtenir l'ordre initial des épisodes qui n'a pas toujours été respecté lors des diffusions françaises. À l'écriture de ces lignes, le site Internet YouTube propose ainsi les épisodes de la série *The Donna Reed Show*, qui n'aurait pu être visionnée autrement puisqu'indisponible en DVD, elle l'est aussi à l'INAtèque (la série n'a jamais été diffusée en France). Chacune de ces trois solutions autorise des allers retours dans l'épisode et ont permis de faire les captures d'écran qui illustrent cette thèse, à la seule condition de quelques retouches qui viennent améliorer les qualités parfois basses des résolutions.

La première borne chronologique est placée en 1951, au début de ce qui est communément considérée comme la première sitcom de l'histoire télévisuelle, *I Love Lucy* (1951-1957). Nous n'avons pas intégré au corpus les séries télévisées commençant après le début de ce travail de recherche, à la rentrée 2011, même si un travail de veille télévisuelle (qui se télescope parfaitement avec notre affection personnelle pour les séries !) a permis de poursuivre notre cartographie du paysage télévisuel. Si nous avons donc exclu les nouvelles séries, il nous a semblé important de continuer d'intégrer celles

qui étaient déjà sélectionnées, et ce pour éviter un paradoxe teinté d'hypocrisie : cesser la sélection n'étant pas cesser le visionnage, nous n'aurions pas pris formellement en compte des événements narratifs qui viendraient pourtant nécessairement entrer en ligne de compte dans notre analyse – et l'infléchir implicitement.

Cette préférence pour le « savoir situé »<sup>626</sup>, celui d'une téléspectatrice assidue et de longue date de séries télévisées, plutôt que pour des biais qui ne disent pas leur nom, a été encouragée par la relative correspondance du calendrier de programmation et du calendrier d'écriture de cette thèse. Très rapidement, la fin de la saison télévisuelle aux mois de mai-juin 2014 est apparue idéale pour respecter le système des saisons tout en se laissant la possibilité de voir les évolutions narratives. Trois séries, toutes lancées en 2009, seront toujours en production après l'achèvement de cette thèse : les saisons 5 de *Cougar Town*, *The Good Wife* et *Nurse Jackie*, toutes renouvelées pour une sixième saison, se terminent respectivement les 1<sup>er</sup> avril, 18 mai et 29 juin 2014, ce qui a donné la certitude de respecter le découpage original par saisons et d'obtenir des systèmes narratifs aussi clos que possible – en tout cas, tel que désiré par les acteurs industriels. À titre d'exemple, ce choix de continuer de regarder et d'intégrer les épisodes a été définitivement conforté par quelques événements narratifs majeurs, voire cruciaux comme dans le cas de *The Good Wife*, dont la cinquième saison donne à voir la mort brutale de Will, personnage avec lequel l'héroïne entame l'une des premières vraies relations pures de la télévision étasunienne, et les conséquences explosives pour Alicia et pour sa relation avec son époux.

Un découpage plus analytique, qui a d'abord pris la forme d'une hypothèse avant de devenir un résultat, a été effectué à partir des profils des protagonistes : trois bornes ont été placées, découpant l'histoire des héroïnes de télévision en quatre grandes périodes structurant le plan de cette recherche. Une première période, s'étalant des années 1950 aux débuts des années 1970, se concentre sur des héroïnes femmes au foyer (*I Love Lucy*, *The Donna Reed Show*, *Ma Sorcière Bien-Aimée*) ; une seconde court des années 1970 jusqu'au milieu des années 1990, et montre d'un côté des femmes actives, de l'autre, ce que nous avons choisi d'appeler des « féministes au foyer ». À partir des années 1990, la prolifération des chaînes du câble accompagne une pluralisation des héroïnes, qui pendant une décennie sont majoritairement des femmes trentenaires, souvent citadines et

---

<sup>626</sup> Haraway, Donna, « Situated Knowledges : The Science Question in Feminism and the Privilege of Partial Perspective », *Feminist Studies*, 14, 1988, p. 575-599.

célibataires. Enfin, depuis 2004, à partir de *Desperate Housewives*, sont majoritairement représentées des femmes quadragénaires, héroïnes trahies par le modèle romantique et qui, lors de l'effondrement de leur mariage traditionnel, visent à réinventer l'amour, mobilisant pour ce faire des formes proches du modèle de la relation pure.

Il faut souligner qu'évidemment, le commencement d'une nouvelle période ne signifie pas l'arrêt soudain de la précédente : les séries amorcées au cours d'une décennie peuvent tout à fait se poursuivre dans une autre, ainsi de *Ma Sorcière Bien-Aimée*, qui se superpose durant deux ans à la diffusion du *Mary Tyler Moore Show*, ou d'*Alias* et de *Gilmore Girls*, s'achevant deux et trois ans après le début de *Desperate Housewives*. Ce découpage à visée herméneutique ne doit pas faire oublier la porosité des moments.

***f) Les raisons d'un visionnage en version originale : traductions approximatives et censures françaises***

Disposant d'une compréhension suffisamment bonne de l'anglais, nous avons privilégié un visionnage en version originale et avons préféré traduire nous-mêmes les dialogues, cela afin d'éviter tout intermédiaire qui risquerait de biaiser les discours tenus par les personnages. L'accès démocratisé aux versions originales a révélé les diverses censures à l'œuvre dans les traductions et les doublages français, qui édulcorent parfois les registres de langue familiers ou grossiers et les contenus sexuels<sup>627</sup>. De telles coupures et atténuations viennent évidemment handicaper l'analyse voire induire en erreur.

La série *Dynastie* mérite d'être prise en exemple car, bien qu'elle ne fasse pas partie de nos sources, la traduction d'une de ses scènes est un cas d'école des problèmes de traduction. La version française transforme le sens original, qui relève d'une stratégie contre-hégémonique, en une réaffirmation de l'hégémonie hétérosexuelle : dans l'épisode 21 de la saison 2, la série représente le *coming out* de Steven, un personnage homosexuel et sympathique (combinaison rare à cette époque !).

---

<sup>627</sup> Séry, Macha, « "Fuck you" en anglais, "va te faire voir en français" », *Le Monde*, 16 janvier 2007. Disponible sur [http://www.lemonde.fr/actualite-medias/article/2007/01/16/des-traductions-politiquement-correctes\\_855962\\_3236.html](http://www.lemonde.fr/actualite-medias/article/2007/01/16/des-traductions-politiquement-correctes_855962_3236.html), consulté le 14 septembre 2014.

Le dialogue d'origine est une confrontation entre Steven et sa famille (particulièrement son père) :

*Steven* : I'm a homosexual, dad. I'm gay. And I want you to face it, and say it... Say it!  
"Steven is gay." Somebody say it!  
*Fallon, sa sœur* : Steven is gay.<sup>628</sup>

La traduction est un renversement brutal de l'élan d'affirmation de soi et de tolérance en dialogues homophobes :

*Steven* : Je ne suis pas comme vous tous, papa. Il faut me croire... et accepter la vérité. Allez, dites ce que vous pensez. Allez, dites-le ! « Steven est malade. » Que quelqu'un le dise !  
*Fallon, sa sœur* : Steven est malade.

Certaines traductions modifient aussi des dialogues au nom de l'adaptation aux particularités de la langue française. Lorsqu'après cinq ans d'un processus de séduction en dents de scie, Maxwell demande finalement Fran en mariage<sup>629</sup>, la réponse de l'héroïne n'est plus un ironique « you know, it's all so sudden! » (« tu sais, c'est si soudain ! »), mais un conciliant « d'accord, mais si on se tutoie ». Si l'on peut comprendre la nécessité, pour la cohérence de la narration en France, de placer un dialogue qui fasse la transition du vouvoiement au tutoiement pour les nouveaux fiancés, anciennement patron et employée, on peut tout autant regretter que soit sacrifiée la réponse moqueuse de l'héroïne, pourtant lourde de sens en ce qu'elle rend humoristique un moment traditionnellement très romantique, et en ce qu'elle souligne son impatience (valorisant en retour sa patience) quant aux incessantes hésitations de Maxwell. Le dialogue original de cette série donnait à Fran, sorte de Cendrillon moderne, un rôle plus actif qu'un simple « oui ».

Nous avons également profité de la disponibilité, en ligne, de nombreux fichiers de sous-titres qui prennent la forme de retranscriptions parfaitement fidèles, à condition d'en connaître et d'en choisir les auteurs (ce qui a nécessité un travail de vérification et de balisage). En les configurant au format Word, nous avons pu les passer au crible d'une liste de mots-clés en lien avec les thématiques de notre recherche (amour, sexualité, genre, féminismes), liste constituée au fur et à mesure des visionnages :

---

<sup>628</sup> *Dynasty*, saison 2, épisode 21.

<sup>629</sup> *The Nanny*, saison 5, épisode 15.

Sentiments	Sexualité	Liens	Modèles et rites
Love, adore, like, heart, kiss, hug, care, crush, hurt, feel.	Sex, desire, pleasure, orgasm, fantasy, sadomasochism, fetishism, adultery, affair, kama sutra, bed, sleep with.	Woman, man, husband, wife, companion, partner, boyfriend, girlfriend, fiancé, break-up, split-up, relationship, family, children, commitment, casual/steady (relationship), engagement.	Date, flirt, romantic, marriage, wedding, proposal, passionate, courteous, happiness, mono/polygamy, queer, feminism, power.

Nous avons pris soin de décliner ces termes selon leur conjugaison (par exemple, le prétérit *loved* pour *love*), leur nombre (*women*, pluriel de *woman*) ou leurs catégories (l'adjectif *sexual*, dérivé de *sex*). Cette analyse du champ lexical n'a bien entendu pas remplacé le visionnage, mais a été un filet de secours pour s'assurer qu'aucun dialogue crucial ne nous échappe. La compilation des retranscriptions s'est aussi révélée précieuse pour la comparaison, en permettant de voir très spécifiquement si des thématiques rencontrées dans une série pouvaient être immédiatement retrouvées dans une autre.

Les programmations aléatoires des chaînes françaises et les traductions approximatives des sociétés de doublage, qui vont parfois jusqu'à renverser les discours ou les censurer, ont beau se raréfier, elles restent un vrai problème qui a rendu difficile tout travail à l'INAtèque, d'autant que les sources étaient, par ailleurs, accessibles sur support DVD ou en ligne, voire n'étaient accessibles que par ces voies (comme pour *The Donna Reed Show*).

### ***g) Un paratexte pour comprendre les logiques industrielles***

Afin de pallier l'impossibilité, non pas fondamentale mais logistique, de faire à la fois une étude des représentations médiatiques et une étude de leurs réceptions, nous avons, dès le début de notre recherche, entrepris de constituer un important paratexte. Système d'indices et de traces des effets de production, ce corpus majoritairement écrit permet de contextualiser les séries télévisées dans leurs industries, d'en comprendre les effets intertextuels plus ou moins ironiques, et de saisir les intentions des auteurs, qu'il ne faut pas entendre comme l'unique niveau d'interprétation adéquat mais comme une participation, de la part d'acteurs situés, aux débats qui traversent la sphère publique.

Dès le début de notre recherche, nous avons entrepris de regrouper des ouvrages encyclopédiques, des journaux et des interviews des créateurs, disponibles dans les

médias (la presse, surtout), les documentaires ou les bonus des DVD. La construction de ce corpus s'est faite dans un balancement continu entre stock et flux : ont été compilés, d'un côté, archives de la presse écrite, ouvrages consacrés aux séries et documents disponibles sur DVD, et, de l'autre, nouvelles quotidiennes et interventions médiatiques.

Pour ce faire, nous avons regardé les « bonus » disponibles sur les DVD, qui proposent tour à tour des interviews, des documentaires ou encore des « épisodes commentés » qui regroupent créateurs, scénaristes, réalisateurs et/ou acteurs devant un épisode et enregistrent leurs réactions, regorgeant ainsi d'anecdotes et d'analyses. Des recherches de fond ont été menées sur les pages de moteurs de recherche, ainsi que sur les sites d'hébergements vidéo YouTube et DailyMotion, pour trouver des interviews des créateurs et des acteurs des séries télévisées. Les émissions étasuniennes de talk-shows ont été une cible privilégiée puisqu'elles accueillent régulièrement les acteurs des industries télévisuelles, dont elles rendent ensuite les interviews librement accessibles en ligne. Ont été fouillés puis surveillés les sites Internet des émissions suivantes : *The Late Show with David Letterman*, *The Ellen DeGeneres Show*, *The Oprah Winfrey Show*, *Late Night with Conan O'Brien*, *The Tonight Show*, *Late Night with Jimmy Fallon* ; *The Jay Leno Show*, *The Daily Show* et *Jimmy Kimmel Live!*.

En parallèle, nous avons initié une veille informationnelle des sites Internet les plus à même de nous renseigner sur l'actualité des séries télévisées, que nous avons sélectionnés à partir de moteurs de recherche et des sites d'amateurs : TV Guide, Zap2it!, Entertainment Weekly, NewsDay, Vulture, Television Without Pity, Huffington Post TV étaient quotidiennement consultés. De plus, de nombreux sites de grands quotidiens nationaux proposent désormais un portail spécifiquement consacré aux industries télévisuelles, ainsi du *New York Times*, du *Washington Post* et du *Los Angeles Times*. La veille couvrait également les sites français pouvant évoquer les séries télévisées, issus parfois des grands quotidiens nationaux qui ne manquaient pas de publiciser la publication de hors-séries : Le Monde.fr (ayant publié un numéro spécial de son magazine, « La Vie en séries », avril 2013), Libération, ainsi que Première Séries, Les Inrocks, Slate et Télérama, qui ont régulièrement montré un intérêt pour les cultures télévisuelles. La consultation régulière de ces sites Internet et l'attention constante aux références extratextuelles enclenche un cercle vertueux d'enrichissement des sources. Cette lecture quotidienne s'est doublée d'une mise en place d'alertes Google (prévenant automatiquement par Email « lorsque du contenu susceptible de [n]ous intéresser est



publié sur le Web »<sup>630</sup>) et d'alertes Google News, ciblant les noms des séries télévisées, de leurs créateurs et de leurs acteurs principaux.

Enfin, nous avons construit une bibliographie autour des logiques industrielles. Un premier ensemble, scientifique, est constitué d'ouvrages sur l'histoire des séries télévisées étasuniennes et sur l'histoire des chaînes télévisées étasuniennes.

Les ouvrages que nous avons sélectionnés pour contextualiser historiquement et industriellement le développement de la télévision, et plus spécifiquement des séries télévisées, laissent rapidement voir l'expertise de deux professeurs des médias étasuniens : Gary R. Edgerton, dans *The Columbia History of American Television*<sup>631</sup>, dans *Thinking Outside the Box: A Contemporary Television Genre Reader*<sup>632</sup> et dans *Television Histories: Shaping Collective Memory in the Media Age*<sup>633</sup> dresse une analyse sociohistorique et économique de la télévision, proposant une histoire de la naissance du média, le replaçant dans le contexte des États-Unis d'après-guerre, ou encore retraçant la naissance des chaînes du câble. Son livre collectif *The Essential HBO Reader*<sup>634</sup> a été précieux pour comprendre les stratégies industrielles spécifiques à cette chaîne câblée qui se vante de ne « pas être de la télévision » (« *It's not TV. It's HBO.* »).

De son côté, Michele Hilmes propose une histoire remarquablement précise, découpée souvent par décennies, des tensions industrielles, sociales mais aussi politiques qui ont traversé le média télévisuel dans *Only Connect: A Cultural History of Broadcasting in the United States*<sup>635</sup> et dans *The Television History Book*<sup>636</sup>. De plus, *NBC: America's Network*<sup>637</sup> est une source utile pour comprendre les lois (juridiques, éthiques, éditoriales) spécifiques aux networks ou, en négatif, aux chaînes du câble. *The Box. An Oral History of Television: 1920-1961*<sup>638</sup> raconte de façon originale l'histoire de la télévision par une compilation de discours rapportés de ses acteurs sociaux (réalisateurs, acteurs, producteurs...), en plus de proposer leur courte biographie. L'index,

---

<sup>630</sup> Google, disponible sur <https://www.google.fr/alerts?hl=fr#1:0>, consulté le 14 septembre 2014.

<sup>631</sup> Edgerton, Gary, *The Columbia History of American Television*, New York, Columbia University Press, 2009.

<sup>632</sup> Edgerton, Gary, *Thinking Outside the Box: A Contemporary Television Genre Reader*, Lexington, University Press of Kentucky, 2008.

<sup>633</sup> Edgerton, Gary, Rollins, Peter C., *Television Histories: Shaping Collective Memory in the Media Age*, Lexington, University Press of Kentucky, 2003.

<sup>634</sup> Edgerton, Gary, Jones, Jeffrey P., *The Essential HBO Reader*, Lexington, University Press of Kentucky, 2009.

<sup>635</sup> Hilmes, Michele, *Only Connect: A Cultural History of Broadcasting in the United States*, Boston, Wadsworth Publishing, 2010.

<sup>636</sup> Hilmes, Michele, Jacobs, Jason, *The Television History Book*, Basingstoke, BFI Publishing, 2003.

<sup>637</sup> Hilmes, Michele, *NBC: America's Network*, Oakland, University of California Press, 2007.

<sup>638</sup> Kisselof, Jeff, *The Box. An Oral History of Television: 1920-1961*, New York, Viking Adult, 1995.

qui répertorie les noms en même temps qu'il en indique les occurrences dans le livre, a permis de retrouver des citations spécifiques au fil des analyses du corpus.

Notre recherche d'ouvrages scientifiques sur les séries télévisées s'est accompagnée d'un recensement des livres dédiés spécifiquement à une ou plusieurs série.s, comme *The Gilmore Girls Companion*<sup>639</sup>, *Joss Whedon: The Complete Companion*<sup>640</sup>, *Ally McBeal, The Official Companion*<sup>641</sup>, *Sex and the City: Kiss and Tell*<sup>642</sup> ou encore *Alias Declassified: The Official Companion*<sup>643</sup>. Ces guides, officiels ou non, informent sur le contexte industriel de production – des « *writer's room* » (groupes de scénaristes) aux élaborations et choix de ce que John Fiske appelle les « codes sociaux »<sup>644</sup>, ensemble des caractéristiques physiques et comportementales (vêtements, maquillage, expressions, kinésie...). Ainsi, dans une interview, la costumière d'*Alias* défend le choix d'une opposition entre les tenues « si théâtrales » de Sydney lorsqu'elle est espionne et celles « intemporelles » lorsqu'elle retourne à la ville<sup>645</sup>, allant dans le sens d'une analyse de l'hyperféminité de l'espionne en termes de mascarade, voire de néoféminisme stratégique.

Un troisième ensemble comporte des ouvrages d'études civilisationnelles, afin d'ancrer les représentations dans leur contexte sociohistorique : par exemple, *Redesigning the American Dream. The Future of Housing, Work, and Family Life*<sup>646</sup> de l'historienne de l'urbanisme Dolores Hayden renseigne sur la construction des zones suburbaines étasuniennes, les fameuses « *suburbs* » en même temps que sur la sociologie de la famille nucléaire. Dans la même veine, l'ouvrage collectif *The Columbia Guide to America in the 1960s*<sup>647</sup>, qui retrace les grandes thématiques et controverses sociales des années 1960, est précieux pour comprendre les luttes internes au féminisme, qui font aujourd'hui l'hétérogénéité du terme.

---

<sup>639</sup> Berman, A.S., Hermann, Edward, *The Gilmore Girls Companion*, Albany, BearManor Media, 2010.

<sup>640</sup> Money, Mary Alice, *Joss Whedon: The Complete Companion*, Bankside, Titan Books, 2012.

<sup>641</sup> Appelo, Tim, *Ally McBeal, The Official Companion*, New York, It Books, 1999.

<sup>642</sup> Sohn, Amy, *Sex and the City: Kiss and Tell*, New York, Gallery Books, 2004.

<sup>643</sup> Cotta Vaz, Mark, *Alias Declassified: The Official Companion*, New York, Bantam Books, 2002.

<sup>644</sup> Fiske, John, *Television Culture*, Routledge, 1994.

<sup>645</sup> Cotta Vaz, Mark, *Alias Declassified: The Official Companion*, New York, Bantam Books, 2002, p. 52.

<sup>646</sup> Hayden, Dolores, *Redesigning the American Dream. The Future of Housing, Work, and Family Life*, New York, W.W. Norton & Company, 2002.

<sup>647</sup> Farber, David, Bailey, Beth, *The Columbia Guide to America in the 1960s*, New York, Columbia University Press, 2001.

## C. Les grilles d'analyse pour situer, définir et décoder le corpus

### a) *Trouble dans le genre... des séries télévisées*

En plus de comporter à la fois des dramas et des sitcoms, nos sources comptent plusieurs genres sériels (policier, médical, espionnage, familial...). Savoir si le genre des séries devait être un critère discriminant dans la construction du corpus nous a donc amenée à revenir sur ces mêmes définitions.

De nombreux efforts typologiques ont été déployés dans le domaine des séries télévisées, qui se heurtent à la porosité des frontières. La catégorisation des genres se rêve en effet tableau aux colonnes fixes, mais elle relève bien souvent d'une cartographie mouvante, sur laquelle les créateurs eux-mêmes se déplacent en jouant avec les codes télévisuels. Ainsi, si le genre peut être défini, à la suite de John Cawelti, comme « une combinaison ou une synthèse d'un certain nombre de conventions culturelles spécifiques et d'une forme narrative plus générale »<sup>648</sup>, rien n'empêche que des passerelles se créent. Par exemple, Jean-Pierre Esquenazi montre bien les échanges qui se sont produits entre les séries, qui sont traditionnellement caractérisées par la continuation des histoires au fil des épisodes, et les feuilletons, qui proposent une nouvelle histoire chaque semaine<sup>649</sup>.

Dans nos sources, de nombreuses séries structurent ainsi leurs récits sur deux plans, l'un sériel et l'autre feuilletonnant : *Alias*, *Ally McBeal*, *Buffy*, *Sex and the City*, *Charmed*, *Dark Angel*, *Desperate Housewives*, *Bones* ou encore *The Good Wife* proposent à la fois des récits contenus à l'épisode diffusé et des arcs narratifs de plusieurs épisodes, parfois plusieurs saisons. Par exemple, la structure classique de *Buffy* fait cohabiter le « monstre de la semaine » (« *monster of the week* », un démon rencontré et tué dans le même épisode) avec le « grand méchant » (« *big bad* », une force maléfique que Buffy met une saison à vaincre) : ce double niveau donne une autonomie aux épisodes, qui peuvent être regardés comme un élément clos, tout en laissant la possibilité aux téléspectateurs de s'investir davantage dans la sérialité en suivant l'autre arc narratif durant plusieurs semaines.

---

<sup>648</sup> Cawelti, John, *Adventure, Mystery, and Romance*, Chicago, The University of Chicago, 1977, p. 6.

<sup>649</sup> Esquenazi, Jean-Pierre, *Les Séries télévisées : l'avenir du cinéma ?*, Paris, Armand Colin, 2010, p. 27.

De la même manière, l'usage des catégories de genre pour discriminer les séries est limité par le syncrétisme grandissant des fictions : si des séries comme *I Love Lucy* ou *The Mary Tyler Moore Show* peuvent aisément être qualifiées de sitcom, du fait de certaines caractéristiques formelles comme la répétition de gags et la récurrence des décors, d'autres brouillent les pistes en donnant des dimensions dramatiques à leur héroïne (*Murphy Brown*), en proposant des arcs narratifs (*The Nanny*) ou en ancrant leur humour, non dans le comique des situations, mais dans les événements narratifs eux-mêmes (*Sex and the City*). Les « dramas », de leur côté, empruntent aux soap operas leur registre conversationnel et leur penchant pour les rebondissements invraisemblables, et surtout intègrent de plus en plus à leur drame des éléments amusants.

Indice de cette porosité grandissante, le terme « dramédie » (*dramedy*) vient décrire ces séries télévisées qui font coexister histoires sérieuses et légères. Au milieu des années 2000, les séries à héroïnes se spécialisent dans ce genre qui n'en est plus vraiment un, en plaçant des femmes quadragénaires au cœur de situations dont le comique est tragique... et le tragique, comique. La descente aux enfers de Bree van de Kamp (*Desperate Housewives*), qui sombre dans l'alcoolisme en même temps qu'elle se dévergonde sexuellement, joue précisément sur la finesse de ces frontières, de même que l'humour noir que déploie Cathy Jamison pour apprivoiser son cancer (*The Big C*), ou des sordides manipulations interpersonnelles que produit Jackie pour cacher sa dépendance (*Nurse Jackie*).

Il faut ajouter que ces nouvelles passerelles vont jusqu'à remettre en cause la distinction formelle, basée sur la durée des épisodes, entre drama et sitcom<sup>650</sup> (respectivement 42 et 22 minutes). Notre corpus montre un chamboulement de ces codes classiques : dès 1998, le format de 30 minutes de *Sex and the City* ajoute à la difficulté de ranger cette série dans la case sitcom. Finalement, si la tripartition classique du genre (tragédie, drame et comédie) semble anhistorique, Jean-Pierre Esquenazi rappelle, en relisant Peter Brooks, qu'ils ne peuvent être définis « qu'en fonction de circonstances économiques, culturelles et sociales spécifiques »<sup>651</sup> : une même thématique (une même « forme narrative ») peut trouver son expression dans différents genres selon les conditions sociohistoriques qui la produisent.

---

<sup>650</sup> Boutet, Marjolaine, « Soixante ans d'histoire des séries télévisées américaines », *Revue de recherche en civilisation américaine*, 2, 2010. Disponible en ligne : <http://rrca.revues.org/248>, consulté le 14 septembre 2014.

<sup>651</sup> Esquenazi, Jean-Pierre, *Les Séries télévisées : l'avenir du cinéma ?*, Paris, Armand Colin, 2010, p. 90.

Plutôt que de catégoriser les genres, Esquenazi propose ainsi de se focaliser sur la « formule » : si le genre renvoie à un « alliage entre un schéma narratif et un univers culturel », la formule est ce qui « institue la permanence d'un schéma et d'un rythme narratif »<sup>652</sup> (traits de caractère des personnages, décors, figures de style...). La formule est donc ce qui vient établir le genre, n'empêchant pas un dialogue critique avec lui, comme c'est le cas des mélodrames contemporains<sup>653</sup> (ainsi, *Desperate Housewives* jouant de ses codes).

On peut ajouter à la volonté d'Esquenazi que « le chercheur en séries télévisées [rende] compte d'abord de l'invention, de l'instauration et de la concrétisation de formules » qu'une analyse comparative des séries télévisées doit également mener à une comparaison de leurs formules, de telle sorte que la description de leurs traits communs permette l'identification d' « esprits du temps », au sens d'Edgar Morin. Au milieu des années 2000, la prolifération de la « formule » d'héroïnes aux caractéristiques semblables (quadragénaire, veuve ou divorcée, localisée en banlieue américaine) doit être vue comme l'incarnation d'une préoccupation grandissante à l'égard des inégalités induites par le modèle romantique.

Plus largement, Hervé Glevarec propose d'abandonner la tripartition proposée par François Jost entre genre authentifiant, genre fictif et genre ludique<sup>654</sup>, qu'il considère comme relevant du modèle de la néo-télévision conceptualisée par Umberto Eco<sup>655</sup>, pour privilégier une analyse en termes de « cadres » goffmaniens. Le genre n'apparaît plus que comme « un des critères de caractérisation de la réception d'une œuvre », dont la limite majeure est de ne penser les productions télévisuelles qu'à partir de leur production – de leurs « promesses »<sup>656</sup>. À l'inverse, l'analyse de réception produite par Hervé Glevarec révèle une « post-télévision » qui joue « sur les frontières de ses genres [et des cadres d'interprétation, non plus par un jeu auto-référencé », comme c'était le cas de la néo-télévision, mais « par un jeu référentiel qui déborde la visée réaliste ou mimétique »<sup>657</sup>.

Le genre apparaît ainsi moins comme le classement objectif de données formelles que comme une « pratique culturelle visant à mettre de l'ordre dans un vaste ensemble de textes et de significations qui circulent dans notre culture pour la commodité des

---

<sup>652</sup> Esquenazi, Jean-Pierre, *ibid* p. 92.

<sup>653</sup> Esquenazi, Jean-Pierre, *ibid* p. 93.

<sup>654</sup> Jost, François, *La Télévision au quotidien*, Paris, De Boeck/INA, 2001.

<sup>655</sup> Eco, Umberto, *La Guerre du faux*, Paris, Grasset, 1985.

<sup>656</sup> Jost, François, « La promesse des genres », *Réseaux*, 15, 81, 1997, p. 11-31.

<sup>657</sup> Glevarec, Hervé, *La Sériephilie. Sociologie d'un attachement culturel*, Paris, Ellipses, 2012. p. 75.

producteurs et des publics »<sup>658</sup>. À ce titre, si les catégorisations qui découlent du « genre », en tant que construction sociale, ne peuvent être directement mobilisées comme critères discriminants, elles peuvent être utilisées, non pas comme une typologie, mais de façon ponctuelle comme des registres pour comprendre des effets narratifs, qui vont de l'usage de ressorts tragiques ou comiques à des effets métatextuels, le tragique devenant comique par effets de dérision contre-hégémonique.

### ***b) Dispositifs et cadres situationnels des séries télévisées***

Le concept de dispositif, tel que posé par Michel Foucault puis pensé par Guy Lochard, est précieux pour comprendre la circulation des discours médiatiques, en ce qu'il ne se restreint pas à ce qui est effectivement formulé, mais englobe à la fois dits et non-dits. Le dispositif est défini par Foucault comme :

*« ... un ensemble résolument hétérogène, comportant des discours, des institutions, des aménagements architecturaux, des décisions réglementaires, des lois, des mesures administratives, des énoncés scientifiques, des propositions philosophiques, morales, philanthropiques, bref : du dit, aussi bien que du non-dit ». Il doit donc être envisagé comme un « réseau que l'on peut établir entre ces différents éléments [au sein desquels] il y a comme un jeu, des changements de position, des modifications de fonctions, qui peuvent, eux aussi, être très différents. »<sup>659</sup>*

Ainsi, le dispositif n'est pas exempt des rapports de pouvoir qui viennent en reconfigurer les éléments et s'y reconfigurer en retour. Son utilisation dans l'analyse des représentations médiatiques permet donc de ne pas figer les textes en structures narratives réduisant le monde imaginaire à des organigrammes et à des catégories, mais plutôt d'en penser la circulation des discours.

Redéployé dans le champ des études télévisuelles par Guy Lochard, le dispositif devient un « levier théorique efficace pour penser les articulations entre le social et le discursif », un « opérateur sociocommunicatif jouant comme lieu d'encadrement de l'intention communicationnelle sous-jacente à une production télévisuelle »<sup>660</sup>. Le dispositif permet de penser ensemble l'hétérogénéité, déjà soulignée par Foucault, des actions socioprofessionnelles, des discours médiatiques, des logiques industrielles et des réceptions imprévisibles car soumises aux jeux des décodages tel qu'éclairés par Stuart

---

<sup>658</sup> Fiske, John, *Television Culture*, Londres, Routledge, 1994, p. 109.

<sup>659</sup> Foucault, Michel, *Dits et écrits. Tome 1 : 1954-1975*, Paris, Gallimard, 2001, p. 299.

<sup>660</sup> Lochard, Guy, Soulages, Jean-Claude, « La parole politique à la télévision », *Réseaux*, 2003, 2, 118, p. 65-94.

Hall<sup>661</sup>. Une telle position méthodologique évite l'écueil structuraliste qui voudrait que tout texte soit sous-tendu par des logiques universelles de récit et finalement clos sur lui-même pour, au contraire, prendre en considération sa polysémie. Les discours ne sont pas infinis, puisqu'ils sont cadrés par le dispositif, mais ouverts à une « libre aventure interprétative » selon la belle formule d'Umberto Eco<sup>662</sup>.

L'approche de Guy Lochard a en effet cela d'innovant qu'elle intègre dans la définition même du dispositif à la fois les imaginaires que les professionnels construisent et projettent sur les publics et l'incapacité de déterminer les réceptions. Le dispositif naît donc d'une interaction profonde entre productions et réceptions, tant dans la construction de l'espace physique qui donne lieu aux échanges (plateaux, décors, et leurs éléments constitutifs : dispositions, éclairages, prises de son...) que dans les « visées communicatives »<sup>663</sup>. Cette distinction entre les deux grandes instances (de production et de réalisation) nous a été particulièrement utile pour regrouper, d'un côté, un ensemble de textes visant à expliciter les logiques industrielles, et d'un autre, un ensemble de critères dégageant les effets signifiants de la mise en scène.

Pour comprendre les dispositifs des séries de notre corpus, nous avons décrit leurs cadres situationnels externes et internes, que Guy Lochard définit comme l'ensemble des contraintes (qui ne sont jamais absolues) imposées aux instances de production<sup>664</sup>. Nous avons d'abord récapitulé l'ensemble des critères formels des séries – chaîne de diffusion, format (22, 30, 42 minutes), années de production, jours et heures de programmation. Les variations des représentations peuvent en effet s'expliquer selon des logiques industrielles ou même juridiques : comme l'explique Esquenazi lors de sa tentative de lier socioéconomie et sociosémiotique, « d'un côté un programme télévisuel est un produit, de l'autre il est un discours. Il faut donc le saisir sous l'un et l'autre de ces deux aspects et appréhender leur articulation »<sup>665</sup>. Nous avons également répertorié les créateurs.trices et les actrices principales, supposant, à la suite de John Fiske, qu'ils sont eux-mêmes porteurs de signification<sup>666</sup> : par exemple, le personnage de Chris Noth dans *The Good*

---

<sup>661</sup> Hall, Stuart, « Codage/décodage » in Glevarec, Hervé, Macé, Éric, Maigret, Éric, *Cultural Studies. Anthologie*, Paris, Armand Colin, 2008.

<sup>662</sup> Eco, Umberto, *Lector in Fabula*, Paris, Grasset, 1985, p. 72.

<sup>663</sup> Charaudeau, Patrick, « Des conditions de la mise en scène du langage », in Decrosse, Anne, *L'Esprit de société : vers une anthropologie sociale du sens*, Bruxelles, Mardaga, 1993.

<sup>664</sup> Lochard, Guy, Soulages, Jean-Claude, *La Communication télévisuelle*, Paris, Armand Colin, 1998.

<sup>665</sup> Esquenazi, Jean-Pierre, « Eléments de sociologie sémiotique de la télévision », *Quaderni*, 50-51, 2003, p. 89-115.

<sup>666</sup> Fiske, John, *Television Culture*, Londres, Routledge, 1994, p. 150-151.

*Wife* n'est pas sans faire écho à celui qu'il interprétait dans *Sex and the City* – à bien des égards, Peter Florrick et Mister Big apparaissent tous deux comme des incarnations de l'idéologie patriarcale.

Au niveau interne, nous élaboré une grille d'analyse des cadres situationnels, portant notre attention sur les structurations narratives, sur les mises en scène visuelles et sur les espaces physiques (décors et leurs agencements). Pour analyser les dispositifs audiovisuels, nous avons utilisé ce que John Fiske appelle les « codes de la télévision »<sup>667</sup> (sociaux, techniques et idéologiques), que nous avons analysés grâce aux outils de l'analyse filmique (comme les types de plans ou les effets de caméra) et de la psychologie sociale (comme la proxémie et la kinésie). Nous indiquons ci-après les grilles d'analyse constituées.

<b><u>GRILLE D'ANALYSE DES CADRES SITUATIONNELS « INTERNES »</u></b> <b><u>(1. structuration narrative, espaces physiques, mise en scène visuelle)</u></b>	
<b><u>STRUCTURATION</u></b>	<b><u>DISPOSITIFS AUDIOVISUELS</u></b>
Introduction/conclusion	Les plans
Structure narrative	Très gros plan
Ponctuations narratives	Gros plan
Orientations thématiques	Plan rapproché
<b><u>DISPOSITIF SCÉNIQUE</u></b>	Plan américain
Agencement des lieux	Plan moyen
Distribution des espaces	Plan d'ensemble
Non-humains en jeu	Effets de caméra (flou, panoramique, zoom, etc.)
<b><u>MISE EN SCÈNE</u></b>	Eclairages, lumières
Déplacements des personnages	Montage
Kinésie des personnages	Musiques et sons

---

<sup>667</sup> Fiske, John, *ibid*, p. 5.



<b><u>GRILLE D'ANALYSE DES CADRES SITUATIONNELS « INTERNES »</u></b>	
<b><u>(2. actes corporels et situations spatiales des personnages)</u></b>	
<b><u>PROXÉMIE</u></b>	<b><u>FONCTIONS KINÉSIQUES</u></b>
Intime (proche ou éloigné)	Référentielle
Personnelle (proche ou éloigné)	Expressive
Sociale (proche ou éloigné)	Impressive ou d'appel
Publique (proche ou éloigné)	Phatique
<b><u>KINÉSIES</u></b>	<b><u>RAPPORT AUX SENS</u></b>
Illustrations	Vision
Intonations	Audition
Gestes quasi-linguistiques	Olfaction
Mimiques faciales	Toucher
Quelles contradictions ?	Goût

### *c) Non-dits et non-humains en amour*

L'analyse de la communication non-verbale a été utilisée pour saisir les non-dits amoureux. Parce que les représentations fictionnelles des sentiments ne se laissent pas contenir au cadre d'un « je t'aime », il a fallu incorporer dans les grilles d'analyse les formes non-verbales, comme les sourires et les regards. En effet, non seulement les dialogues prennent corps dans l'interprétation kinésique de leurs interprètes, mais cette dernière vient, de surcroît, bien souvent les supplanter. Comme le résume bien Patrick Charaudeau, « le sens est à la fois notre mythe et notre réel. Il se construit à la confluence du dit et du non dit (de l'explicite et de l'implicite). Il n'est pas seulement le dit, il n'est pas seulement le non dit. Il naît de la relation entre les deux »<sup>668</sup>.

Mobilisant les outils de la psychologie sociale, nous avons ainsi pris en compte les proxémiques et les kinésies, des agencements spatiaux des personnages jusqu'aux dimensions presque microscopiques de leurs expressions faciales. Ces outils ont permis d'envisager les interactions des personnages, de manière à décoder les modèles amoureux sous-jacents. Par exemple, l'amour passionnel est bien souvent caractérisé par une proxémie très intime, une fusion des corps érotisés, tandis que l'amour maudit (expression de l'amour romantique) est signifié par une distance de plusieurs mètres entre les amoureux.

---

<sup>668</sup> Charaudeau, Patrick, « Le contrat de communication dans la situation classe », in Halté, Jean-François, *Inter-Actions*, Metz, Université de Metz, 1993.

De plus, comme le soulignent Jean-Samuel Beuscart et Ashveen Peerbaye, « la théorie foucauldienne du dispositif se prolonge et se renouvelle [dans les] assemblages sociotechniques d'humains et de non-humains »<sup>669</sup> auxquels s'intéresse la sociologie des sciences et techniques menée par Bruno Latour et Michel Callon. Ce n'est donc pas un hasard si notre analyse des représentations de l'amour a prêté une attention toute particulière aux non-humains qui participent de son « assemblage ».

Dans les séries, les amours débordent en effet des communications interpersonnelles, même non-verbales, pour se loger jusque dans les lieux ou les objets : appartements, métropoles, journaux intimes, coiffures et rouges à lèvres, musiques préférées, verres de vin rouge voire drogues sont autant de technologies de soi et de béquilles psychologiques qui, agissant comme des extensions des personnages humains, participent pleinement du récit. Comme le souligne en effet Latour, « nous avons été capables de transférer à des non-humains non seulement la force, mais aussi des valeurs, des devoirs et une éthique »<sup>670</sup>.

Nous avons donc choisi d'inclure dans la définition des personnages ce qui, comme le formule Marc Lits, « s'étend à toute figure anthropomorphisée, englobant souvent animaux, et même objets ou idées »<sup>671</sup>. Ainsi, si l'on considère, à la suite notamment de John Fiske, que les personnages fictionnels encodent des idéologies, les non-humains peuvent aussi être des procédés d'explicitation et l'incarnation de valeurs idéologiques : le rouge à lèvres, saisi pour une retouche de maquillage avant un rendez-vous amoureux, signifie un investissement personnel dans la féminité et une attente forte de la relation amoureuse. Il faut souligner que la participation des non-humains aux dispositifs narratifs se fait, le plus souvent, sur le mode de figures de style : le verre de vin de la célibataire est une métaphore de sa liberté ; le pull que l'héroïne renifle agit comme une métonymie du partenaire ; les paroles des chansons, qu'elles soient chantées à tue-tête (comme dans *Ally McBeal*) ou qu'elles accompagnent le récit, permettent des emphases ; les villes, comme dans *Sex and the City*, sont personnifiées comme le véritable grand amour de l'héroïne.

---

<sup>669</sup> Beuscart Jean-Samuel, Peerbaye Ashveen, « Histoires de dispositifs », *Terrains & travaux*, 2, 11, 2006, p. 3-15.

<sup>670</sup> Latour, Bruno, *Petites leçons de sociologie des sciences*, Paris, La Découverte, 2006, p. 62.

<sup>671</sup> Lits, Marc, *Du récit au récit médiatique*, Bruxelles, De Boeck, 2008, p. 137.

#### d) Des visées énonciatives aux structures idéologiques

Pour analyser les récits, les dialogues et les images des séries télévisées, nous avons construit des grilles pour analyser les « visées communicatives », que Patrick Charaudeau définit comme l' « intentionnalité psychosocio-discursive qui détermine l'enjeu de l'acte de langage du sujet parlant et, partant, de l'échange langagier lui-même ». Ces visées peuvent être dégagées en éclairant les contextes d'énonciation, c'est-à-dire en identifiant la régulation des espaces de circulation des discours, qui ne sont donc pas contenus au lieu ni au moment précis de leur énonciation. Un tel postulat ouvre le champ d'études au-delà du seul texte, pour prendre en compte la configuration des représentations par le contexte à la fois sociohistorique et industriel.

- la visée de “prescription” : *je* veut “faire faire”, et il a autorité de pouvoir sanctionner ; *tu* se trouve donc en position de “devoir faire”.
- la visée de “sollicitation” : *je* veut “savoir”, et il est donc en position d'infériorité de savoir vis-à-vis du *tu* mais légitimé dans sa demande ; *tu* est en position de “devoir répondre” à la sollicitation.
- la visée d'“incitation” : *je* veut “faire faire”, mais n'étant pas en position d'autorité, il ne peut qu'inciter à faire ; il doit alors “faire croire” (par persuasion ou séduction) au *tu* qu'il sera le bénéficiaire de son propre acte ; *tu* est donc en position de “devoir croire” que s'il agit, c'est pour son bien.
- la visée d'“information” : *je* veut “faire savoir”, et il est légitimé dans sa position de savoir ; *tu* se trouve dans la position de “devoir savoir” [25] quelque chose sur l'existence des faits, ou sur le pourquoi ou le comment de leur surgissement.
- la visée d'“instruction” : *je* veut “faire savoir-faire”, et il se trouve à la fois en position d'autorité de savoir et de légitimation pour transmettre du savoir ; *tu* est en position de “devoir savoir faire” selon un modèle (ou mode d'emploi) qui est proposé par *je*.
- la visée de “démonstration” *je* veut “établir la vérité et en apporter la preuve” selon une certaine position d'autorité de savoir (savant, spécialiste, expert) ; *tu* est en position d'avoir à recevoir et d'“avoir à évaluer” une vérité, et donc d'avoir la capacité de le faire.

Charaudeau, Patrick, « Visées discursives, genres situationnels et construction textuelle », in Ballagriba, M., *Analyse des discours. Types et genres*, Editions Universitaires du Sud, 2001.

La typologie des visées discursives, établie par Patrick Charaudeau, nous a été utile pour analyser, par les intentions conférées aux personnages, les rapports de pouvoir entre eux : par exemple, la visée de prescription, dans laquelle « *je* veut "faire faire", et il a autorité de pouvoir sanctionner » porte en elle une capacité d'action bien supérieure à la visée de sollicitation, où « *je* veut "savoir", et il est donc en position d'infériorité de savoir vis-à-vis du *tu* ». De ces visées, résultent des modes « énoncifs », dont la catégorisation varie selon les auteurs (Patrick Charaudeau en compte trois – narratif, descriptif et argumentatif – auxquels Jean-Michel Adam ajoute le mode explicatif et dialogal) mais dont il faut retenir qu'ils nous renseignent sur les stratégies discursives.

Ainsi, les luttes conjugales qui sont au cœur des récits de *I Love Lucy* se font sur une opposition des modes « énoncifs », et, partant, des visées énonciatives : l'héroïne, qui rêve de devenir comédienne, est bien peu réceptive aux énoncés prescriptifs de son époux qui souhaite la maintenir à sa disposition dans le foyer. Ses discours à elles renvoient bien plus à des visées de sollicitation, motivée par son insatisfaction de rester à la maison et qui enjoint à son époux de « devoir répondre ».

En revanche, un demi-siècle plus tard, lorsque les héroïnes quadragénaires expriment à nouveau leur lassitude d'être assignées au foyer, les visées apparaissent plus informatives et instructives, indices de poussées démocratiques qui laissent supposer une structure idéologique plus égalitaire : en voulant « faire savoir » et « faire savoir-faire », les femmes plaident pour une redistribution des charges affectives et domestiques. Lorsqu'elles échouent, comme c'est souvent le cas dans *Desperate Housewives* où le contexte suburbain ancré dans la première modernité encourage les résistances patriarcales, les héroïnes agissent « en douce » pour obtenir ce qu'elles veulent, déployant des discours incitatifs. Ainsi, les modes « énoncifs » et leurs visées énonciatives ont été utiles pour identifier les motivations des personnages, leurs structurations en stratégies discursives et les idéologies qui en résultent.

<b><u>GRILLE D'ANALYSE DES DIALOGUES</u></b>	
<b><u>TYPES DE DISCOURS</u></b>	<b><u>RÔLES LOCUTIFS</u></b>
Monologal	Assertion
Monologique	Question
Dialogal	Validation ou demande de validation
Dialogique	Gestion
	Réponse
	Non-réponse
<b><u>VISÉES DISCURSIVES</u></b>	<b><u>MODES ÉNONCIFS</u></b>
Prescription	Descriptif
Sollicitation	Narratif
Incitation	Argumentatif
Information	Dialogal
Instruction	
Démonstration	

Enfin, nous avons élaboré une grille plus sociologique sur les disputes et leurs modes de résolution, que nous considérons comme des luttes de définition du monde conjugal. Cette grille part des formes communicationnelles éclairées par notre recherche théorique :

<b><u>GRILLE D'ANALYSE</u></b>	
<b><u>DES PROBLÈMES DE COUPLE ET DE LEURS RÉOLUTIONS</u></b>	
<b><u>THÉMATIQUES</u></b>	<b><u>TYPES DE PROBLÈME</u></b>
<b>RAPPORT AU COUPLE</b>	Dissonance cognitives
Organisation domestique	Injonctions contradictoires
Expression des sentiments	Apories
Sexualité	Priorités concurrentes
<b>RAPPORT A SOI</b>	
Préserver son identité	
Préserver son travail	
<b>RAPPORT AUX AUTRES</b>	
Jalousies	
Amitiés extérieures au couple	
<b><u>RÉSOLUTION DU PROBLÈME</u></b>	<b><u>MISE EN SCÈNE</u></b>
<b>DISCUSSION DEMOCRATIQUE</b>	<b>LIEU</b>
Compromis	Travail
Consensus	Domicile
Concession	Autre lieu public
<b>ULTIMATUM</b>	<b>STRATEGIES ET ELEMENTS DE LANGAGE</b>
Chantage	Compréhension
Abandon	Attaques
<b>ARGUMENTS D'AUTORITE</b>	Apaisement
Autorité masculine	
Autorité féminine	
Autorité compétente	

## CHAPITRE 2.

### LE PIÈGE DU ROMANTISME : LES ÉMANCIPATIONS CONTRÔLÉES DES FEMMES AU FOYER

*I know a woman, became a wife  
These are the very words she uses to describe  
her life  
She said 'a good day ain't got no rain'  
She said 'a bad day is when I lie in the bed  
And I think of things that might have been'.*

Simon & Garfunkel, *Slip Slidin' Away* (1977)

#### A. La mythologie du bonheur familial

##### a) *La famille nucléaire, protagoniste des premières séries télévisées*

Si dès les années 1950, bien souvent à la suite des feuilletons radiophoniques, les séries télévisées ont en masse proposé des sitcoms familiales, celles-ci avaient rarement pour pivot l'épouse et femme au foyer mais plutôt le père de famille (*Papa a raison, Life of Riley*), le fils (*Leave it to Beaver*) ou l'ensemble de la maisonnée (*The Ruggles*). De ces décennies 1950-1960 dans lesquelles l'histoire du bonheur de la famille nucléaire tend à supplanter l'héroïne, nous avons extrait trois séries, *I Love Lucy*, *The Donna Reed*



*Show* et *Ma Sorcière Bien-Aimée*, qui dérogent pour partie à ces extases familialistes. Parce qu'elles abordent frontalement les frustrations et les espoirs des femmes au foyer,

Lucy Ricardo, Donna Stone et Samantha Stephens peuvent être envisagées comme les ancêtres voire les matrices représentationnelles des futures héroïnes individualistes.

La promesse du bonheur qui monte dans l'après-guerre au « zénith des civilisations individualistes » et qui règne alors au cinéma à travers les happy ends se propage à la télévision dans la deuxième moitié des années 1950. Loin des héros solitaires et des amours romantiques, la télévision donne à voir la félicité de la famille nucléaire, de ses ordonnancements et de son quotidien. Les séries télévisées exaltent les valeurs de l'après-guerre et racontent le bonheur de la famille, de la propriété privée, de l'architecture domestique, de l'économie capitaliste et de son régime consumériste.

Les femmes au foyer, de Donna Stone (*The Donna Reed Show*) à Samantha Stephens (*Ma Sorcière Bien-Aimée*) n'ont presque jamais d'histoires à elles seules et pour elles-mêmes, et sont plutôt montrées en train de tenir la maisonnée en bon état, d'éduquer les enfants et de gérer les dépenses, tout cela dans l'euphorie de la cellule domestique. De bon cœur, elles sacrifient leur individualisme pour le holisme familial, l'amour agissant comme un devoir moral d'aimer au sens réversible puisque dans un mouvement paradoxal, il est à la fois une redoutable arme féminine et une puissante naturalisation du genre féminin : pour Anthony Giddens le développement de l'assignation des femmes au foyer exprime simultanément l'« expression du pouvoir des femmes, une sorte d'affirmation contradictoire de leur autonomie sur le fond même de leur assujettissement »<sup>672</sup>. L'amour oblatif argumente pour la beauté et la grandeur d'âme de femmes ainsi piégées par l'exaltation de ce devoir sacrificiel.

Pourtant, cette distribution genrée des manières d'aimer n'est pas sans rencontrer des résistances. Si différents auteurs, à l'instar de Susan Douglas ont souligné dans une approche plus prescriptive que compréhensive des mythes télévisuels, le décalage de ces représentations avec les réalisations socioéconomiques qui voyaient une forte « explosion du nombre de femmes entrant dans la vie professionnelle, s'inscrivant à l'université, et s'engageant en politique »<sup>673</sup>, ils semblent négliger les insurrections des héroïnes au foyer, que la microscopie d'une grimace ou d'un frémissement magique du nez ne doit pas minimiser. Si dans les cadres familialistes (*Leave it to Beaver*, *Papa a raison*, *The Donna Reed Show*) qui apparaissent comme le dernier souffle médiaculturel de l'économie patriarcale telle que la concevait la première modernité, de mini-révolutions ne grondent

---

<sup>672</sup> Giddens, Anthony, *La Transformation de l'intimité. Sexualité, amour, et érotisme dans les sociétés modernes*, Rodez, Éditions du Rouergue, 2004, p. 59.

<sup>673</sup> Douglas, Susan, « Where have you gone, Roseanne Barr ? », *The Shriver Report*, 9 novembre 2009.

pas et des réformes sont certes avortées, des élans démocratiques naissent toutefois des frustrations et des rêves exprimés.

La famille nucléaire est la vraie protagoniste de ces fictions qui distribuent encore les rôles de façon traditionnelle : le père de famille travaille, l'épouse s'occupe du foyer et les enfants (deux, bien souvent une fille et un garçon) sont épaulés par leur mère dans les problématiques qu'ils rencontrent. Pour Donna Reed, « nos histoires tournaient autour de la chose la plus importante en Amérique : une famille aimante »<sup>674</sup> et sa série est en effet paradigmatique de ce bonheur familial, avec ses chorégraphies domestiques où chacun trouve intuitivement sa place, où les sourires amusés des adultes répondent aux mines espiègles des enfants, qui arborant un œil au beurre noir pour avoir défendu sa mère, qui virevoltant dans sa robe bouffante. Cet esprit familialiste aux fonctions genrées accomplit un petit tour de force pour le bonheur moderne qui vit une concurrence entre valeurs affectives et matérielles, entre être et avoir<sup>675</sup>, puisque d'un côté il favorise l'être à travers l'amour maternel et de l'autre il réalise l'avoir grâce au salaire paternel qui équipe la maisonnée en accord avec les promesses consuméristes.

Accomplissant l'hédonisme du bien-être, la collaboration entre le travail masculin salarié et l'activité féminine ménagère réunit matériel et affectif et la maison devient le témoin de ces valeurs d'après-guerre<sup>676</sup>. « Siège d'énormes investissements psycho-affectifs et de la micro-économie personnelle »<sup>677</sup>, son aménagement reflète l'ordre social genré et l'inscription dans deux puissantes idéologies d'après-guerre que sont la propriété privée et le travail, ce dernier étant tout particulièrement présent dans *Ma Sorcière Bien-Aimée* où les pouvoirs de Samantha sont considérés comme une tricherie par son mari mortel. Quand elle allume un feu du bout du nez, Jean-Pierre lui demande si « ça [la] fait se sentir coupable de savoir qu'en ce moment même, les Boys Scouts d'Amérique essaient de faire la même chose avec des bouts de bois et des cailloux »<sup>678</sup>. Culpabilisant Samantha, l'empêchant même d'utiliser ses pouvoirs, c'est tout un idéal méritocratique et travailliste qui se déploie dans ces banlieues américaines et qui vient sous-tendre la fonction, la place et le comportement attendu de ces héroïnes.

---

<sup>674</sup> « Don't call *The Donna Reed Show* 'Situation Comedy' », *Chicago's Sunday American TV Roundup*, 14 octobre 1962.

<sup>675</sup> Pour Edgar Morin, cette concurrence est entretenue par des films et chansons célébrant l'amour et par des publicités vantant l'équipement matériel (meubles, robots ménagers, voitures). Voir Morin, Edgar, *L'Esprit du temps*, Paris, Armand Colin, 2010.

<sup>676</sup> On peut citer Edgar Morin, mais aussi Dolores Hayden ou Beatriz Preciado.

<sup>677</sup> Morin, Edgar, *L'Esprit du temps*, Paris, Armand Colin, 2010, p. 197.

<sup>678</sup> *Ma Sorcière Bien-Aimée*, saison 2, épisode 16.



***b) Rendre la famille romantique : une confusion de l'amour conjugal et de l'amour familial***

L'amour maternel réaffirmé est invariablement la clef de résolution des problèmes et des conflits rencontrés par la famille, dont les liens affectifs sont très largement idéalisés. À rebours des modèles traditionnels où le mariage recouvre des enjeux plus stratégiques qu'émotionnels, la structure familiale des séries ici étudiées prend source dans un amour conjugal au romantisme dénué de tout influence passionnelle, ce qui s'explique notamment par un code de la censure très strict qui jusqu'au début des années 1960 jurait de « défendre la sainteté de l'institution du mariage et du foyer »<sup>679</sup>. Dans ces



mythes du bonheur familial, le romantisme agit, à la façon de la définition d'Ann Swidler, comme un choix clair relevant du « tout ou rien » d'un unique autre, défiant les forces sociales et déterminant de façon permanente la destinée individuelle<sup>680</sup>. Il se confond avec l'institution du mariage par l'intermédiaire d'actions et d'émotions individuelles et, dans la lignée du « médium de communication généralisé au plan symbolique » de Luhmann, envisage l'amour des époux comme des codes comportementaux et sentimentaux à partager. En l'occurrence les héroïnes familiales, prises entre les convalescences d'après-guerre et les bourgeonnements de la révolution sexuelle, sont clairement influencées par ces lois : les époux se sont choisis de façon exclusive et créent une histoire partagée dont les codes sont largement dictés par les valeurs romantiques comme l'idéalisation, la transcendance et la perte de soi, la fusion des âmes, la validation de l'identité par autrui.

Pour autant qu'il subisse quelques étincelles protoféministes, ce cadre conjugal romantique est bien souvent décrit comme la base de la structure familiale, ce dont témoigne l'apparition tardive des enfants. Dans *I Love Lucy* et *Ma Sorcière Bien-Aimée* les couples sont sans progéniture pendant une à deux saisons et la fin du pilote du *Donna*

---

<sup>679</sup> Lehman, Katherine, *Those Girls. Single Women in Sixties and Seventies Popular Culture*, Lawrence, University of Kansas, 2011.

<sup>680</sup> Swidler, Ann, *Talk of Love: How Culture Matters*, Chicago, University of Chicago Press, 2003, p. 113-114.

*Reed Show* se clôt sur Donna et Alex dégagés des contraintes parentales et amoureusement réunis devant un feu de cheminée. Dans le même temps, le couple apparaît pleinement accompli à l'apparition des enfants quand la famille, sans écraser l'amour conjugal, le subsume alors. L'amour agit comme la valeur fondamentale, la puissance romantique qui offre à l'individu unité et globalité, lui donne la force de dépasser les difficultés. Peu de grosses disputes éclatent au cours de ces séries, utopie familialiste oblige, et lorsque c'est le cas l'amour est la force supérieure qui réunit les individus au-delà des frustrations, des colères et des envies émancipatrices : pour le mari de la sorcière Samantha, « la seule chose plus forte que la magie, c'est l'amour »<sup>681</sup>.

L'amour porté à l'époux se confond très vite à l'amour porté à la famille, l'idéalisation de cette dernière pouvant être envisagée comme le symptôme d'une relation romantique entre elle et la mère. Magnifiée, la maisonnée aimante pousse l'héroïne vers un registre romantique. Cette dernière, de la même façon qu'elle se perd dans le couple, s'abandonne sans retenue dans la famille requérant lien exclusif et attention absolue. Donna Stone apparaît comme la femme idéale par sa capacité à se transcender dans le *care* et l'amour familial, ce dont témoignent les bienveillants sourires qu'elle distribue à longueur d'épisodes. Dans ces sitcoms familiales et contrairement à ce que décrit Anthony Giddens<sup>682</sup>, le romantisme conjugal n'est donc aucunement distingué de l'organisation familiale : les représentations tendent au contraire à fusionner les mythes romantiques qui font alors autorité dans les imaginaires socioculturels<sup>683</sup> avec les mythes familialistes d'une société étasunienne encore marquée par la guerre et que l'instabilité de la guerre froide rend anxieuse.

Cette alliance euphorique entre famille et consumérisme n'est pas sans rappeler le mythe du bonheur individuel diagnostiqué par Edgar Morin, qui en identifie trois grandes périodes dans l'histoire de la culture de masse : une première de 1900 à 1930 est caractérisée par le divertissement, la seconde de 1930 à 1955 développe les mythes du bonheur et les mythes évasionnels qui guident un « nouvel individualisme bourgeois »<sup>684</sup>, enfin la décennie 1950-1960 diffuse ses ambivalences dans les mythes. Dans cette troisième période qui est à la fois de croissance et de crise, Morin constate une « dislocation de la mythologie euphorique et [l']émergence d'une problématisation de la

---

<sup>681</sup> *Ma Sorcière Bien-Aimée*, saison 4, épisode 33.

<sup>682</sup> Giddens, Anthony, *La Transformation de l'intimité. Sexualité, amour, et érotisme dans les sociétés modernes*, Rodez, Éditions du Rouergue, 2004.

<sup>683</sup> Morin, Edgar, *L'Esprit du temps*, Paris, Armand Colin, 2010.

<sup>684</sup> Morin, Edgar, « De la culturanalyse à la politique culturelle », *Communications*, 14, 1969, p. 5-38.

vie privée (problème du couple, de l'amour, de la solitude, de l'équilibre, etc.) »<sup>685</sup>. La culture de masse enregistre à ce moment les mutations socioéconomiques de l'après-guerre et formule de nouvelles propositions mythologiques articulées autour de récentes industries comme l'architecture domestique et les loisirs.

« Construit au moment où une grande partie de la population accède au standard individualiste des classes moyennes »<sup>686</sup>, le mythe du bonheur se traduit dans les sitcoms familiales des années 1950 et 1960 par une mixtion de la deuxième et de la troisième période. Les héroïnes ont profité de l'individualisme bourgeois pour s'émanciper du holisme traditionnel et construire une famille nucléaire qui promet la joie quotidienne tout en souhaitant, à leur échelle, profiter de quelques péripéties évasionnelles (c'est le cas de Lucy Ricardo dont le rêve de devenir comédienne est aussi celui de s'échapper du foyer domestique). Dans le même temps, portée par le syncrétisme des productions fictionnelles de masse, cette croyance se déboîte et laisse apparaître de fortes insatisfactions dont les causes sont explicitement l'organisation patriarcale contre laquelle les héroïnes se dressent de plus en plus systématiquement (son mari a beau, chaque épisode, dire non à Lucy, elle n'abandonne jamais).

L'idéologie du bonheur se propage donc à la télévision au milieu des années 1950, moyennant quelques ajustements vis-à-vis de son alter ego cinématographique. Tandis que le cinéma porte à l'écran des amours romantiques ou des héros individuels, la télévision semble retranscrire le bonheur dans le cadre imaginé de sa réception. Adaptée au contexte imaginé et réel du média, la mythologie du bonheur ne s'épanouit pas en articulation avec l'individualisme naissant, mais avec la famille nucléaire et toutes ses modalités. Les industries télévisuelles valorisent des héroïnes afin de s'adresser à un public majoritairement féminin, mais celles-ci voient le plus souvent leur individualisme écrasé par leur époux, leurs parents, leurs enfants, leurs tâches domestiques. De la parfaite Donna Stone aux turbulences de Lucy Ricardo ou au docile *empowerment* de Samantha Stephens, les récits centrés sur les héroïnes ne le sont jamais vraiment et rapportent toujours dans l'équation les vies de leur entourage. Quand Samantha s'investit dans la vie communale pour combattre la destruction d'un parc<sup>687</sup>, Jean-Pierre la soutient et même la conseille, prenant au sérieux son combat et l'encourageant dans sa prise de parole avant

---

<sup>685</sup> Morin, Edgar, *ibid.*

<sup>686</sup> Morin Edgar, Macé, Éric, « La culture de masse. Le choc des années 50 et 60 », *Médiamorphoses*, 2005, p. 6-19.

<sup>687</sup> *Ma Sorcière Bien-Aimée*, saison 5, épisode 9.

de réaliser qu'il est sous contrat publicitaire avec le constructeur contre lequel se bat son épouse. Le propos est lourd de sens : il aura fallu attendre cinq ans pour voir Samantha sortir seule du foyer familial et quand elle investit enfin l'espace public, le *twist* narratif consiste à lier à nouveau son destin à celui de son époux. La famille nucléaire est menacée d'un côté par la destruction du parc où s'amuse les enfants, de l'autre par la perte d'une ressource financière.

C'est un curieux équilibre, donc, que propose la fiction télévisée des décennies 1950-1960. Les « semi-héroïnes », à défaut d'être des sujets indépendants, sont bien souvent décisionnaires et les époux qui décident et ordonnent sont rarement suivis docilement. La stabilité des rôles genrés se révèle fragile car subordonnée aux consentements de chacun et surtout de chacune à se sacrifier et à se conformer à des comportements au profit d'une structure plus large. À cet endroit, l'amour tient une place charnière puisque bien souvent, c'est lui qui légitime les abandons individuels : les épouses acceptent de tenir la maisonnée et d'élever les enfants au nom de l'amour qu'elle leur porte, et plus encore au nom de leur amour d'aimer.

### *c) Des sacrifices qui n'en sont pas : les femmes aiment aimer*

« Agents secrets de la modernité » selon la belle formule d'Edgar Morin<sup>688</sup>, les femmes sont les premières à avoir développé les compétences émotionnelles qui se propageront à l'ensemble de la société par le processus de ce que d'autres auteurs ont appelé la réflexivité, mais elles en sont aussi le « sous-prolétariat émotionnel » pour Anthony Giddens puisqu'elles travaillent, sans reconnaissance publique, au bien-être des membres de la famille. En charge de la famille et du foyer, les femmes représentées voient leurs récits ancrés dans des thématiques interpersonnelles et, qu'elles excellent ou gaffent dans la gestion émotionnelle de la maisonnée, la dimension sentimentale de leurs tâches domestiques est toujours valorisée.

Les femmes au foyer sont montrées comme les protectrices de la famille. Ce n'est pas un hasard si Mary, la fille de Donna Stone, la qualifie explicitement d' « ange gardien » au cours d'un discours scolaire : les corporalités mêmes des héroïnes font écho à une figure effacée, douce et bienveillante. Quand elles se meuvent, Donna ou Samantha

---

<sup>688</sup> Morin, Edgar, *Commune en France, la métamorphose de Plozévet*, Paris, Fayard, 1967, p. 260.

sont bien loin du burlesque de Lucy, si gracieuses qu'elles semblent parfois flotter. La comparaison aux anges vient également complimenter les « sublimes sacrifices dont le monde n'aura jamais conscience » de celle qui « ne pose pas de question ni ne demande rien car donner lui suffit »<sup>689</sup> : sont exaltés l'oubli de soi et la modestie de ces mères au foyer qui prennent soin de la structure chérie des sociétés occidentales, la famille nucléaire.

L'amour maternel et conjugal a pour modalités le sacrifice, l'oblativité et l'oubli de soi, et s'inscrit directement dans les valeurs étasuniennes d'alors, en témoigne la teneur nationaliste du discours quand Mary conclut que la mère « est la force de notre nation, de notre communauté et de notre famille ». Aussi si la famille nucléaire vient donner forme aux rapports de pouvoir entre hommes et femmes<sup>690</sup>, elle permet également dans l'atmosphère anxieuse de la guerre froide d'offrir « une forteresse psychologique »<sup>691</sup> pour se protéger des menaces extérieures.

La figure maternelle est métonymique. Elle opère comme la représentante de la famille et de la maisonnée qu'elle protège et chérit et elle devient par ricochets le symbole de la tranquillité affective et de la prospérité que les sociétés occidentales d'après-guerre appellent de leurs vœux. Rouage principal de la mécanique familiale, les représentations fictionnelles réhabilitent la fonction maternelle et visent parfois explicitement à lui apporter une reconnaissance médiatique jusqu'ici déniée : comme le soulignait Donna Reed, « à droite à gauche, nous avons enfreint les règles : déjà, nous avons une tête d'affiche féminine, une femme forte et saine, mais nous avons aussi une histoire racontée du point de vue d'une femme qui ne soit pas un soap opera »<sup>692</sup>. Prenant en charge les déficits de reconnaissance, corolaire logique de l'exaltation d'un devoir moral d'aimer et d'un sacrifice maternel qui par définition ne doivent pas demander de contreparties, les représentations s'attachent principalement à montrer le lourd travail logistique mais aussi émotionnel qu'est la gestion d'une maison et de ses occupants.

Pour autant, Lucy Ricardo, Donna Stone et Samantha Stephens ne consentent pas passivement aux agencements hégémoniques de la famille nucléaire. Le sacrifice féminin apporte aux personnages compliments et relation privilégiée aux enfants que l'on peut analyser comme autant d'avantages concédés aux subalternes par la visée patriarcale,

---

<sup>689</sup> *The Donna Reed Show*, saison 1, épisode 4.

<sup>690</sup> Beck, Ulrich, *La Société du risque. Sur la voie d'une autre modernité*. Paris, Flammarion, 2001, p. 254.

<sup>691</sup> May, Elaine Tyler, *Homeward Bound. American Families in the Cold War Era*, New York, Basic Books, 1988, p. 11.

<sup>692</sup> « Donna Reed, Farmer's Daughter », *TV Guide*, 6 mai 1961, p. 14.

rémunérations symboliques d'un travail exclu du marché de la reconnaissance. Les féministes matérialistes ont très tôt identifié ces processus, à l'instar du privilège parental<sup>693</sup> dans lequel l'attention que les femmes portent aux enfants provoque logiquement une relation très forte entre eux qu'encourage l'autorité en retour naturalisée et distante du patriarche. On en trouve un écho médiaculturel dans notre corpus, qui vient sous-tendre les luttes des uns et des autres pour obtenir les marques de reconnaissance de leur fonction : après le discours public de Mary vantant les sacrifices de sa mère, son père Alex est vexé (l'épisode s'appelle d'ailleurs *Male Ego*) que sa fille soit touchée par les attentions domestiques maternelles jugées faciles comme la préparation d'un lait chaud, davantage que par le travail de pédiatre qu'il accomplit.

Ne recevant aucun compliment pour leur travail domestique, les héroïnes sont en revanche applaudies pour les intentions qui le motivent. La bienveillance, la compréhension, l'empathie sont appréciées comme autant de qualités féminines, tout comme la beauté et l'intelligence même si lorsque ce dernier qualificatif ouvre le bal des éloges, c'est pour en souligner sa dimension maternelle : distinguant les trois identités de Donna, son mari Alex énumère, « tu es une mère intelligente, une épouse compréhensive, et une adorable, merveilleuse personne »<sup>694</sup>. La réhabilitation du travail des femmes au foyer ne concerne pas le travail ménager mais le labeur éducatif, relationnel et émotionnel et agit comme une légitimation des manières spécifiquement féminines d'aimer, une mise en lumière des bienfaits des politiques privées du *care*.

On doit à Carol Gilligan les réflexions liminaires sur « l'existence d'une *voix morale différente*, basée non pas sur les critères de la loi et de l'impartialité comme c'est le cas pour l'éthique de la justice, mais sur des critères relationnels et contextuels »<sup>695</sup>. Les manières d'aimer varient selon les socialisations genrées<sup>696</sup>, aux femmes revenant des méthodes douces et dévouées, fondées sur l'oblativité et le sacrifice personnel qui sont articulées aux rôles genrés de la famille nucléaire. Les conseils toujours judicieux de Donna, les catastrophes domestiques lorsque Ricky gère le foyer ou la douceur bienveillante de Samantha, en somme les différentes *gentleness*<sup>697</sup> des femmes, sont

---

<sup>693</sup> Delphy, Christine, *L'Ennemi principal. Tome 2 : Penser le genre*, Paris, Syllepse, 2001.

<sup>694</sup> *The Donna Reed Show*, saison 1, épisode 25.

<sup>695</sup> Molinier, Pascale, « Formaliser et politiser les récits du care », *Interrogations*, 11, 2010.

<sup>696</sup> Cancian, Francesca, *Love In America. Gender and Self-Development*, Cambridge, Cambridge University Press, 1991.

<sup>697</sup> Molinier, Pascale, « Au-delà de la féminité et du maternel, le travail du care », *L'Esprit du temps*, 58, 2010, p. 161-174.

autant de signes de cette intelligence émotionnelle au « savoir-faire discret »<sup>698</sup> et dont l'hégémonie est matériellement dépendante – ce que souligne une amie de Donna qui l'encourage à laisser son mari et sa fille seuls pendant une semaine : « Alex va réaliser que rester seul est bien plus dur qu'il ne l'imagine [et] c'est exactement pour ça que tu devrais partir : c'est la seule façon pour un homme de réaliser à quel point il est dépendant de son épouse »<sup>699</sup>.

Ainsi les distributions sont peu poreuses : les hommes même dans les embrassades sont plutôt distants et profitent des attentions de leur épouse, lesquelles donnent ainsi à voir aux téléspectateurs, et plus encore aux téléspectatrices si concernées, le manque de reconnaissance, c'est-à-dire d'admiration et de respect<sup>700</sup>, dont elles souffrent. Si l'écoute revêt des valeurs politiques comme le respect des personnes et que « l'éthique du care, en tant qu'elle cultive la voix et l'écoute, est bien l'éthique de la démocratie »<sup>701</sup>, la répartition inégale des charges mentales émotionnelles, malgré la revalorisation reconnaissante qu'en proposent les représentations, reste la clef de voûte et la condition sine qua none de l'idéal de la famille nucléaire dont les tendances antidémocratiques s'expriment dans la distribution de la parole légitime.

L'éthique du *care* se montre pratique, expérientielle et délicate en même temps qu'elle révèle sa participation à des inégalités de pouvoir dans la sphère domestique : les pères et enfants monopolisent les prises de parole tandis que les femmes restent dans l'écoute sauf à de rares moments où leur capital de *care* est suffisant pour qu'elles fassent preuve d'ingérence : « quand cesseras-tu donc de te mêler de mes affaires ? » demande Jean-Pierre, « quand tu auras appris à mieux les gérer », lui répond Samantha<sup>702</sup>. Le *care* n'a pas encore revêtu toutes les politiques démocratiques dont il peut être porteur et se limite dans ces représentations à une revalorisation sans déconstruction des manières féminines d'aimer, sorte d'essentialisme stratégique.

Jamais les héroïnes ne demandent à leur enfant de remettre à plus tard une requête, comme bénies par tant de sollicitations, et rarement reprochent-elles à leur époux de ne pas être disponible. Le travail domestique est pour Samantha une preuve d'amour. Joie du quotidien, preuve de l'affection portée à la famille, source même

---

<sup>698</sup> Molinier, Pascale, *ibid.*

<sup>699</sup> *The Donna Reed Show*, saison 2, épisode 30.

<sup>700</sup> Molinier, « Au-delà de la féminité et du maternel, le travail du care », *L'Esprit du temps*, 58, 2010, p. 161-174.

<sup>701</sup> Gilligan, Carol, « Le care, éthique féminine ou éthique féministe ? », *Multitudes*, 37-38, 2009, p. 76-78.

<sup>702</sup> *Ma Sorcière Bien-Aimée*, saison 2, épisode 28.

d'épanouissement personnel, il signifie que « l'on fait quelque chose pour quelqu'un que l'on aime »<sup>703</sup> et sa difficulté est exaltée comme l'authenticité de l'engagement personnel dans la structure familiale. Ce sacrifice qui n'en est pas un n'a plus rien de naturel car, enregistrant des subversions beauvoiriennes, les ethos prennent une charge culturelle : Samantha n'a aucun talent culinaire et Lucy cumule les bourdes domestiques. Ainsi le « caractère d'extorsion des services rendus par les opprimés [apparaissent] comme des dons volontaires »<sup>704</sup> récoltant reconnaissance et amour.

#### *d) Biopolitiques des femmes au foyer*

Le travail domestique accompli par les mères des décennies 1950-1960 vient s'inscrire jusque dans leurs corps et dans leurs attitudes. Leurs jupons aériens soulignent leurs tailles et accroissent leur grâce, leurs ports altiers et leurs brushings immobiles les rendent sculpturales, et leur respect des bienséances proxémiques, leur douceur et la mesure de leurs kinésies, la légèreté de leurs pas sont autant de disciplines corporelles, simulations de perfection féminine et maternelle qui se donnent à voir dans le théâtre de la famille nucléaire.

Frôlant la mascarade lorsqu'elles accomplissent les tâches ménagères perchées sur talons hauts et la taille serrée d'un épais ruban, devenant burlesques lorsqu'apeurées de ne plus être regardées par leur époux, elles servent le petit-déjeuner en robe de soirée, les femmes au foyer révèlent des corps contraints par l'injonction contradictoire de l'élégance féminine et de l'ouvrage domestique. Les corps dévoilent leur « réalité biopolitique »<sup>705</sup>, leurs marquages des politiques patriarcales qui exhortent une discipline à la fois domestique et conjugale. Territoire peu problématisé et qui ne sortira véritablement de son invisibilisation qu'au milieu des années 1960 de concert avec la liberté sexuelle, le corps est encore un allant-de-soi que les héroïnes formulent peu comme un lieu d'exercice du pouvoir patriarcal et qui peine en conséquence à devenir des technologies de soi subjectivantes, comme le font pourtant les biopolitiques au fil de l'œuvre

---

<sup>703</sup> *Ma Sorcière Bien-Aimée*, saison 6, épisode 26.

<sup>704</sup> Delphy, Christine, *L'Ennemi principal. Tome 1 : Économie politique du patriarcat*, Paris, Syllepse, 2002, p. 212.

<sup>705</sup> Foucault, Michel, « La naissance de la médecine sociale », in Foucault, Michel, *Dits et écrits. Tome 2 : 1976-1988*, Paris, Gallimard, 2001, p. 210.



foucauldienne<sup>706</sup>. L'anatomo-politique du corps domestique finalement domestique le corps par un pouvoir patriarcal qui le recroqueville même jusqu'à l'infantilisation.

Menaçante, la sexualité des femmes est contenue à leur intouchable et souveraine tendresse que cristallisent quelques baisers doux, une morale assumée parfois par les productrices et actrices elles-mêmes, comme Donna Reed heureuse d'avoir « prouvé que le public veut vraiment voir une femme saine et pas une fille, pas une névrosée, pas une femme sexy »<sup>707</sup>. Ce n'est d'ailleurs pas un hasard si Donna Stone est l'épouse la plus chaste de notre corpus, résistant même aux tendances métaphoriques de *I Love Lucy* et *Ma Sorcière Bien-Aimée* qui encanaillent les personnages, à la façon de Samantha qui dès le pilote fait « éjaculer une flamme du briquet cassé de son époux et de bouger le cendrier [pour] qu'il puisse y effleurer les cendres de sa cigarette »<sup>708</sup>, ou de son éloquent refus de répondre lorsqu'il veut savoir si elle est déjà allée « sur la lune » avec un autre homme que lui<sup>709</sup>. Ce sont néanmoins des parenthèses dans un biopouvoir majoritairement patriarcal. Les héroïnes peinent à transformer ces biopolitiques en techniques de soi car à la moindre transgression, elles sont sans cesse rappelées à l'ordre : l'amie de Lucy, Ethel, lui rappelle que parmi les règles d'or de la femme au foyer, figure une bonne place les soins portés à sa beauté<sup>710</sup> ; sous un sort de vérité, Jean-Pierre admet détester que sa femme ne soit pas parfaitement apprêtée<sup>711</sup>.

Construit en opposition au masculin viril et distant, l'ethos féminin est tantôt enfermé dans l'injonction contradictoire de la féminité et de la domesticité, tantôt contigu à l'infantilisation des femmes au foyer. Ces contraintes biopolitiques contrastent avec les libertés masculines : Ricky Ricardo, Alex Stone ou Jean-Pierre Stephens préservent encore largement leur masculinité traditionnelle, que seule parvient à tourner en dérision la belle-mère sorcière de Samantha en transformant régulièrement Jean-Pierre en oie, meuble, plante... ou en lui donnant les symptômes d'une femme enceinte lorsqu'il pense son épouse douillette. De tels écarts sont néanmoins immédiatement contrebalancés par la

---

<sup>706</sup> Andrieu, Bernard, « La fin de la biopolitique chez Michel Foucault : le troisième déplacement », *Le Portique*, 13-14, 2004. Disponible en ligne : <http://leportique.revues.org/627>, consulté le 14 septembre 2014.

<sup>707</sup> « Donna Reed, oscar winner and TV star, is dead at 64 », *New York Times*, 15 juillet 1986, référence faite à une interview du *New York Times* de 1964.

<sup>708</sup> Douglas, Susan J., *Where the Girls Are: Growing Up Female with the Mass Media*, New York, Three Rivers Press, 1995, p. 129.

<sup>709</sup> « Jean-Pierre, tu ne veux pas tout savoir de moi, n'est-ce pas ? Je veux dire, il y a certaines choses qu'une femme ne devrait pas dire à son mari. Le fait d'être allée ou non sur la lune en fait partie. », *Ma Sorcière Bien-Aimée*, saison 3, épisode 17.

<sup>710</sup> *I Love Lucy*, saison 1, épisode 2.

<sup>711</sup> *Ma Sorcière Bien-Aimée*, saison 2, épisode 14 ainsi que saison 8, épisode 26.

virilité quotidienne de Jean-Pierre. L'opposition est franche et les contestations timides entre une « extériorité intériorisée » féminine et une « intériorité extériorisée » masculine<sup>712</sup>.

Si Foucault opère un passage des biopolitiques imposées aux individus par des techniques disciplinaires au *teknê tou biou* qui externalise l'intériorité construite par un travail sur soi, les héroïnes restent dans le premier mouvement, celui de la toupie qui « tourne sur soi à la sollicitation et sous l'impulsion d'un mouvement extérieur » tandis que les époux traditionnels sont largement actifs et réflexifs quant à leur masculinité, à l'instar d'Alex Stone qui se laisse pousser la moustache pour réaffirmer la distinction de genre, interprétant les objections de son épouse comme un signe d'infériorité : « tu ne serais pas jalouse ? Porter la moustache est impossible pour une femme »<sup>713</sup>.

Au-delà de leurs uniformes maternels et conjugaux, les femmes au foyer flirtent, volontairement ou non, avec l'infantilisation et l'érotisation. Lucy Ricardo en est la plus représentative qui à longueur de temps se déguise et transforme le foyer familial tantôt en théâtre, tantôt en cour de récréation. Ses résistances corporelles se font tout autant sur un registre burlesque que sur fond de récits infantilisants. Les caprices, pleurnicheries, clowneries et autres provocations de Lucy à l'égard de son époux l'amènent parfois sur les genoux de ce dernier pour récolter, non pas une accidentelle correction, mais de multiples fessées tout au long de la série : « si tu te comportes comme une enfant, je vais devoir te traiter comme telle ! »<sup>714</sup>, prévient Ricky lorsque sa femme refuse de lui obéir.

En même temps, la récurrence de ces scènes amène à se demander si elles ne permettent pas, dans une télévision très chaste où les personnages dorment dans des lits jumeaux et s'embrassent timidement, d'insérer quelques éléments sexuels. La position dans laquelle se trouve Lucy quand Ricky la corrige accentue visuellement la disponibilité corporelle de son épouse.



---

<sup>712</sup> Andrieu, Bernard, « La fin de la biopolitique chez Michel Foucault : le troisième déplacement », *Le Portique*, 13-14, 2004. Disponible en ligne : <http://leportique.revues.org/627>, consulté le 14 septembre 2014.

<sup>713</sup> *The Donna Reed Show*, saison 3, épisode 37.

<sup>714</sup> *I Love Lucy*, saison 1, épisode 15. On peut aussi citer de la saison 3 les épisodes 1 et 19.

La fessée, simultanément ou consécutivement, peut se rendre infantilisante et érotique, d'autant qu'à travers les séries, les sexualités des époux sont amenuisées ou ignorées. Dans *I Love Lucy* comme dans *Ma Sorcière Bien-Aimée*, les bêtises et révoltes féminines sont tolérées jusqu'à ces moments où les époux rejoignent la distribution classique du pouvoir. Alors la blondeur, les joues rosées par le blush, les jupons aux effets aminçissants, tous ces codes d'élégance agissent comme signes de subordination et rappellent les effets du biopouvoir patriarcal. La soumission de l'épouse est traduite jusque dans sa corporalité, une soumission qui peut être forcée comme dans le cas de la fessée à laquelle Lucy essaie d'échapper, ou intégrée à leur ethos quand Lucy ou Samantha tentent de soutirer la compassion de leur époux par d'attendrissantes moues enfantines.



## **B. Suffragettes de l'ombre : des revendications féministes contenues à la sphère privée**

### ***a) Inverser les rôles : l'intercompréhension comme remède à l'insatisfaction***

Que ce soit pour en dénoncer l'ennuyeuse répétition ou pour en montrer les difficultés, les sitcoms familiales attachent une grande part de leurs représentations aux tâches ménagères accomplies par les femmes. Certaines scènes s'attardent sur les travaux des femmes au foyer, montrant en détails la préparation d'un gâteau pendant presque une minute<sup>715</sup> ou présentant Samantha user d'une vitesse surnaturelle pour ranger la maison, tandis que les moments de relaxation sont très largement absents des représentations et que ceux de divertissements sont conditionnés à la collectivité. Les femmes au foyer jouissent d'une sociabilité féminine, se réunissant pour jouer aux cartes, mais ne sont jamais montrées, par exemple, seules devant la télévision : dans la méritocratie des années 1950, les femmes ne sont pas oisives.

L'ensemble de ces représentations domestiques définissent le travail comme laborieux et empreint de tendresse maternelle, ce qu'appuient les musiques qui

---

<sup>715</sup> *The Donna Reed Show*, saison 2, épisode 30.

accompagnent la mise en scène. Les mélodies sont enjouées et les femmes souriantes qui voient dans le gâteau cuit à la perfection la fidèle retranscription de leur amour. La sphère domestique est truffée d'objets qui se chargent de l'affection de la mère, d'une multitude de non-humains agissant comme médiations de l'amour. Ces transferts silencieux sur un travail domestique régulièrement jugé facile par les époux redoublent non seulement les formes d'ingratitude ressenties par les femmes lorsqu'à l'instar de Donna Stone, leur époux préfère le gâteau industriel à celui fait-maison<sup>716</sup>, mais aussi le sentiment d'un échec amoureux qu'elles peuvent difficilement formuler.

L'inversion des rôles entre alors comme moyen d'atteindre l'intercompréhension. Lorsque les femmes disparaissent du foyer familial, c'est la réponse que choisit Donna après l'échec de son gâteau, les membres de la famille en charge du foyer opèrent catastrophe sur catastrophe. Pour résoudre le problème de la vaisselle s'entassant dans l'évier alors que son épouse est sur le point de rentrer, Alex Stone met sur pied une méthode qu'il qualifie avec masculinisme de « scientifique » mais qui traduit surtout son incompétence : la stocker dans les placards pour la nettoyer en cachette tard le soir.

Dans *I Love Lucy*, lorsque Ricky veut prendre soin de son épouse enceinte, ses insuffisances créent encore plus de travail à Lucy, obligée de repasser derrière lui. Cette inversion est une idée récurrente des sitcoms familiales qui permet de dénaturer la facilité apparente du labeur domestique tout en plaidant pour la continuation des rôles genrés tels qu'ils sont traditionnellement répartis. Les modalités de résolution peuvent en effet varier (la bienveillante Donna laisse croire à Alex qu'elle n'a rien vu de ses dissimulations alors que la turbulente Lucy pointe du doigt l'incompétence de Ricky), mais la morale est transversale aux séries : les catastrophes domestiques signalent l'impossible mise à niveau des hommes au travail privé, et des femmes au travail public, tant et si bien que désormais que chacun a appris son métier, mieux vaut ne pas toucher à cet ordre qui finalement fonctionne bien.

S'arrêter à la constatation d'une organisation rétablie sans réformes internes serait une erreur. Le retour à l'ordre ne serait pas possible si n'était pas développée au cours de ces échanges une forte intercompréhension, dont il faut souligner qu'elle est surtout celle des époux envers les épouses, ces dernières n'ayant jamais osé remettre en cause la vacuité du travail masculin : « nous n'avions jamais réalisé à quel point c'était dur de

---

<sup>716</sup> Dans *The Donna Reed Show*, saison 2, épisode 30, Alex, le mari de Donna, ignorant au repas que le dessert a été fait maison, suggère que son épouse retourne faire ses achats à leur pâtisserie habituelle.

tenir une maison »<sup>717</sup>. Si les époux consentent à retrouver leur place, c'est surtout parce qu'enfin, l'un a pu expérimenter la vie de l'autre. Les prototypes thérapeutiques trouvent une traduction dans les imaginaires médiatiques des années 1950 et encouragent, par l'expérience et l'apprentissage, à abandonner sa vision du monde pour embrasser le point de vue de l'autre. L'insatisfaction des femmes au foyer est soluble dans la reconnaissance de leur époux, et non dans la refonte en profondeur du système conjugal patriarcal et de sa division des tâches. L'intercompréhension agit comme levier de reconnaissance dans une organisation maritale peu sujette à s'adapter aux envies individuelles puisqu'elle n'est pas le « signifiant [mais le] déterminant de l'engagement »<sup>718</sup> : dans les lignes dessinées par la structure du mariage que les épouses ne parviennent pas à repousser, la gratitude de l'époux et des enfants agit au mieux comme rémunération symbolique, au pire comme lot de consolation.

La notion de respect est bien entendu centrale dans ces péripéties, agissant bien différemment dans ce modèle romantico-domestique que dans la relation pure. Dans ces sitcoms familiales, entre l'après-guerre et avant l'émancipation féminine, le mariage de la première modernité est déterminé encore en partie sur le modèle du partenariat économique de la tradition<sup>719</sup>, donc sur le respect du travail : respecter le labeur et ses conséquences, c'est respecter l'individu. L'on est bien loin de la considération que demandent les respectifs « projets réflexifs du soi »<sup>720</sup> de la deuxième modernité où les insatisfactions émotionnelles ne s'effacent pas devant le couple souverain.

Cependant l'intercompréhension et le respect ne sont pas de simples dispositions d'esprit, des psychologies facilement enclenchées dès lors que l'un quitte son point de vue pour entendre l'autre. Les rapports sociologiques de genre, autrement dit les rapports de pouvoir genrés, construisent la division du travail et son économie domestique (et non l'inverse), ce qui signifie que les intérêts de genres se retrouvent dans ces dernières. Ricky rentrant du travail agit comme une tornade dans l'appartement méticuleusement rangé par Lucy, qui se plaint du manque de soin de son époux. Celui-ci argumente : « tu ne peux pas me demander de vivre dans un musée, la maison d'un homme est son

---

<sup>717</sup> *I Love Lucy*, saison 2, épisode 4.

<sup>718</sup> Giddens, Anthony, *La Transformation de l'intimité. Sexualité, amour, et érotisme dans les sociétés modernes*, Rodez, Éditions du Rouergue, 2004, p. 234.

<sup>719</sup> Ryan, Mary P., *Cradle of the Middle Class. The Family in Oneida County, New York, 1790-1865*, Cambridge, Cambridge University Press, 1983 ; Cancian, Francesca, *Love In America. Gender and Self-Development*, Cambridge, Cambridge University Press, 1991.

<sup>720</sup> Giddens, Anthony, *La Transformation de l'intimité. Sexualité, amour, et érotisme dans les sociétés modernes*, Rodez, Éditions du Rouergue, 2004, p. 230.

château »<sup>721</sup>, arguant implicitement que le travail domestique de Lucy doit précisément servir à ce que Ricky n'en fasse aucun.

Sous les atours complémentaires de la division genrée du travail tant défendus par les courants essentialistes et fonctionnalistes, les intérêts se révèlent intrinsèquement contradictoires puisque le travail et les relaxations de l'un viennent saper ceux de l'autre. L'appartement, lieu de travail pour les unes et antre de relaxation pour les autres, est tiraillé entre l'idéal petit-bourgeois de l'organisation que les femmes ont à charge et le laisser-aller d'époux en quête de coulisses après une journée de travail à l'extérieur. L'aspect éphémère du travail ménager révélé par les représentations ajoute à l'ingratitude ressentie par les héroïnes. Suffragettes du privé, leur résistance au modèle patriarcal porte ainsi, non pas tant sur les codes juridiques ou organisationnels (comme l'accès à la sphère publique), que sur les agencements culturels et psychologiques (comme le respect et la reconnaissance).

#### ***b) Femmes de l'ombre : la reconnaissance en secret***

Écrasée par le holisme familial de la première modernité, les femmes au foyer laissent la place de protagoniste à la famille nucléaire. Celle-ci est au cœur des échanges et des problèmes dont les résolutions doivent être centrées sur sa préservation, même si les individus doivent pour cela se sacrifier. Le sujet féminin, peu autonome, est écrasé par le sujet familial et c'est précisément par la continuation de ce dernier, par le dévouement individuel à son bien-être, que les mariés se témoignent leur amour. Dans la logique de la division genrée du travail, les hommes se sacrifient professionnellement pour subvenir aux besoins financiers de la famille nucléaire tandis que les efforts féminins sont affectifs et domestiques et les compromis qui invariablement préservent l'ordre domestique sont ceux de l'ajustement comportemental des individus, à l'instar de Samantha qui doit apprendre à vivre « normalement » ou de Lucy, sans cesse réassignée au foyer.

L'amour n'est pas contrarié par la famille puisque les époux régulièrement se disent qu'ils s'aiment et ont des marques non-verbales d'attention, mais ses modalités sont en tout cas dictées par elle : parce qu'elle n'existe que grâce aux liens interpersonnels, la famille nucléaire appelle des sacrifices individuels et sa distribution

---

<sup>721</sup> *I Love Lucy*, saison 1, épisode 8.

générée des tâches restreint les actions des personnages. Lorsque les héroïnes sortent des comportements attendus d'une femme au foyer, leur capacité d'agir est à la fois montrée et problématisée : leurs débordements sont teintés d'une revendication féministe d'autonomie mais elles peinent en même temps à contenir et corriger les conséquences de ces sorties de route. Les sitcoms familiales consacrent une partie de leur récit aux tentatives des héroïnes à résoudre les problèmes posés, avec ou sans l'aide de leur mari, mais préservant toujours l'équilibre familial.

Ces anicroches aux couleurs féministes dévoilent un déficit de reconnaissance. Écrasées par la famille nucléaire, contraintes par l'autorité patriarcale, les femmes peinent à être reconnues dans leurs activités. Outre l'ennui des tâches domestiques (que montre surtout *I Love Lucy*), les revendications féministes dans ces sitcoms familiales reposent majoritairement sur les problèmes posés par la distinction privé/public, au premier rang desquels l'ingratitude que subissent les femmes. Dans ces insurrections, les héroïnes éclairent l'approche fonctionnelle générée de l'ordre familial ainsi que l'arbitraire avec lequel sont définies et valorisées ces tâches. D'un côté, quand Ricky sermonne Lucy sur les tâches maternelles qu'elle doit accomplir seule car lui s'occupe d'être le soutien financier de la famille, elle dénature cette distribution en l'assimilant à un jeu inique dont elle réclame l'inversion : « tu ne m'avais pas prévenue des règles avant que le jeu commence ! La prochaine fois qu'on a un bébé, c'est moi qui fais le père ! »<sup>722</sup>. De l'autre, Donna Reed tient à montrer que le travail d'une femme au foyer est dénigré pour l'unique raison que c'est celui d'une femme au foyer : reprenant quelques exemples de tâches quotidiennes, elle en donne des définitions légitimes et intellectuelles pour montrer les différences d'interprétation d'un seul et même acte selon qu'il se place dans le privé ou dans le public<sup>723</sup>.

---

<sup>722</sup> *I Love Lucy*, saison 2, épisode 23.

<sup>723</sup> *The Donna Reed Show*, saison 2, épisode 19.

En pointant ces dissymétries, elle propose des redéfinitions politiques de ces fonctions désormais envisagées comme jeux de rôles dont l'arbitraire de leur définition et de leur distribution est caché par leur champ d'action privé, et elle se fait l'écho de ce que le féminisme matérialiste a remarquablement identifié, cela que « loin que ce soit la nature des travaux effectués par les femmes qui explique leurs rapports de production, ce sont ces rapports de production qui expliquent que leurs travaux soient exclus du monde de la valeur »<sup>724</sup>. Si Delphy parle de l'exclusion du marché économique alors que Donna Stone soulève la question de la définition et de la reconnaissance, la logique d'infériorisation des activités féminines qu'elles critiquent reste la même.

La problématisation de la reconnaissance interroge forcément la distinction privé/public, la bouleverse parfois car pour autant que les héroïnes sont enfermées dans un travail privé qui les pose à l'écart de la sphère publique et les dépossède de la capacité à définir et distribuer les tâches, elles ne sont pas totalement dénuées de reconnaissance publique. La distinction privé/public est certes respectée dans ses valeurs et dans son organisation mais elle permet néanmoins des passerelles et, de la même façon que l'achat d'une maison en zone suburbaine n'est pas un reflux ou un isolement mais une marque publique de richesse et de prospérité<sup>725</sup>, le travail privé se trouve évalué et valorisé en dehors de la seule sphère domestique.

*Donna Stone confronte un présentateur radio sur l'usage du terme « femme au foyer ».*

*M. Parker :* Une femme au foyer est, eh bien, elle s'occupe des enfants.

*Donna :* Donc pour une chose, c'est une nurse. Que fait-elle d'autre ?

*M. Parker :* Les femmes au foyer règlent tout un tas de problèmes dans la maison.

*Donna :* Donc c'est une psychologue. Dites-moi, quand vous rentrez à la maison, votre femme discute-t-elle de votre émission avec vous ?

*M. Parker :* Oh oui oui, elle est très intelligente : elle l'adore ! (Il rit.)

*Donna :* Donc c'est une diplomate.

*M. Parker :* (vexé, le présentateur s'éloigne) Merci beaucoup, ce fut très agréable.

*Donna :* M. Parker, je veux juste dire que chaque femme au foyer a une personnalité. Nous ne faisons pas partie d'une horde, nous ne sommes pas *juste* des femmes au foyer.

*M. Parker :* (gêné) Eh bien, je, je n'ai jamais dit ça.

*Donna :* Dites-moi, quand les choses vont mal, votre femme parvient-elle à dire exactement ce qu'il faut dire pour vous faire sentir que tout n'est pas perdu ?

*M. Parker :* Évidemment, mais...

*Donna :* Alors c'est une philosophe.

*M. Parker :* Écoutez ma petite dame, qu'est-ce que vous essayez de prouver ?

*Donna :* M. Parker, je veux juste dire que vous ne pouvez pas utiliser l'expression « femme au foyer » comme une étiquette. Chaque femme que vous appelez « juste une femme au foyer » est une nurse, une psychologue, une diplomate et une philosophe. N'est-ce pas vrai, M. Parker ?

<sup>724</sup> Delphy, Christine, *L'Ennemi principal. Tome 1 : Économie politique du patriarcat*, Paris, Syllepse, 2002, p. 37.

<sup>725</sup> Hayden, Dolores, *Redesigning the American Dream. The Future of Housing, Work, and Family Life*, New York, W.W. Norton & Company, 2002 ; Spigel, Lynn, *Make Room for TV. Television and the Family Ideal in Postwar America*, Chicago, University of Chicago Press, 1992.



Ainsi, la bonne tenue du foyer familial dans lequel on accueille les amis, les repas professionnels de l'époux ou la bonne éducation des enfants sont autant de traces du travail des femmes au foyer se propageant hors de la sphère privée. Néanmoins, ces quelques marques de reconnaissance publique, sporadiques et exceptionnelles, sont moins formulées par les hommes eux-mêmes que par les invitées, conscientes des efforts à fournir. D'autres petites transgressions sont commises qui montrent le potentiel professionnel des épouses lorsqu'elles se révèlent instigatrices d'idées ou de résolutions de problèmes rencontrés par le mari dans son travail.

Femmes de l'ombre, les épouses empiètent régulièrement sur son territoire professionnel, que ce soit dans la comédie, la publicité ou la médecine : Lucy s'impose sur scène avec Ricky ; Samantha trouve des slogans lorsque Jean-Pierre est en panne d'inspiration ; Donna, dès le pilote, résout par la psychologie maternelle les symptômes simulés d'un patient, enfant maltraité par un camarade de classe. Pour ces soutiens néanmoins, les femmes n'obtiennent jamais de reconnaissance publique, et gardent même bien souvent pour elles ces petites aides accomplies dans le secret.

### *c) Suffragettes du privé et femmes de l'ombre : cachotteries et manipulations féminines*

Si les femmes au foyer ne sont pas sans capacité d'agir, celle-ci est à la fois amputée de reconnaissance (le travail domestique tombant toujours sous le coup de l'évidence et de la facilité), ou accomplie sur le registre du secret. Les envies émancipatrices des femmes se heurtent immédiatement aux cadres traditionnels dans lesquels elles évoluent, mais l'émancipation est suffisamment enclenchée pour que cela ne les arrête pas.

Parce qu'elles doivent toujours s'y conformer, que ce soit par la contrainte presque physique du patriarcat ou par des effets de pouvoir plus diffus et intégrés, les héroïnes déploient des compétences précises pour assouvir leurs envies et leurs besoins sans que leur mari soit au courant : Samantha passe sous silence ses dérapages magiques, Lucy se déguise et fugue pour passer des auditions, Donna manigance dans le dos de son époux. La cachette, le secret, la manipulation apparaissent alors comme autant de manières de remettre en cause l'autorité du mari, sans pour autant menacer l'ensemble du système patriarcal, c'est-à-dire sans discuter dans le couple de la pertinence voire du

besoin d'une redistribution du pouvoir conjugal. À cet égard, les actions des héroïnes ont beau aller à contre-courant des volontés patriarcales, elles se révèlent structurellement inoffensives et le dernier acte des épisodes signe invariablement un retour de l'ordre traditionnel et inégalitaire.

Il ne faut pas néanmoins pas confondre cause et conséquence. Les initiatives secrètes des héroïnes ne sont pas la cause de ces inégalités mais leur conséquence car elles sont le plus souvent enclenchées après que les femmes n'ont pas obtenu gain de cause dans une discussion à visée démocratique. Avant de sortir déguisements et maquillages, Lucy fait part de ses envies à Ricky, le supplie même de la laisser accomplir ses rêves, mais celui-ci reste sourd aux insatisfactions de son épouse. Donna aussi partage explicitement ses projets avec son mari, par exemple la volonté de monter un commerce, seulement pour s'entendre répondre que faute de talents gestionnaires presque innées (les femmes ne savent pas gérer l'argent), elle n'y arrivera jamais. Sans cesse infériorisées mais sans intérioriser, les héroïnes ne renoncent pas et pour détourner les interdits, mobilisent les compétences sentimentales que leur assignation à la sphère privée leur a permis de développer.

Comme le souligne Jean-Claude Kaufmann, leur « arme principale est une culture de la tendresse [puisque], tenues à l'écart des sphères publiques, il s'agissait pour elles d'un des seuls instruments à leur disposition pour élargir leur influence, en investissant le nouveau domaine conjugal qui restait à imaginer et à construire »<sup>726</sup>. La responsabilité du bien-être de la famille et de la bonne tenue du foyer a encouragé des comportements de *care* et une intelligence émotionnelle et stratégique encore très sous-estimée par les époux. Lorsque leur capacité d'agir est ainsi sapée par l'autorité patriarcale, les femmes retournent à leur avantage la confidentialité de leurs talents et la discrétion de leur champ d'action qu'est la sphère privée en agissant sur le registre du secret voire de la manipulation<sup>727</sup>.

Toutes ces actions restent néanmoins codées féminines et maternelles, l'obstacle étant abordé par son angle interpersonnel plus que par une dimension technique : quand le problème rencontré est aussi matériel que le budget bancal du foyer, Lucy ne tente pas une résolution « mathématique » par une meilleure gestion mais participe en cachette à un

---

<sup>726</sup> Kaufmann, Jean-Claude, *L'Étrange histoire de l'amour heureux*, Paris, Fayard, 2010, p. 112.

<sup>727</sup> Ce registre d'action sera exacerbé dans les représentations de *Desperate Housewives*.

jeu radiophonique pour gagner 1000 dollars<sup>728</sup>. De leurs modalités d'action jusque dans la résolution<sup>729</sup>, les héroïnes mobilisent les réseaux sociaux, famille, amis ou collègues, dont elles soutirent des comportements et des services qui leur sont utiles. Le charme et la douceur féminine agissent comme arguments ou récompenses, comme on le voit lorsque Donna, tout sourire, demande à un ami médecin s'il veut bien assurer la garde d'Alex à sa place. Les héroïnes profitent à ce moment de façon individuelle des accointances qu'assure leur fonction de femme au foyer.

Ces écarts d'ingérence ou de prises d'autonomie sont plutôt tolérés par les maris que les sitcoms montrent tour à tour dupes de la situation (c'est le cas dans *Ma Sorcière Bien-Aimée*) ou conscients des agissements de leur épouse (*Donna Reed, I Love Lucy*) : découvrant les cachotteries, leur réaction consiste le plus souvent en une grimace parfois même attendrie. Les petites séditions sont tolérées tant qu'elles restent dans le cadre des fonctions genrées, et sont même félicitées lorsqu'est reconnue la bienveillante motivation, mais quand les écarts féminins menacent d'avoir des conséquences sur la vie de famille, et tout particulièrement sur l'ordre patriarcal, les époux de façon transversale à toutes les séries étudiées objectent une réponse souveraine et dont l'aspect lapidaire montre bien l'arbitraire : Jean-Pierre hiérarchise, « d'abord tu es mon épouse, ensuite tu es une sorcière. Et la place d'une épouse est avec son mari »<sup>730</sup> ; Ricky veut « une épouse qui soit juste une épouse. Tout ce que tu as à faire, c'est nettoyer la maison, m'apporter mes chaussons quand je rentre à la maison, cuisiner pour moi, et être la mère de mes enfants »<sup>731</sup> ; enfin Alex « déteste tout ce qui [la] détourne de [s]on activité d'épouse et de mère »<sup>732</sup>.

Les femmes alors se trouvent prises à l'intersection des valeurs de l'après-guerre, dont on a vu qu'elles s'articulaient autour de la maisonnée et de la famille nucléaire, et de l'ordre de la première modernité, qui interdit tout cumul d'identités. Priées de formuler un choix entre privé et public, entre rêve américain de la famille et rêve professionnel, les héroïnes abandonnent leurs projets et vont retrouver leur place. Inlassablement, cet ordre rétabli se clôt sur un baiser amoureux qui n'est pas sans rappeler celui des *happy ends*

---

<sup>728</sup> *I Love Lucy*, saison 1, épisode 5.

<sup>729</sup> L'arc narratif principal du pilote du *Donna Reed Show* montre Donna manigancer en cachette pour libérer le week-end de son époux. Pour ce faire, elle demande un service à un collègue médecin, résout les peurs d'un patient et menace même un avocat.

<sup>730</sup> *Ma Sorcière Bien-Aimée*, saison 5, épisode 5.

<sup>731</sup> *I Love Lucy*, saison 1, épisode 6.

<sup>732</sup> *The Donna Reed Show*, saison 3, épisode 26.

hollywoodiens et qui conjointement peut être vu comme la récompense des femmes pour leur docilité, ou bien, puisque le téléspectateur fidèle sait que ladite docilité ne durera que jusqu'au prochain épisode, comme une ponctuation, une sorte de point virgule amoureux qui permet au couple de réaffirmer son amour entre deux péripéties, en opposition au point final du *happy end* cinématographique.

## C. L'amour à l'épreuve de la construction des identités féminines

### a) *I Love Lucy, héroïne burlesque et premiers assauts émancipateurs*

Difficile de dissocier Lucy Ricardo de son interprète Lucille Ball qui depuis plusieurs décennies maintenant force l'admiration dans les industries télévisuelles, recueille une pléthore de compliments et reste perçue comme la première charge féministe : pour Roseanne Barr, « personne n'est aussi drôle que Lucille Ball, c'était probablement la plus grande comique télévisuelle »<sup>733</sup> ; pour Ron Howard, « elle menait, à sa manière, une charge »<sup>734</sup> ; Linda Wallem admire que « personne n'a fait ce qu'elle a fait »<sup>735</sup> et Dick Van Dyke souligne qu'« elle était la première à être belle, sexy et drôle, tout en même temps »<sup>736</sup>. Lucille Ball et son alter ego Lucy Ricardo ont été une source d'inspiration explicite pour nombre de créateurs, producteurs et acteurs de télévision ce dont témoigne la couverture du TV Guide de janvier 1992<sup>737</sup> sur laquelle la féministe radicale Roseanne Barr, créatrice de *Roseanne*, apparaît grimée en Lucy Ricardo, l'hebdomadaire s'interrogeant sur les filiations des représentations : « Roseanne est-elle la nouvelle Lucy ? ».



<sup>733</sup> Roseanne Barr, créatrice de *Roseanne*, « United States of Television. America in Prime Time. Episode 1: The Independent Woman », PBS, 2011.

<sup>734</sup> Ron Howard, « United States of Television. America in Prime Time. Episode 1: The Independent Woman », PBS, 2011.

<sup>735</sup> Linda Wallem, co-créatrice de *Nurse Jackie*, « United States of Television. America in Prime Time. Episode 1: The Independent Woman », PBS, 2011.

<sup>736</sup> Dick Van Dyke, « United States of Television. America in Prime Time. Episode 1: The Independent Woman », PBS, 2011.

<sup>737</sup> *TV Guide*, 4-10 janvier 1992.

Dans *I Love Lucy*, Lucy et Ricky Ricardo sont incarnés par leurs alter-egos, Lucille Ball et son époux Deni Arnaz. Clef de voûte de la narration de la série, le couple dirige également le studio de production Desilu dont Lucille Ball rachètera toutes les parts à la suite de son divorce avec Deni Arnaz. Elle devient alors la première présidente d'un studio et une personnalité puissante de l'industrie télévisuelle, produisant des classiques comme *Mission : Impossible* ou *Star Trek*. Lucille Ball incarnait finalement tout ce que son personnage Lucy Ricardo ne pouvait pas obtenir à cause de son époux : le talent et la réussite d'une carrière d'actrice reconnue. *I Love Lucy* fut à cet instant plus qu'un témoin, une actrice privilégiée des avancements féministes puisqu'en articulant le retour du vaudeville dans un univers domestique, « elle a facilité l'émergence d'un comique féminin » comme Lucille Ball<sup>738</sup>, brisant les antagonismes entre femme et humour, formulant parmi les premières les frustrations des femmes au foyer.

Les aspirations émancipatrices de Lucy menaçaient la tranquillité du mariage et ses diverses erreurs domestiques révélaient quelques dimensions beauvoiriennes que l'amour venait invariablement sauver. Lorsque sont en effet donnés à voir les catastrophes ménagères et culinaires que Lucy offre à son époux, il apparaît évident que la clé de leur mariage n'est pas l'idéal petit-bourgeois du foyer bien tenu mais bien leur affection mutuelle, tant et si bien que Lucille Ball décrit dans son autobiographie la série comme « des prises de bec et des bouleversements domestiques joyeusement résolus, une exagération de l'*American life*, [l']amour personnifié »<sup>739</sup>.



Ricky : On ne va pas recommencer... tu ne peux pas participer au spectacle.

Lucy : Donne-moi une bonne raison.

Ricky : Tu n'as aucun talent.

Lucy : Donne-moi une autre bonne raison.

Les représentations sont ainsi explosives pour deux raisons. Premièrement, Lucy n'aime pas ces tâches ménagères auxquelles elle préfère la sphère professionnelle du spectacle, et elle le dit. Tout au long de la série, son mari Ricky devra lui opposer des « non ! » fermes quoique bien souvent ignorés lorsqu'elle le suppliera de la laisser

<sup>738</sup> Oren, Tasha G. « Domesticated Dads and Double-Shift Moms : Real Life and Ideal Life in 1950s Domestic Comedy », *Cercles*, 8, 2003.

<sup>739</sup> Ball, Lucille, *Love, Lucy*, New York, New York, Putnam, 1996, p. 217.

auditionner pour un rôle ou l'accompagner sur scène<sup>740</sup>. Lucy a ceci de très particulier qu'elle ignore les décisions patriarcales qui ne lui conviennent pas et fugue sans cesse du foyer familial pour poursuivre ses rêves, n'hésitant pas à transgresser les normes de genre en revêtant des déguisements parfois masculins.

Les narrations sont d'autant plus surprenantes que leurs conclusions tentent à récompenser la persévérance de Lucy puisqu'elle parvient bien souvent à accéder à la scène du spectacle et à performer un numéro de chant, de danse ou de clowneries avec son époux. On voit donc des bribes de démocratie relationnelle dès 1951 puisque Lucy ne cache aucunement ses envies et ses ennuis. Ces bribes sont certes très imparfaites puisque la démocratie est bloquée par l'impossible construction subjective des personnages à cause d'une structure conjugale stricte et inadaptée. Si les époux se parlent, s'ils communiquent leurs envies respectives, ils se révèlent n'être pas des interlocuteurs valables : Lucy ignore constamment Ricky, lorsqu'elle ne se moque pas de son accent cubain ou de ses requêtes domestiques, et Ricky subsume sans cesse Lucy aux normes domestiques de son époque.

Ces normes domestiques, c'est la deuxième charge explosive de la série, sont elles aussi redéfinies. Non seulement Lucy n'aime pas s'en charger mais elle y est de surcroît très mauvaise, brûlant les toasts, laissant les pépins dans le jus d'orange, salant doublement les œufs<sup>741</sup>, ne sachant pas tenir les comptes financiers et devant être sous tutelle financière de son époux ou d'un comptable<sup>742</sup>. La naturalité des femmes au foyer est profondément déconstruite quand les narrations montrent explicitement Lucy rater toute tâche domestique, même maternelle puisque Lucy tuerait certainement son enfant si elle le traitait avec autant d'étourderies et de brutalité que le baigneur sur laquelle elle s'entraîne. Ces insuffisances ne se limite pas à la pratique théorique sur une poupée. Épuisée par son nouveau-né, Lucy supplie très vite Ricky de se lever la nuit pour s'en occuper aussi : que ce soit le foyer ou le maternité, *I Love Lucy* montre les ennuis et les difficultés du métier, une monstration que les inaptitudes de Lucy rendent possibles.

Si son rêve est d'être une femme de spectacle, là non plus Lucy ne brille pas. Elle chante mal, danse le charleston quand il faut s'entraîner au classique, et n'est finalement crédible que lorsque son corps désarticulé et maladroit doit être celui d'un clown. Toutes ces gaffes et catastrophes empêchent son entourage de lui trouver une quelconque qualité,

---

<sup>740</sup> Le dialogue ci-contre est issu de l'épisode 19 de la saison 1.

<sup>741</sup> Voir notamment *I Love Lucy*, saison 2, l'épisode 18, ou *I Love Lucy*, saison 4, l'épisode 4.

<sup>742</sup> *I Love Lucy*, saison 4, épisode 1.

un quelconque talent, lorsque Lucy développe un complexe d'infériorité, persuadée qu'elle n'est bonne à rien. Cependant si la force de Lucy ne réside pas dans ses talents, elle se loge assurément dans sa volonté : n'acceptant jamais de s'entendre dire non, elle persévère, « s'acharne à butter contre le mur, quelles que soient les limites qu'elle rencontre »<sup>743</sup>, espérant un jour faire tomber ces normes et bornes patriarcales pour s'accomplir. L'absence de talents ménagers d'une part, et son obstination à réussir, valeur très étasunienne d'autre part, obligent bien vite Ricky à révéler la pauvreté argumentaire de ses refus : s'il refuse à Lucy de sortir du foyer, ce n'est pas parce qu'elle est douée pour s'en occuper, mais bien parce qu'il veut « une épouse qui soit juste une épouse »<sup>744</sup>, réponse dont la tautologie montre bien l'arbitraire idéologique.

Héroïne d'inspiration beauvoirienne, qui n'est pas née femme et qui ne l'est pas totalement devenue, Lucy est consciente d'occuper une place subalterne qu'elle tente de subvertir par l'humour. *I Love Lucy* tire sa généalogie de « la principale tradition du divertissement américain, le spectacle de *vaudeville* né à la fin du XIX<sup>e</sup> siècle »<sup>745</sup>. La série est faite d'actes et de sketches dits « de situation » prenant pour thèmes des confrontations hommes/femmes mêlés à des inspirations *slapsticks* héritées de la *comedia dell'arte*. Pour Patricia Mellencamp, l'humour de *I Love Lucy* est une réponse aux « conditions répressives des années 1950 [en tant qu'il est] l'arme et la technique de survie des femmes qui garantit la santé mentale, le triomphe de l'ego et le plaisir »<sup>746</sup>.

Dans le même temps, les mouvements burlesques de Lucy encourage des clowneries à l'idéologie syncrétique : Lucy est un bouffon et, à ce titre, ses capacités d'agir ont beau être débordantes, elles sont limitées par le cadre dans lequel elles s'expriment. Comme le souligne Arnaud Mercier, le bouffon a un statut ambivalent, « intercesseur entre les gouvernants et les gouvernés »<sup>747</sup>, qui oscille entre l'outrancier que le carnavalesque rend éphémère et aisément disqualifiable et une contestation dérisoire que le pouvoir plus lourdement armé peut écraser. « Lutt[ant] contre le pouvoir

---

<sup>743</sup> « United States of Television. America in Prime Time. Episode 1: The Independent Woman », PBS, 2011.

<sup>744</sup> *I Love Lucy*, saison 1, épisode 6.

<sup>745</sup> Esquenazi, Jean-Pierre, *Les Séries télévisées : l'avenir du cinéma ?*, Paris, Armand Colin, 2010, p. 15.

<sup>746</sup> Mellencamp, Patricia, « Situation Comedy, Feminism, And Freud: Discourses of Gracie and Lucy », in Butler, Jeremy, *Star Texts: Image and Performance in Film and Television*, Detroit, Wayne State University Press, 1991.

<sup>747</sup> Mercier, Arnaud, « Quand le bouffon franchit le Rubicon : la candidature Coluche à la présidentielle de 1981 », *Hermès*, 29, 2001, p. 175-183.

sans vouloir le renverser »<sup>748</sup>, le bouffon est subversif mais limité, ce qu'illustre les éternels retours à la normale de *I Love Lucy* puisqu'une fois la fugue réalisée et les malentendus dissipés, Lucy et Ricky se retrouvent heureux et amoureux, chacun à sa place. Pour autant, l'aspect carnavalesque de la série se réapproprie les représentations dominantes du monde qu'il secoue puisqu'il est « un second mode de la représentation, édifié par le peuple à partir du monde premier construit par les puissants »<sup>749</sup>. « La moquerie, la caricature, l'excès, le rire y sont des caractéristiques constantes »<sup>750</sup> qui simultanément subvertissent en les rendant visibles et risibles les modes dominants.

Le corps incontrôlable de Lucy et sa persévérance montrent les impuissances de Ricky, dont le machisme est appuyé par l'étrangeté cubaine de ce personnage privé de langage intelligible<sup>751</sup>. Lucy a beau perdre narrativement les combats en revenant au foyer à la fin de chaque épisode, elle gagne performativement en restant sans cesse hors du contrôle patriarcal<sup>752</sup>. Mais pour autant que Lucy reste impossible à agripper et à tenir en place, le clownesque de l'héroïne, dénuée de talents, désarticulée et parfois même grotesque, brouille les pistes et l'on ne sait plus très bien, selon les scènes, si le bouffon se moque ou est moqué, d'autant que sa capacité à reconnaître qu'elle n'a aucun talent et son comportement exagéré fait de pleurs, de caprices et de grimaces relève d'une vision et d'une appétence tellement affranchies de toute raison car elles deviennent parfois enfantines.

La capacité de Lucy à transcender les arguments « raisonnables » (en réalité profondément réactionnaires) a mis au cœur de la première sitcom domestique et de la première héroïne télévisuelle des tentatives d'articulation particulièrement innovante. À défaut de pouvoir monter sur scène dans la sphère publique, Lucy fait venir la scène dans la sphère privée et transforme son foyer familial en vaudeville, bien loin de l'idéal petit-bourgeois de la maison bien tenue. Lucy Ricardo a, la première, amené la sphère publique dans la sphère privée, refusant de choisir entre l'un et l'autre et expérimentant l'articulation des deux. De telles tentatives sont absentes de ses contemporaines comme

---

<sup>748</sup> Mercier, Arnaud, *ibid.*

<sup>749</sup> Esquenazi, Jean-Pierre, *Les Séries télévisées : l'avenir du cinéma ?*, Paris, Armand Colin, 2010, p. 202.

<sup>750</sup> Esquenazi, Jean-Pierre, *ibid.*

<sup>751</sup> Mellencamp, Patricia, « Situation Comedy, Feminism, And Freud: Discourses of Gracie and Lucy », in Butler, Jeremy, *Star Texts: Image and Performance in Film and Television*, Detroit, Wayne State University Press, 1991. On peut prendre l'épisode 4 de la saison 4 pour exemple des nombreuses moqueries de Lucy à l'égard de la syntaxe hésitante de son époux : « Ricky : Tu ne fais jamais ce que je te disais ! », « Lucy : Alors pourquoi n'arrêtes-tu pas de me le disais ? » (« Ricky : *you never do what I told you ! – Lucy : Then why don't you quit telling me ?* »).

<sup>752</sup> Mellencamp, Patricia, *ibid.*



*Ma Sorcière Bien-Aimée* ou le *Donna Reed Show* où les héroïnes ont explicitement choisi la sphère privée ; elles le seront aussi des femmes actives du *Mary Tyler Moore Show* ou de *Murphy Brown* pour qui la carrière prime. Même les héroïnes des années 1990 peinent, c'est tout leur propos, à cumuler réussite professionnelle et bonheur amoureux. À bien des égards, Lucy est leur ancêtre qui, la première, a pensé de nouvelles articulations dont les monstrations étaient rendues possibles par le ton humoristique et bouffonesque.

Ce n'est pas un hasard si Lucy proposait une forme de distinction entre l'amour qu'elle portait à son époux et la structure maritale dans laquelle ils étaient engagés. Les frustrations du mariage, les vengeances quotidiennes, la guerre des sexes étaient des thèmes très récurrents de la série qui dévoilaient la capacité d'agir d'une femme au foyer révoltée. Lorsqu'elle ne répondait pas en une timide provocation « oui, monsieur » à son époux, Lucy tournait ses ordres en dérision, s'affichant explicitement comme subalterne : s'insurgeant de ce que son épouse a invité des gens sans le prévenir, Ricky est moqué : « oh je suis tellement désolée, j'ai oublié de vous demander votre permission, Votre Majesté »<sup>753</sup>. Quelques épisodes traitent même d'une redistribution du pouvoir comme lorsque Lucy et son amie Ethel demandent à être « traitées exactement comme si elles étaient des hommes » dans un épisode au titre explicite, « Equal Rights »<sup>754</sup>, mais les prix à payer sont à chaque fois trop grands, non pas uniquement pour les femmes mais aussi pour les hommes qui réalisent, lorsqu'ils doivent s'occuper du foyer familial, que la tâche est ardue.

Utilisant les outils qu'elle a à sa disposition, au premier rang desquels l'humour, Lucy signifie par des petites vengeances quotidiennes son mécontentement : faire mine d'être amnésique lorsque Ricky est directif<sup>755</sup>, réduire les portions du petit-déjeuner lorsqu'il critique sa gestion budgétaire<sup>756</sup>, le séquestrer avec elle car elle se sent délaissée. Contrairement à Donna Reed dont les actions principales sont celles d'accompagnement des mouvements du foyer, Lucy est actrice de son existence, qu'elle entend faire respecter, et quand elle ne parvient pas à renverser l'hégémonie de son époux, elle en signifie à minima la teneur arbitraire qui l'écrase.

---

<sup>753</sup> *I Love Lucy*, saison 4, épisode 2.

<sup>754</sup> *I Love Lucy*, saison 3, épisode 4.

<sup>755</sup> *I Love Lucy*, saison 1, épisode 16.

<sup>756</sup> *I Love Lucy*, saison 2, épisode 28.

Quelques grivoiseries métaphoriques appuient la sujétion patriarcale que représente le travail domestique, comme lorsque Lucy se trouve poussée dos au mur par un pain phallique sortant du four, n'étant libérée que par la castration symbolique qu'opère son amie Ethel<sup>757</sup>. La relation d'amitié qui lie Lucy à



Ethel, unies dans l'adversité patriarcale, rappelle les principes de solidarité féminine des courants féministes mais a également, de façon plus surprenante, encouragé une lecture lesbienne<sup>758</sup> de leurs interactions auprès de certains publics – y compris l'époux de l'interprète d'Ethel. Vivian Vance raconte dans son autobiographie que son mari voyait d'un mauvais œil la grande connivence qui existait entre elle et Lucille Ball : « "les gens commencent à parler de vous deux", me disait-il, "vous devriez être plus précautionneuse vis-à-vis de vos étreintes et de vos embrassades dans la série" »<sup>759</sup>.

Lucille Ball cesse en 1960 d'interpréter Lucy Ricardo mais elle n'abandonne pas l'alter ego Lucy, à qui elle donne d'autres séries et d'autres identités. L'héroïne grimpe chaque fois un barreau sur l'échelle de l'émancipation : de 1962 à 1968, Ball incarne dans *The Lucy Show* une veuve, Lucy Carmichael, vivant avec son amie (veuve, elle aussi) et ses deux enfants. En 1968, dans *Here's Lucy*, elle devient Lucy Carter, femme active dans une agence pour l'emploi, enfin dans *Life with Lucy*, elle est Lucy Barker, non plus employée, mais propriétaire d'un magasin d'outillage. Accompagnant les mutations socioéconomiques des femmes émancipées, Lucille Ball a lancé une charge féroce contre les antagonismes de la tradition puis de la première modernité, et leur a fait subir des tentatives de réarticulation en montrant l'humour d'une femme, de surcroît d'une femme au foyer, faire de la sphère domestique une sphère théâtrale.

---

<sup>757</sup> Spangler, Lynn C., *Television Women from Lucy to Friends. Fifty Years of Sitcom and Feminism*, Santa Barbara, Greenwood Press, 2003, p. 36.

<sup>758</sup> Doty, Alexander, « I Love Laverne and Shirley. Lesbian Narratives, Queer Pleasures, and Television Sitcoms », in Morreale, Joanne, *Critiquing the Sitcom. A Reader*, Syracuse, Syracuse University Press, 2002, p. 187.

<sup>759</sup> Bragman, Bob, « I Love Ethel. A Vivian Vance archive uncovered », *San Francisco Chronicle*, 19 janvier 2010.

### ***b) L'amour domestique du Donna Reed Show***

Après les rébellions domestiques de Lucy Ricardo, mais aussi de Gracie Allen (*The Burns and Allen Show*), d'Alice Kramden (*The Honeymooners*) ou de Molly Goldberg (*The Golbergs*) à la sortie de la guerre, la fin des années 1950 marque le *backlash* d'une idéologie patriarcale aux sphères bien distinctes et aux rôles traditionnels. Aux bouffonneries et à la comptabilité catastrophique de Lucy, succèdent la grâce et le parfait ménage de Donna Stone (*The Donna Reed Show*), mais aussi de Margaret Anderson (*Father Knows Best*) et June Cleaver (*Leave it to Beaver*)<sup>760</sup>.

Le vaudeville de *I Love Lucy* se dissipe ainsi pour laisser place à un ton bien plus didactique, dénué de poursuites, de corps indomptables et de dérisions burlesques. Les quelques boutades envoyées par l'épouse au patriarche sont suivies d'un sourire bienveillant et, plutôt que de montrer l'ennui des tâches ménagères et les tentatives pour y échapper, la série revalorise le travail domestique et la figure de la femme au foyer : le scénariste William Roberts admet lui-même avoir voulu insister sur les nombreuses demandes faites aux femmes d'être des « épouses, mères, compagnes, stimulants, nourrices, femmes de ménage, cuisinières, blanchisseuses, jardinières, comptables, femmes de club, chanteuses de chœur, parents d'élève, chefs-scouts et d'être en même temps effervescentes, immaculées et jolies »<sup>761</sup>. Si le proto-féminisme de Lucy Ricardo faisait écho avant l'heure aux revendications de la deuxième vague, Donna Stone proposait plutôt un embryonnaire néoféminisme, une reconsidération méliorative du travail féminin, si bien qu'il fut d'ailleurs considéré pendant un temps de nommer la série en écho au patriarcal *Father Knows Best* (traduit en français par *Papa a raison*), « Mother Knows Better »<sup>762</sup>.

Amoureuse de son époux avec lequel elle échange de nombreuses marques d'affection, Donna Stone apparaît comme la clef de voûte du ménage familial, une fonction pour laquelle elle ne reçoit que peu de reconnaissance. L'amour n'est pas seulement sanctionné par le mariage, il s'y fonde entièrement jusqu'à voir ses caractéristiques modelées par les impératifs de la vie conjugale et domestique telle que la

---

<sup>760</sup> *The Donna Reed Show* se distingue de ces deux dernières séries en ce qu'elle place l'épouse et mère au centre de ses récits.

<sup>761</sup> Fultz, Jay, *In Search of Donna Reed*, Chicago, University of Iowa Press, 2001, p. 118.

<sup>762</sup> Tucker, David C., *The Women Who Made Television Funny: Ten Stars of 1950s Sitcoms*, Jefferson, McFarland and Company, 2007, p. 118.

pense la première modernité, qui écrase les tentatives subjectivantes des personnages. Dans un épisode très éloquent, Alex reconnaît sa réticence à voir sa femme monter un commerce, non pas, c'est ce que pensait Donna et c'est la raison pour laquelle elle apparaît si fermée durant tout l'épisode, parce qu'il pense qu'elle va échouer mais parce qu'elle est si douée aux travaux domestiques qu'il veut la conserver à son service. Donna est ravie.

Soudainement radieuse, elle se pend au cou de son époux stoïque, une image qui ne manque pas d'accentuer les inégalités émotionnelles, et le rassure sur sa dévotion tandis que lui reste stoïque, fermement ancré sur sa position patriarcale. Quand Alex « reconnaît [t] que c'est du pur égoïsme de [s]a part », elle est aux anges :



« oh, c'est l'égoïsme le moins égoïste que j'aie jamais entendu ! ». La scène se conclut sur Donna, qui reconnaît elle-même, « tout ce que je veux, c'est être sollicitée »<sup>763</sup>, trouvant bonheur et épanouissement personnel dans le fait d'être désirée et nécessaire, dans ce que les autres veulent qu'elle fasse et qu'elle soit.

Ces représentations idylliques étaient défendues par Donna Reed elle-même qui influençait très largement les scripts et le casting de sa série, amenant de nombreux collègues à la qualifier de féministe<sup>764</sup>. Pourtant si l'engagement de Donna Reed dans l'écriture et la production de la série rappelle celui de Lucille Ball, il témoigne des aspérités au sein même des subalternes puisqu'à l'opposé de Lucy Ricardo, Donna Stone se veut femme modèle et bienséante, ce que Reed formulait elle-même lorsqu'elle se disait « fatiguée de toutes ces sexualités immatures et de ces histoires de femmes loufoques, amORALES et de mauvais goût »<sup>765</sup>. Personnalité puissante de la télévision, à cet égard préceurse des combats féministes de la deuxième modernité, Reed défendait conjointement une revalorisation des femmes et des politiques traditionnelles du patriarcat.

---

<sup>763</sup> *The Donna Reed Show*, saison 3, épisode 26.

<sup>764</sup> Leibman, Nina, *Living Room Lectures : The Fifties Family in Film and Television*, Austin, University of Texas Press, 1995, p. 182.

<sup>765</sup> « Donna Reed, oscar winner and TV star, is dead at 64 », *New York Times*, 15 juillet 1986, référence faite à une interview du *New York Times* de 1964.

Reprenant à son compte le mythe de la pureté féminine, la série proposait une héroïne aux allures victoriennes, chaste et asexuée, comblée par la vie domestique et familiale. Bien incapable des métaphores sexuelles comme *I Love Lucy* et *Ma Sorcière Bien-Aimée*, les références sexuelles de Donna se limitent à quelque mordillage d'oreille pour réveiller son époux ou à s'asseoir docilement sur ses genoux mais Donna Stone n'en était pas pour autant dépourvue de capacité d'agir. Expriment par endroits les frustrations de sa vie domestique, la série n'était pas ignorante de son mode idyllique de représentation de la vie domestique, les prenant parfois dans un mouvement autotélique comme sujet de son récit.

Souvent critiquée pour ce qui serait une description aussi parfaite qu'irréaliste de la vie de famille, la série ne manque pourtant pas de conflits familiaux dont les résolutions impliquent bien souvent une problématisation des manières d'aimer. Lorsque des amis du couple sont invités à dîner et ne tarissent pas d'éloges sur la tenue, la coiffure et la grâce de Donna, celle-ci finit par être exaspérée car elle perçoit dans la qualification « adorable » une forme d'apitoiement, comme le miroir de sa sujétion. Elle décide de durcir le ton auprès de ses enfants et mari pour être immédiatement obéie, ajoute « non, un nouveau mot à [s]on vocabulaire » et invoque son ras-le-bol d'avoir été « utilisée, victimisée et exploitée »<sup>766</sup>.

Si l'ensemble de la famille se soumet vite à cette nouvelle autorité, ce n'est pas sans répercussions sur les relations entre les membres de la famille et la mère : Donna réalise qu'à crier et ordonner, elle a perdu les interactions douces et aimantes. Le coût pour que l'on cesse de « profiter » de sa gentillesse est celui-là même que les profiteurs payaient et cessent de payer, à savoir l'amour et la tendresse. Réalisant que ses interactions sociales, avec ses enfants comme avec son teinturier, s'appauvrissent en sourires et proximité, Donna Reed réintègre immédiatement sa place et l'épisode se clôt sur cadeaux aux enfants et repas préféré de l'époux.

Même si, en réponse au soulagement de son mari de voir « cette révolution finie et la population revenir à sa vie tranquille », Donna prévient que « ce n'est pas parce qu'elle s'est laissée attendrir que l'on reviendra tous à nos comportements », la structure de la série faite d'épisodes isolés les uns des autres rassure sur les inconséquences de cette petite insurrection. L'ordre familial revient donc lorsque Donna réalise que son nouveau comportement la prive de la douceur de son mari et de ses enfants dont elle n'avait

---

<sup>766</sup> *The Donna Reed Show*, saison 1, épisode 25.

jusqu'ici pas compris qu'elles étaient des marques de reconnaissance, micro-rémunérations symboliques quotidiennes pour son travail de *care*. L'amour, invariablement, agit simultanément comme force unificatrice ou comme moyen de légitimer des comportements : on « *care* » parce qu'on aime, dans une relation de cause à effet plutôt que d'articulation constructiviste. L'amour est la cause de ces comportements affectifs (les femmes se sacrifient parce que c'est ainsi qu'elles aiment) : il n'est pas perçu comme une modalité relationnelle à ce titre traversée de rapports de pouvoir qui participent de la légitimation, en partie arbitraire puisqu'il existe mille façons d'aimer, de comportements codés qui encouragent les femmes à se sacrifier.

Pour tout ce travail domestique, Donna Stone est donc sans rétribution financière mais elle n'est pas sans rémunération. Les compliments sont incontestablement une récompense récurrente de *Donna Reed*, dispensé avec soin par son époux dès qu'elle s'est sacrifiée : quand son épouse abandonne tout pour lui offrir une journée de détente, il vante la compréhension dont elle a fait preuve « juste parce que *moi*, j'en avais envie »<sup>767</sup>. Les désirs patriarcaux priment sans cesse, comme le montre bien la subtilisation du « nous » par un « je » qui ne peut en être le synonyme que parce qu'il écrase celui de l'épouse : « on fait toujours ce que les autres veulent que nous fassions. Cette fois, nous allons faire ce que j'ai envie de faire »<sup>768</sup>. Si à chaque épisode les époux sont tendres l'un avec l'autre et performent ainsi une forme d'agapè laïque corporelle, s'ils font souvent preuve d'élans romantiques et se regardent amoureusement, les discours ramènent Donna à une réalité plus dure, rappelant que ce paradis familial est conditionné d'une part à ses sacrifices, d'autre part à sa bonne tenue personnelle, à sa beauté plus qu'à son intelligence : réaffirmant son amour, Alex dit sans ciller que « ce n'est pas que tu es si intelligente, c'est juste que tu es tellement attirante ! »<sup>769</sup>.

La réaffirmation identitaire de Donna Stone, forme d'essentialisme stratégique lui permettant d'asseoir un pouvoir domestique au sein de la maisonnée, achoppe sur la figure patriarcale de son époux. Le pouvoir d'agir de la subalterne existe bien qui prend des décisions unilatéralement mais il trouve ses limites, non pas tant entre les murs de la maisonnée dont *I Love Lucy* puis *Ma Sorcière Bien-Aimée* montrent les possibles redéfinitions et porosités, mais auprès de l'époux et des modalités amoureuses qui les lient. Défini comme un *care* oblatif, l'amour agit comme un opérateur de reconnaissance

---

<sup>767</sup> *The Donna Reed Show*, saison 4, épisode 7.

<sup>768</sup> *The Donna Reed Show*, saison 1, épisode 36.

<sup>769</sup> *The Donna Reed Show*, saison 1, épisode 36.

et légitime le sacrifice personnel du féminin. Il est tautologique, Donna étant dépendante de la dépendance d'autrui, désirant être désirée et trouvant sa finition en devenant le désir de son fétiche.

Les routines immuables, l'absorption du « nous » dans le « je » masculin, la condition du « je » féminin à l'amour familial sont autant de signes d'une subjectivation féminine prise au piège de la revalorisation de ses compétences et dont l'identité du soi absorbée dans l'autre garantit la sécurité ontologique<sup>770</sup>. Le foyer familial devient un territoire chargé de la présence d'autrui, multipliant les traces d'un besoin maternel qui s'épanouit dans les chambres mal rangées de ses adolescents<sup>771</sup>, la perspective des retrouvailles avec l'interdépendance signant le moment le plus heureux d'une escapade ainsi que le dit Donna à la fin d'une après-midi bucolique et romantique avec Alex : « là, tout de suite, je n'imagine rien de plus agréable que de rentrer à la maison. Avec mon mari »<sup>772</sup>.

### *c) Ma Sorcière Bien-Aimée : émancipations contradictoires et subversions magiques*

Si de prime abord, *Ma Sorcière Bien-Aimée* semble n'évoquer que le quotidien d'une sorcière déchue et contrainte par les idéaux réactionnaires de son mari, un visionnage systématique des épisodes révèle une tension bien plus large et ambiguë entre la première modernité, que raconte la vie suburbaine de Samantha, et la tradition, incarnée par sa mère Endora. Au-delà des problèmes d'adaptation à une vie de mortelle que rencontre sa protagoniste, la série relate la lutte constante entre le rêve américain romantique, fait de maisons suburbaines, d'enfants et de tâches domestiques, et l'ordre holiste, fait d'union familiale et de destins magiques.

---

<sup>770</sup> Giddens, Anthony, *La Transformation de l'intimité. Sexualité, amour, et érotisme dans les sociétés modernes*, Rodez, Éditions du Rouergue, 2004, p. 113.

<sup>771</sup> *The Donna Reed Show*, saison 1, épisode 25.

<sup>772</sup> *The Donna Reed Show*, saison 4, épisode 7.

*Ma Sorcière Bien-Aimée* est centrée, non pas tant sur l'héroïne ou sur la famille nucléaire, que sur la confrontation triangulaire entre Jean-Pierre, Endora et Samantha. Les émancipations y sont sans cesse contrariées et contrariantes. D'un côté, les actions de Samantha sont littéralement réfrénées dans un mariage qu'elle a d'ailleurs choisi, mais ses pouvoirs débordent constamment les cadres autorisés par son mari, lequel subit la magie comme une revanche inconsciente des capacités d'agir bridées. De l'autre, Samantha est perçue comme un mouton égaré, une aliénée à



libérer, par les membres de sa famille, que ce soit ses parents Endora et Maurice ou sa cousine Serena<sup>773</sup>. Ceux-ci se rappellent à elle en envahissant sans cesse et sans prévenir le foyer familial malgré les contestations d'un Jean-Pierre au pouvoir patriarcal finalement très affaibli. Souvent impuissant, celui-ci incarne aux yeux des sorciers un être inférieur qui a socialement déclassé Samantha : à de nombreuses reprises, la sorcière bien-aimée est montrée comme génétiquement, socialement et financièrement supérieure à son époux. Par amour, elle a renoncé à ces avantages naturels qu'elle utilise néanmoins à plusieurs reprises dans des disputes, éclipsant une nuit Jean-Pierre de la chambre conjugale au canapé ou le faisant réapparaître devant elle lorsqu'il quitte une pièce<sup>774</sup>.

Sur un ton tour à tour progressiste et traditionnel, sa mère Endora critique virulemment les choix de vie de Samantha sur des arguments féministes et familialistes. Ulcérée de voir sa fille ainsi réduite au service de son époux, comme elle le signale en transformant ses habits en loques ou en l'enfermant dans une cage, Endora est aussi scandalisée que Samantha s'émancipe de sa famille en renonçant à ses pouvoirs magiques et aux traditions qui les accompagnent. D'un côté, Endora incarne l'idéologie féministe en défendant l'émancipation des femmes : elle-même entretient une relation relativement libre avec son mari, avec qui elle ne cohabite pas et contre lequel elle menace une fois de

---

<sup>773</sup> Serena est la cousine et sosie de Samantha. Alter ego émancipée, aux jupes courtes, cheveux bruns et souvent courts, elle incarne toutes les valeurs émancipatrices des années 1960 : Serena danse le rock, fréquente des hommes et rejette toute forme de vie traditionnelle dont, explicitement, les enfants. Le contraste entre les deux personnages est accentué par le fait que, comme Samantha, Serena est interprétée par Elizabeth Montgomery.

<sup>774</sup> *Ma Sorcière Bien-Aimée*, saison 3, épisode 10.



« remplir un interlocutoire ectoplasmique »<sup>775</sup> - formule cryptique pour évoquer le divorce. De l'autre, elle enjoint sans cesse sa fille de renoncer à la première modernité pour retrouver une place de femme libre... dans les limites permises par sa famille. Quand Endora pense que Samantha quitte Jean-Pierre, sa jubilation est familialiste et infantiliste : « j'ai toujours dit que ma petite fille reviendrait à moi »<sup>776</sup>. Samantha, finalement, est tiraillée entre sa famille « première » qui entend la voir respecter sa lignée et sa famille « constituée » qui s'insère dans les valeurs étasuniennes de l'après-guerre, dont la division genrée du travail. Quand sa mère, par exemple, lui impose un mariage arrangé<sup>777</sup>, Samantha dit à son promis qu'elle a déjà trouvé l'amour et qu'il doit, lui aussi, s'affirmer contre les volontés tyranniques de sa mère : dans le choix de l'amour patriarcal, Samantha à la fois s'émancipe et se soumet.

Le renoncement aux pouvoirs magiques, c'est-à-dire à la lignée familiale et à la supposée supériorité naturelle de Samantha, est légitimé par une articulation typique des imaginaires étasuniens de l'après-guerre, celle du rêve romantique au rêve américain. La conformité aux valeurs et idéaux du temps que sont l'achat d'une maison en zone suburbaine, la division genrée des tâches, l'éducation des enfants et le couple aimant sont la promesse d'un bonheur familial qui récompense le travail de normalisation auquel se soumet Samantha. Quand Jean-Pierre enjoint son épouse de se convertir aux comportements normaux, son argument est explicite : « la femme normale [doit utiliser] une transportation normale : ça fait partie du rêve américain ! »<sup>778</sup>

Ce rêve américain répand ses idéaux dans les représentations de *Ma Sorcière Bien-Aimée*, quand il est contrarié par la facilité avec laquelle Samantha peut accomplir des tâches domestiques. Son nez frétilant est irrespectueux de la valeur travail qui soutend le rêve américain ; pire ! les pouvoirs magiques sont une menace contre la croyance en la capacité de chacun, moyennant travail et implication, à grimper les échelons sociaux : concurrence déloyale, ils déjouent les règles édictées par une société méritocrate. Quand Samantha publie magiquement une publicité pour aider un talentueux restaurateur, Jean-Pierre est furieux car non seulement la page de Samantha éclipse le travail publicitaire qu'il a fourni dans le même numéro mais, en plus, elle attende directement aux valeurs étasuniennes : en plus d'avoir heurté l'éditeur et les autres

---

<sup>775</sup> *Ma Sorcière Bien-Aimée*, saison 5, épisode 28.

<sup>776</sup> *Ma Sorcière Bien-Aimée*, saison 6, épisode 21.

<sup>777</sup> *Ma Sorcière Bien-Aimée*, saison 5, épisode 4.

<sup>778</sup> *Ma Sorcière Bien-Aimée*, saison 1, épisode 26.

publicitaires, Jean-Pierre lui reproche de nuire « aux États-Unis d'Amérique, une démocratie dont le système économique s'appelle le capitalisme »<sup>779</sup>. Samantha vient d'attaquer sans détours les valeurs auxquelles croit l'Étatsunien moyen qu'incarne Jean-Pierre.

Apprenant vite de ses erreurs, Samantha modifie son répertoire comportemental et clame peu à peu aimer le labeur domestique, préférer « le chemin mortel » qui apporte « un énorme sentiment d'accomplissement »<sup>780</sup>. Tout au long de la série, on voit ainsi l'apprentissage des tâches domestiques (de la cuisine à l'entretien ménager, en passant par la peinture) chez Samantha, créature pourtant « hors classes » convertie par amour aux idéaux du rêve américain : la mobilité sociale repose sur la prospérité et le succès obtenu par un travail honnête et acharné qui transcende les inégalités des chances. Dans le couple romantique, Samantha n'est pas seulement assujettie au travail domestique que quelques écarts magiques viennent tout de même résoudre régulièrement, elle doit plus largement se conformer au système de valeurs de son époux.

Un tel processus n'est pas, c'est toute la face émancipatrice de la série, sans pierres d'achoppement. Au-delà des écarts de classe que le rêve américain allié à l'amour romantique entend dépasser, *Ma Sorcière Bien-Aimée* n'ignore pas les problématiques égalitaires. À de nombreuses reprises, l'hypothèse est formulée que l'interdiction de Jean-Pierre d'utiliser la magie serait une réaction égocentrique et jalouse, une tentative désespérée de contenir des capacités qui le dépasse<sup>781</sup>, ce que confirment les représentations quotidiennes puisque les transgressions magiques de Samantha débordent la capacité d'agir de Jean-Pierre quand il comprend, ce n'est même pas toujours le cas, que quelque chose ne va pas. La crise de la masculinité n'a pas encore percé les imaginaires sociaux et médiatiques (outre quelques amusements d'Endora que le carnavalesque rend plus loufoque que menaçant, le personnage reste viril), mais celle du contrôle patriarcal est bien entamée. Le pouvoir est clairement redistribué quand Samantha use, en cachette ou non, de facultés magiques qui agissent comme des leviers métaphoriques de l'émancipation féminine.

---

<sup>779</sup> *Ma Sorcière Bien-Aimée*, saison 1, épisode 35.

<sup>780</sup> *Ma Sorcière Bien-Aimée*, saison 2, épisode 24.

<sup>781</sup> « Ton mari ne veut pas que tu utilises tes pouvoirs naturels parce que ça le fait se sentir inférieur », dit le père de Samantha (*Ma Sorcière Bien-Aimée*, saison 6, épisode 10).

Cette émancipation reste timide dans les années 1960 et même si les récits se centrent un peu plus sur Samantha, cette dernière n'en est que rarement l'exclusive héroïne. Lorsqu'elle est nommée Reine des Sorcières au début de la quatrième saison, ses péripéties impliquent tout un ensemble de destins inéluctablement raccrochés au sien, au premier rang desquels ceux de sa mère et de son époux, qui ne sont pas seulement impliqués par effets de ricochets mais bien acteurs principaux du récit. Sa mère est convoquée, d'une part, puisque Samantha ne peut refuser car « c'est un grand honneur pour moi, et encore plus pour maman »<sup>782</sup>. Son époux, dont le pouvoir décisionnaire direct est balayé, entre tout de même dans le processus puisque, pour ne pas contrarier famille et enfants, Samantha accueille ses sujets pendant la nuit, créant pour compromis une classique double journée.

Pour justifier sa nomination, la sorcière récupère les arguments du rêve américain que Jean-Pierre lui a inculqué ces quatre dernières années, plaçant également sa mère au cœur de sa décision : « être reine est quelque chose dont chaque mère rêve pour sa petite fille, de la même manière que chaque père américain rêve qu'un jour, son garçon sera président ! » Si elle accepte, c'est donc explicitement pour réjouir sa mère et maintenir la lignée dont elle est issue. Au sortir d'une dispute, Jean-Pierre se rend finalement à l'évidence, alors que Samantha s'apprête à abdiquer pour retrouver son mari : « être reine fait partie de ce que tu es. Et si je t'aime suffisamment, je dois l'accepter. (*S'agenouillant, il poursuit :*) je suis à votre disposition, votre majesté. »

Les dates de production de *Ma Sorcière Bien-Aimée*, de 1964 à 1972, sont rêvées pour qui veut analyser la traduction de la révolution sexuelle dans les imaginaires médiatiques puisque celle-ci se situe exactement à la moitié, les quatre premières saisons se situant avant 1968, et les quatre dernières après. Les interactions entre « événements réels » et « médiations médiatiques » ne sont pas des mouvements mécaniques de causes à effets et l'ampleur chronologique de *Ma Sorcière Bien-Aimée* (quatre années enrobent la révolution sexuelle de chaque part) laisse le temps de voir les épïcètres et les ondes différées des mouvements féministes.

Ces interactions se traduisent dans la série, non pas par une libération sexuelle de personnages devant rester très chastes sur le network familial ABC, mais par une affirmation individualiste de l'héroïne qu'apprend à respecter Jean-Pierre. Tandis que durant les premières années, Samantha doit s'adapter à la vie des mortels, dans les saisons

---

<sup>782</sup> *Ma Sorcière Bien-Aimée*, saison 4, épisode 1.

avancées, le mouvement inverse se produit : Jean-Pierre reconnaît qu'il doit accepter la magie de Samantha, « de la même façon que toi, tu acceptes certaines choses de mon monde ». À partir de la saison 5 notamment, diffusée en 1968-1969, la magie se fait de plus en plus présente dans la série, jusqu'au recrutement, inimaginable dans les premières saisons, d'une nounou-sorcière. Dans le couple, Samantha, qui privilégie de plus en plus le pantalon aux symboliques jupons, fait exponentiellement preuve d'argumentations dans les discussions et les compromis remplacent les consensus unilatéraux.

Pour échapper au foyer familial premier régi par l'autorité parentale, Samantha choisit de façon tout à fait active le mariage romantique duquel elle est une prisonnière volontaire, à l'aune du moins des critères de la deuxième modernité. La division du travail est presque parfaite : Samantha s'occupe seule des tâches domestiques et de l'éducation des enfants tandis que Jean-Pierre ramène le pain. À bien y creuser pourtant, quelques éléments viennent subvertir cet ordre bien établi : Samantha déniche les slogans de son mari, pour lesquels elle n'obtient aucune reconnaissance publique ; elle se bat publiquement pour la conservation d'un parc ; et bien sûr, elle ne renonce jamais à ses pouvoirs magiques, symboles de son indépendance. Le mariage patriarcal que Samantha a pu choisir après s'être émancipée de ses parents est légitimé par l'amour romantique et son prix est explicitement le labeur domestique, éducatif et esthétique<sup>783</sup>. Toutefois, ce dernier demande à être légitimé autrement que dans les séries précédentes : dans *I Love Lucy*, la simple autorité patriarcale de Ricky devait suffire, ce n'était pas le cas, à gouverner les tâches de son épouse. *Ma Sorcière Bien-Aimée* utilise un autre opérateur : si l'amour et la tutelle de Jean-Pierre entrent dans l'équation, c'est avant tout l'idéologie du rêve américain qui domine les imaginaires. Samantha accepte de se normaliser car elle approuve la croyance dans la valeur-travail comme pilier de la mobilité sociale.

---

<sup>783</sup> En plus d'avoir la maison et les enfants à charge, Samantha doit explicitement rester séduisante pour son époux qui lui reproche à deux occasions de porter des bigoudis lorsqu'il est là. Voir saison 2, épisode 14 et saison 8, épisode 26.

## CHAPITRE 3.

### L'ÉTAPE SOLIPSISTE : L'AMOUR ÉCRASÉ PAR LES SUBJECTIVITÉS FÉMININES

*J'étais pas exactement un ange moi non plus, j'avais  
moi aussi l'âme qui faisait des nœuds et des faux plis,  
comme tout le monde.*

John Fante

#### **A. Promesses et limites de la conquête de la sphère publique**

##### *a) La montée des subjectivités féminines dans les séries télévisées*

À la suite des femmes au foyer plus ou moins satisfaites de leur condition, les années 1970 et 1980 signent l'arrivée d'héroïnes qui s'affirment, *working women* ou femmes au foyer quasi matriarcales. Les imaginaires médiatiques participent de l'émergence, de l'affaiblissement ou du renforcement des idéologies féministes dans la sphère publique en en traduisant et en en commentant les peurs et les doutes qui accompagnent les espoirs et les convictions de cette redistribution du pouvoir sur l'axe du genre et de la sexualité.

L'hétérogénéité des courants féministes est bien souvent ramenée à la grande bataille étasunienne entre les libérales et les radicales, incarnant les premières dans des *working women* qui conquièrent en priorité, mais non de manière exclusive, l'égalité de droit par la sphère publique, et les secondes dans des femmes au foyer et des mères attachées à ne plus se laisser faire dans la sphère privée. À l'heure où les personnages féminins accèdent aux sphères professionnelles, que ce soit pour des tâches de secrétariat ou, plus prestigieusement, pour des postes de grand reporter, l'amour est le grand sacrifié des personnages de femmes actives dont l'émancipation fragile est menacée par des hommes aux politiques affectives encore très patriarcales. Le genre se trouble peu à peu,

à commencer par les puissantes femmes au foyer et mères *Maude* et *Roseanne*, herculéennes dans leurs gestions matriarcales du foyer.

Ce sont donc véritablement des *héroïnes*, au sens fort du terme<sup>784</sup>, qui sont désormais au cœur des récits, comme des centres de gravité auxquels renvoient tous les autres personnages. Lorsque la famille nucléaire perce encore, elle porte les marques des divorces et des difficultés quotidiennes dans *Maude*. Dans *Roseanne*, le rêve américain n'a pas tenu ses promesses, l'obligeant à faire des triples journées : l'héroïne cumule deux travaux en plus des tâches domestiques. Les protagonistes féminins s'affirment dans leurs subjectivités, leurs erreurs et leurs opinions, glosant à voix haute et sans s'excuser sur leurs perceptions du monde. Les séries télévisées n'enrobent plus leurs noms d'un « *I Love* » prononcé par le masculin mais portent franchement prénoms ou nom de leur interprète, *The Mary Tyler Moore Show*, *Murphy Brown*, *Maude*, *Roseanne*, comme les étendards d'un processus subjectivant enclenché.

Une telle individualisation des personnages participe du tournant féministe effectué par ces imaginaires. Alors que les femmes au foyer se battaient pour obtenir les mêmes égalités de droit que les hommes, suffragettes du privé qu'illustre bien leur soif de reconnaissance interpersonnelle, les héroïnes des décennies 1970-1980 déplacent la condition de leur contentement vers l'épanouissement personnel. L'amour n'apparaît plus comme l'unique territoire où être reconnue (des fonctions que remplissent désormais le travail et l'amitié), et de structure il devient modalité interpersonnelle, avec des apports mais aussi des coûts. Arrachées à leur famille traditionnelle (on voit rarement leurs parents), refusant d'être englouties par celle qu'elles ont constituée ou par leur petit-ami, les personnages féminins se battent pour leur indépendance ou leur autonomie, attaquant les frontières qui les contraignent, opérant des réagencements du public et du privé, discourant des politiques amoureuses.

---

<sup>784</sup> Pour une discussion des choix définitionnels entre héros (féminin) et héroïne, nous renvoyons à l'ouvrage de Bilat, Loïse, Haver, Gianni, *Le héros était une femme...*, Paris, Antipodes, 2011. Les auteurs y montrent que le terme « héros » renvoie aux attributs mélioratifs de la masculinité (la force et le courage parmi d'autres) et désigne la place principale du récit alors que « l'héroïne est beaucoup plus floue sémantiquement ». Elle traîne encore sa définition classique, celle d'un personnage secondaire qui accompagne le héros masculin sans nécessairement accomplir d'exploits. Plus concrètement, si nous avons des difficultés à considérer Donald Duck comme un héros, « nous avons bien moins de peine à caractériser Martine comme une héroïne ». Nous choisirons pour notre part de préserver le terme d'« héroïne » qui, sous condition de lui faire opérer un retournement de stigmat, traduit mieux les médiations féministes que représente l'émergence de personnages principaux féminins dans des Etats-Unis aux prises avec les questions d'égalité de genre.

Ces nouveaux problèmes sont abordés du point de vue d'une femme, avec les spécificités parfois arbitrairement figées qui leur reviennent : le mari de Maude donne les pleins pouvoirs à son épouse quant il faut prendre la décision d'avorter tandis que Roseanne est révoltée que son mari, en tant qu'homme, ose formuler un avis sur la question ; Mary Richards s'offusque qu'on lui pose à un entretien d'embauche des questions sur son statut marital quand Murphy Brown refuse des compromis au titre qu'on ne les demanderait jamais à un homme. Les subjectivités féminines, dans leur hétérogénéité, passent des marges au centre de ces récits en qualité explicite de subalternes (il suffit de voir Roseanne crier sa double journée sur son époux pour s'en convaincre), des subalternes qui dans la complexité des mouvements et contre-mouvements se font parfois les avocates de l'hégémonie, ainsi Murphy Brown raillant des étudiantes *queer*<sup>785</sup>. Participant de l'affirmation de soi, les héroïnes assument leurs opinions, disent ce qu'elles pensent, sont bien plus franches et assertives que les femmes au foyer des années précédentes, lorsqu'elles ne sont pas franchement gueulardes (*Maude, Roseanne*).

Katherine Lehman a très bien identifié la montée de ces héroïnes dans les cultures populaires à partir des années 1960. Si l'héroïne Mary Richards (*The Mary Tyler Moore Show*) apparaît à la télévision en 1970, les influences intertextuelles remontent aux années 1960, dans la littérature et le cinéma notamment avec l'ouvrage *Sex and the Single Girl*<sup>786</sup> qui, vendant deux millions de copies en trois semaines, encourageait les femmes à travailler, à avoir de nombreuses expériences sexuelles, à s'émanciper du mariage, en somme à transcender les plafonds de verre et les double standards sexuels<sup>787</sup>. Son auteure, Helen Gurley Brown, devient de 1965 à 1997 la rédactrice en chef de *Cosmopolitan*, participant explicitement de la consolidation de la figure de la « femme seule ». Elle promouvait la liberté sexuelle, la contraception, le divorce, l'activité professionnelle, conseillant les femmes sur les romances et la sexualité, les positionnant comme actrices de leur vie amoureuse. Au cinéma l'adaptation de l'ouvrage avec Natalie Wood succède à l'émergence d'autres femmes en prise avec des interrogations féministes comme Doris Day (*Pillow Talk*, 1959) ou Kim Novak (*Boys' Night Out*, 1962)<sup>788</sup>, les cultures

---

<sup>785</sup> *Murphy Brown*, saison 8, épisode 7.

<sup>786</sup> Gurley Brown, Helen, *Sex and the Single Girl*, New York, Bernard Geis Associates, 1962.

<sup>787</sup> Ouellette, Laurie, « Inventing the Cosmo Girl. Class Identity and Girl-Style American Dreams » in Dines, Gall, Humez, Jean M., *Gender, Race, and Class in Media: A Critical Reader*, Londres, Sage Publications, 2011.

<sup>788</sup> Lehman, Katherine, *Those Girls. Single Women in Sixties and Seventies Popular Culture*, Austin,

populaires s'appropriant les différentes étapes de la libération féminine, de la sexualité à l'abandon de la ville natale, jusqu'à la puissance d'agir des femmes actives et des femmes d'action des années 1970.

Il faut souligner dans nos sources la présence de cette capacité d'action à travers des séries comme *Drôles de Dames* (1976-1981), *Police Woman* (1974-1978), *Get Christie Love* (première héroïne solitaire noire, de 1974 à 1975), *Wonder Woman* (1976-1979) et *Super Jaimie* (1976-1978). Ces héroïnes marquent l'arrivée du drama dans une thématique jusqu'ici majoritairement traitée dans des sitcoms dont la subversion reste alors cloîtrée aux limites de l'humour<sup>789</sup>, rassurant par son caractère éphémère. La différence cruciale entre les sitcoms et les dramas, note Bonnie Dow, est qu'alors « que les premiers sont habituellement perçus comme progressifs, les seconds sont presque toujours vus comme relevant avant tout de l'exploitation »<sup>790</sup> puisque les héroïnes, prenant leurs charmes pour armes, ont une teneur néoféministe en même temps qu'elles renversent radicalement la distribution traditionnelle du travail et des compétences. L'innovation de ces héroïnes repose dans la réappropriation des codes masculins des représentations : leurs narrations, leurs métiers, leurs enquêtes, étaient jusqu'ici réservées aux personnages masculins.

De telles représentations sont annonciatrices des combattantes des années, comme la Tueuse de vampires Buffy ou l'espionne Sydney Bristow qui usent de leur blondeur ou de leur plastique, en somme de leur apparente faiblesse, pour désamorcer la méfiance de l'ennemi masculin. Néanmoins, dans la mesure où ces héroïnes tirent précisément leur force et leur originalité de leur récupération des caractéristiques, des métiers, des super-pouvoirs, des péripéties, des genres sériels traditionnellement masculins, et puisqu'elles n'ont presque pas de problématiques amoureuses, nous avons choisi de les écarter du corpus principal, tout en les utilisant par endroits comme contre-points ou filiations, pour privilégier l'étude des femmes actives et des féministes au foyer.

---

University of Kansas, 2011.

<sup>789</sup> Taylor, Ella, *Prime-Time Families: Television Culture in Postwar America*, Oakland, University of California Press, 1989.

<sup>790</sup> Dow, Bonnie, « "How Will You Make It On Your Own?" Television and Feminism since 1970 », in Wasko, Janet, *A Companion to Television*, Hoboken, Wiley-Blackwell, 2009.



***b) L'articulation oppositionnelle du public au privé : l'épanouissement par la sphère publique comme conquête des femmes des classes supérieures***

Comme pour prendre acte du tournant culturel et de son décollement partiel des trajectoires socioéconomiques, politiques et culturelles, les liens entre les personnages, leurs carrières et leurs influences féministes ne répondent pas à une mécanique causale et encore moins à un déterminisme simple. La victoire du féminisme libéral se traduit dans *The Mary Tyler Moore Show* et de façon moindre dans *Murphy Brown* par un choix entre la sphère publique et la sphère privée, sans remettre explicitement en cause cette distinction quoiqu'en lui infligeant quelques dommages, tandis que les héroïnes domestiques (de classe moyenne supérieure pour *Maude* et ouvrière pour *Roseanne*) ont largement pris acte des sujétions de leurs ancêtres Lucy et Donna, et proclament explicitement des revendications radicales visant à chambouler la sphère privée – partage des tâches ménagères, gestion financière, avortement.

Les femmes actives, dont on peut dater la naissance à Mary Richards en 1970, portent à la fois l'optimisme des promesses de la sphère publique et le pessimisme de l'obligation à formuler un choix entre public et privé. Concentrant ses efforts sur les égalités de droit, le triomphe du féminisme libéral dans les années 1970 aux États-Unis permet la figure de la *working woman* qui, pour autant qu'elle s'épanouisse dans son métier et n'ait plus d'arcs narratifs exclusivement amoureux ou familiaux, semble comme enfermée dans la sphère publique. Pulsion de l'émancipation ou ténacité de l'hermétisme public/privé ? Les récits, en tout cas, privilégient les problématiques d'égalité de droit qui trouvent leur incarnation dans la conquête de la sphère professionnelle et qui vont jusqu'à subsumer les quelques manifestations des égalités de fait : *Murphy Brown* revendique une porosité des genres par son comportement codé masculin, fait d'ambition, de rigueur, de rudesse dans la sphère professionnelle... mais à la maison auprès de son fils, elle devient invariablement douce et attentionnée. Une articulation positive semble impossible entre privé et public et le choix doit être fait qui est celui de la carrière professionnelle. Les personnages n'ignorent pas les inégalités de genre dans les choix et les opportunités amoureuses, pour preuve la petite quantité d'épisodes qu'offre *Murphy Brown* sur la question est largement compensée par leur densité syncrétique, mais elles les considèrent comme trop coûteuses pour le développement personnel.

Les « nouvelles femmes » ont conquis la sphère publique au prix de la sphère privée, rendant très difficile la problématisation de l'amour. Même si l'absence de relations amoureuses signifie beaucoup pour des femmes à qui l'on a trop souvent dit qu'elles ne trouveraient aucun épanouissement si elles n'avaient pas de famille ou si elles allaient travailler – l'addition des deux les menant tout droit à l'aigreur et au malheur féministe –, ces représentations peinent à prendre en charge les politiques amoureuses autrement que dans leur menace pour l'épanouissement professionnel. La sphère publique devient un lieu d'émancipation pour s'accomplir et ne pas reproduire les mêmes erreurs, du petit-ami frileux à l'engagement marital (*Mary Richards*) aux problèmes alcooliques (*Murphy Brown*), elle est aussi un refuge à une insatisfaisante vie privée bien souvent traversée par des hommes aux valeurs traditionnelles qui demandent des sacrifices excessifs. Les *working women* ne sont pourtant pas frileuses aux sacrifices, elles qui passent des soirées entières à travailler, mais à l'heure de la montée des subjectivités féminines, si investissement oblatif il doit y avoir, il sera personnel.

Ces raideurs dans l'articulation public/privé ont amené Bonnie Dow à qualifier Mary Richards et Murphy Brown de « postféministes », en ce qu'elles font de leur carrière professionnelle la clé de leur épanouissement, jouant ainsi dans les cadres du système patriarcal et re-légitimant les séparations entre privé et public. Mary et Murphy, à bien y regarder, réaffirmeraient les codes patriarcaux<sup>791</sup>. On peut objecter à cette vision deux critiques. La première est que lorsque des opportunités se présentent à Mary et Murphy de cumuler carrière et vie amoureuse, elles sont faites par des personnages masculins qui sollicitent des sacrifices féminins tout en étant eux-mêmes peu enclins aux compromis, ce que réfutent désormais des héroïnes préférant vivre seules plutôt que sacrifiées. La cumulation du public et du privé n'est pas rendue impossible autrement que par la volonté des héroïnes d'être respectées et de ne pas se voir demander une abnégation que l'on ne demanderait jamais à un homme. D'autre part, l'hypothèse même selon laquelle les héroïnes ne brouillent aucunement les frontières public/privé peut largement être critiquée.

Le syllogisme dichotomique qui associe le privé au féminin, le public au masculin et oppose ainsi le féminin au masculin est très largement entaillé par la conquête de la sphère publique par la féminité à l'instar de Mary Richards ou, deux décennies plus tard,

---

<sup>791</sup> Dow, Bonnie J., *Prime-Time Feminism. Television, Media Culture, and the Women's Movement Since 1970*, Philadelphia, University of Pennsylvania Press, 1996.

par la féminité masculine de Murphy Brown. Certaines barrières résistent bien sûr, puisque le travail de productrice exécutive de Mary Richards recouvre en réalité des tâches de secrétariat et de *care*, ou puisque la rugosité de Murphy Brown s'efface dans son rapport très maternel à son fils. Néanmoins, ces carrières efflorescentes révèlent qu'à rebours d'une hiérarchisation simple du public sur le privé bannissant ce dernier, les héroïnes des années 1970 puis 1980 construisent leurs identités dans une *articulation* entre public et privé qui, pour autant qu'elle soit oppositionnelle, parfois même compétitive et donc hiérarchisante, ne les divise pas mais les définit l'une par rapport à l'autre. Les amitiés formées avec les collègues, les attaches domestiques entre Murphy et son homme à tout faire, les soirées entre filles de Mary Richards, tous ces liens agissent comme des micro-articulations positives dans l'articulation oppositionnelle entre privé et public.

Dans leurs carrières, les femmes produisent et créent de nouvelles relations familiales et amicales mais jamais amoureuses (les sphères ne se superposent pas, ou très peu). Comme l'a montré Bonnie Dow, elles importent parfois des rôles féminins traditionnels de la sphère privée vers la sphère publique en ce qu'elles portent un *care* à leurs collègues devenus amis (*The Mary Tyler Moore Show*, 1970) ou au contraire, elles sortent des sentiers battus par la force de leur travail et encouragée par des caractéristiques comportementales masculines. Secrétaires ou grands reporters, ce n'est pas un hasard si ces femmes sont issues des classes moyennes supérieures (*The Mary Tyler Moore Show*), voire des classes supérieures (*Murphy Brown*) : l'épanouissement dans la sphère publique est un luxe que peuvent se permettre des classes dont le métier n'est pas seulement alimentaire.

A contrario, la sphère publique apparaît bien peu libératrice à Roseanne lorsqu'elle trie des morceaux de plastique sur les chaînes de son usine. Les intérêts entre la sphère publique et la sphère privée se révèlent contradictoires pour les femmes des classes populaires, comme le souligne le producteur de Roseanne Tom Werner : « c'est un personnage qui est payé au taux horaire, qui n'est pas suffisamment couverte par la sécurité sociale, qui lutte et essaye de trouver un équilibre entre les besoins d'être une bonne mère et les besoins de ramener un salaire à la maison ».

L'épanouissement par le travail apparaît comme la manifestation à la fois d'une problématique de classe dans des récits où ces questions sont sous-représentées<sup>792</sup> et d'une hégémonie des perspectives des classes supérieures sur les propositions féministes. À la manière des représentations françaises où les héroïnes avocates, policières ou médecins obtiennent l'égalité dans la légitimité de la sphère publique, les émancipations de Mary Richards et de Murphy Brown, dans la concentration de leurs efforts sur les égalités de droit, rendent invisibles certaines problématiques populaires que se chargent de traiter les héroïnes aux influences radicales comme Maude et Roseanne : plutôt que de gommer les distinctions, ces dernières insistent sur les différences d'expérience entre hommes et femmes, insistant sur les préjugés sexistes rencontrés au quotidien lorsque leurs époux ou patrons les déprécient ou les disqualifient.

Ainsi l'aliénation quotidienne éprouvée par Roseanne ou les difficultés que rencontre Maude pour obtenir un travail du fait de son manque de qualifications et d'expérience tranchent avec les problématiques d'équité et de redistribution économiques obtenues par Mary et Murphy, femmes diplômées et éduquées, capables de concurrencer à compétences égales et sans autres formes de rééquilibrage la force de travail masculine. L'unique injustice contractuelle que rencontre Mary lors de son embauche est économique : « c'est un travail de productrice associée, lui dit son futur patron, ça paye dix dollars de moins par semaine qu'un travail de secrétaire et si vous pouvez descendre encore de quinze dollars, on vous fait productrice »<sup>793</sup>. La « vente » d'un statut élevé en échange d'une rémunération appauvrie est acceptée par Mary (qui stipule tout de même « n'avoir pas les moyens d'être productrice »), désireuse après sa grande déception amoureuse de trouver une nouvelle vie dans les promesses de l'émancipation par la sphère publique, et suffisamment éduquée pour rencontrer l'opportunité d'un tel investissement. Darrell Hamamoto, dans la même veine, souligne que le discours implicite semble être que « le différentiel de dix dollars [représentait] le prix pour réussir dans une profession dominée par les hommes »<sup>794</sup>

Les femmes actives sont professionnellement épanouies et financièrement à l'abri (voire très aisées dans le cas de Murphy Brown), des rétributions qui se payent en parallèle par une solitude appuyée. Mary travaille la veille de Noël et, ne pouvant

---

<sup>792</sup> L'ouvrière Roseanne fait partie des bien rares exceptions.

<sup>793</sup> *The Mary Tyler Moore Show*, saison 1, épisode 1.

<sup>794</sup> Hamamoto, Darrell, *Nervous Laughter. Television Situation Comedy and Liberal Democratic Ideology*, Santa Barbara, Greenwood Press, 1991, p. 115.

retrouver sa famille, reste seule dans son appartement tandis que l'on voit régulièrement Murphy rentrer seule dans sa grande maison. L'insistance sur les égalités de droit réactive et féminise la corrélation entre richesse financière et pauvreté interactionnelle, elle gomme aussi les thématiques de démocratie amoureuse, de réarticulations des sphères publiques et privées, de répartition égalitaire des tâches et des sacrifices : parce qu'elles trouvent la reconnaissance dans le travail et l'amitié (les deux s'entremêlant : Murphy collabore avec son meilleur ami, Mary considère l'équipe comme « sa famille »<sup>795</sup>), les femmes actives lancent une offensive forte et cruciale contre l'assignation à la sphère privée conditionnée toutefois à leur classe sociale, tout en renvoyant aux héroïnes restées dans la sphère privée les problématiques plus timides de mises en commun à l'heure de subjectivités féminines et féministes qui entendent faire respecter les lourds labeurs des femmes. Face au « je » individualisant de Murphy, qui est tout pour lui-même et si précieux qu'il refuse tout sacrifice, se dresse un « nous » aux contrats maritaux hérités de la première modernité transpercé par un pouvoir féminin.

*c) Les agents secrets au grand jour : entre frayeurs matriarcales et revendications féministes pour une sphère publique intime*

Parallèles aux combats menés dans la sphère publique à travers l'épanouissement par le travail, des luttes sont menées dans la sphère privée par des personnages, mères au foyer ou mère active, comme Maude (1972) et Roseanne (1988). Parce qu'elles sont mariées et vivent le quotidien d'une maisonnée tout en travaillant à côté, les héroïnes sont plus explosives vis-à-vis des modèles traditionnels amoureux que les réfugiées politiques Mary et Murphy qui volontairement s'isolent dans le travail des manifestations du pouvoir patriarcal par l'amour. La sphère privée est, avec Maude et Roseanne, au cœur des récits comme le théâtre des articulations amour/genre.

Quadragénaire de classe moyenne supérieure ou trentenaire ouvrière, les jupons et serre-têtes ne sont plus qu'un lointain souvenir et les personnages féminins désormais sont braillardes. Maude et Roseanne ont de la gouaille, disent ce qu'elles pensent et ne s'en excusent pas, écrasant bien souvent les membres de la famille sous leur matriarcat légitimé par le travail qu'elles fournissent pour prendre soin d'eux. Le travail du *care*, toujours très présent, n'est plus une bénédiction mais un labeur devenant fardeau lorsque

---

<sup>795</sup> *The Mary Tyler Moore Show*, saison 7, épisode 24.

les femmes sont seules à l'exécuter. La première désarticulation de ces nouvelles héroïnes a trait à la maternité et à la féminité. Si elles aiment leurs enfants, elles montrent sans détours que la domesticité et l'éducation ne sont pas idylliques, signifiant et dénigrant leur ingratitude par la moquerie et le sarcasme : « vite, ils sont partis, change les serrures ! », crie Roseanne à son époux dès que ses enfants sont en route pour l'école. Conjointement à ces renouveaux maternels, les héroïnes troublent le genre, tant dans leurs corps que dans leurs conduites : les gestes ne sont plus aériens mais brutaux, les pas sont énergiques, les tons montent souvent, des comportements ouvriers qui dénaturent la domesticité pour en rappeler la dure charge. N'envisageant plus le foyer familial par le prisme du rêve américain de la propriété privée mais comme le territoire du couple, les objets lors des disputes sont attrapés comme des symboles de la mise en commun et brisés, sinon envoyés à la figure du conjoint.

Les revendications féministes se font jour de façon très explicite à la fois au cœur des récits et dans les discours des auteur.e.s. Roseanne Barr admet avoir été influencée par les représentations télévisuelles idéales des années 1950 et 1960, dont elle voulait repousser les limites. Barr souhaitait montrer le quotidien « réaliste » des femmes ouvrières, classe dont elle était elle-même issue, pour revaloriser l'énorme travail produit par les mères : « « tout le monde sait que ce sont les femmes qui tiennent la famille mais ce n'était jamais montré, [pourtant] l'histoire d'une vraie mère à la télévision... je me suis dit "bon sang, c'est tellement important !" »<sup>796</sup>. En 1972 puis en 1988, à rebours de la béatitude de Donna Reed et de Samantha Stephens, ces deux personnages marquent l'histoire des héroïnes de séries télévisées par leur féminisme explicite.

Maude et Roseanne ne s'épanouissent pas dans la cuisine ni la lessive et le font savoir à leurs époux aux comportements encore très patriarcaux, participant peu aux tâches ménagères désormais envisagées comme corvées. Alors que les femmes au foyer des années 1950 et 1960 freinaient leurs assignations par le biais de micro-résistances (vaudeville, petites piques, courtes modifications comportementales, usage modéré de la magie), Maude et Roseanne opèrent une résistance beaucoup plus frontale, où le sarcasme remplace les traits d'esprit et comiques de situation : à son mari qui annonce n'avoir le temps que pour un café ce matin, Maude signifie son désintérêt et son ennui de la domesticité, « Oh Walter, je suis effondrée, j'avais prévu de te préparer un petit-déjeuner

---

<sup>796</sup> « United States of Television. America in Prime Time. Episode 1: The Independent Woman », PBS, 2011.

en huit plats », tandis que Roseanne n'hésite pas à signifier à ses enfants le poids qu'ils représentent lorsqu'elle répond, à sa fille qui lui demande si elle doit se jeter d'un pont pour s'excuser de sa bévue, « ouais, et prends ton frère et ta sœur avec toi ».

Diriger les projecteurs sur la sphère domestique permet de s'attacher à décrire les impasses patriarcales qui résistent aux femmes malgré les avancées féministes. Les luttes prennent corps dans ces liens entre les personnages, plus précisément entre des mères ouvertement féministes et, non pas un personnage en particulier, mais tout un ensemble de comportements et de codes auxquels leurs proches les confrontent, souvent sans réaliser qu'ils écrasent leur mère ou leur épouse sous le poids de leurs allants-de-soi. Maude et Roseanne proposent de nouvelles figures maternelles dont les airs matriarcaux révèlent par endroits les peurs et les angoisses de la montée du féminisme : celles d'une inversion de la domination plutôt que d'une redistribution du pouvoir lorsque Roseanne, par exemple, refuse à son mari le droit même d'émettre un avis sur la possibilité d'un avortement. L'avis pourtant n'est pas masculiniste ni égoïste puisqu'il est orienté par une angoisse pour la santé de son épouse qui court de grands risques pour sa propre vie si elle mène cette grossesse à terme.

Ce n'est pas un hasard si les contestations les plus virulentes émanent des personnages évoluant avant tout dans la sphère domestique. Celle-ci accentue leur exclusion de l'espace public traditionnellement distribué aux hommes et devient leur arène d'expression. Dans ces séries aux allures plus radicales que libérales, la maisonnée se charge des politiques familiales, amoureuses et féministes et les héroïnes prennent les dimensions des contre-publics subalternes de la sphère publique : contestataires, elles « constituent des arènes discursives parallèles dans lesquelles [elles] élaborent et diffusent des contre-discours, afin de formuler leur propre interprétation de leurs identités, leurs intérêts et leurs besoins »<sup>797</sup>. La vigueur de leurs revendications et leur inscription explicite dans un paradigme féministe encourage l'interprétation de ces personnages comme avatars des contre-publics subalternes de la révolution sexuelle et de ses suites. Lorsque Maude supplie son époux de la laisser travailler afin qu'elle puisse acquérir une identité qui lui est propre ou quand Roseanne reproche au sien de lui laisser la charge des corvées ménagères, les « identités, intérêts et besoins » sont discutés démocratiquement dans le couple en vue de compromis. La construction se fait jour de ce que l'on peut

---

<sup>797</sup> Fraser, Nancy, « Repenser la sphère publique : contribution à la critique de la démocratie telle qu'elle existe réellement », *Hermès*, 31, 2001, p. 125-157.

appeler une « sphère publique intime » où les amoureux, à l'instar des citoyens étudiés par Nancy Fraser, « débattent de leurs affaires communes ». Le couple, et plus largement la maisonnée, tentent sous l'influence des contestations des héroïnes, de passer de structures familiales à une « arène de relations discursives » où les subalternes affirment leurs subjectivités et leurs besoins de redéfinition du monde amoureux. S'élevant contre la distribution classique des corvées et des manières d'aimer, Maude et Roseanne, mais aussi Mary et Murphy, se veulent pleines participantes de leur conjugalité.

#### *d) Redistribution et reconnaissance dans les contrats amoureux*

Quand elles accèdent aux sphères professionnelles ou quand elles s'affirment dans le foyer familial par le biais de revendications féministes, les femmes chamboulent les modèles amoureux et éclairent leur production d'injustices socioéconomiques. Critiquant les inégalités d'accès à la sphère professionnelle, les différences de salaire, les invisibilisations ou les mépris qu'elles subissent, ces héroïnes soulignent les injustices qu'elles subissent du seul fait de leur appartenance au groupe des femmes. La question devient celle, démocratique, de l'égalité d'accès à la définition et à la résolution des problèmes amoureux et conjugaux, un accès longtemps dénié en même temps que celui du « statut de partenaire à part égale dans l'interaction sociale »<sup>798</sup>.

Dans les imaginaires médiatiques, les modèles s'épuisent et peinent à s'adapter aux redistributions obtenues par ces femmes actives sous la forme d'une accession à la sphère professionnelle, ainsi qu'aux libertés de pensée des mères désormais explicitement féministes et détachées du devoir moral d'aimer. Or, parce qu'ils participent de la construction des identités genrées qui elles-mêmes sont articulées aux conditions matérielles et symboliques d'existence, les amours concourent aux injustices socioéconomiques et sont désormais repensés, en tant que tels, à l'aune des reconnaissances demandées par les héroïnes.

Le modèle de l'injustice sociale de Nancy Fraser, malgré ses influences encore très structuralistes et sa perception descendante des inégalités sociales, aide à déchiffrer les envies et les espoirs d'héroïnes qui ne dissocient plus leurs revendications féministes de leurs désirs amoureux. Pour Nancy Fraser, l'injustice sociale et les dénis de

---

<sup>798</sup> Fraser, Nancy, *Qu'est-ce que la justice sociale ?*, Paris, La Découverte, 2005, p. 54.



reconnaissance se logent non pas dans des interactions psychologiques, comme le défend Axel Honneth, mais dans des structures socioéconomiques et peuvent être résolus par une transformation de leurs deux pôles d'exercice que sont la redistribution (économique) et la reconnaissance (symbolique)<sup>799</sup>. Nancy Fraser souligne que la distinction est analytique et qu'en réalité, ces deux territoires se superposent et s'incitent l'un l'autre. Les séries télévisées ont très tôt pris acte de ces pôles lorsque, nous l'avons vu, elles représentent des femmes gestionnaires mais jamais rétribuées, soupirant de ne pas être reconnues pour leur travail domestique et éducatif.

Un tournant opère avec les héroïnes des décennies 1970-1980 : les injustices se font plus saillantes dans ces fictions qui, produisant deux grands types d'héroïnes, femmes actives et matriarches, mettent l'accent tour à tour sur les problèmes de redistribution et d'indépendance économique et leurs répercussions sur la vie amoureuse (ce sont les femmes actives) ou sur les assignations domestiques comme entraves à la reconnaissance, y compris conjugale (ce sont les matriarches). Cette difficulté à s'adapter provient en grande partie du déni de reconnaissance de la participation aux définitions des modalités relationnelles. Les héroïnes affrontent des difficultés à être entendue d'égal à égal dans la construction des relations amoureuses, révélant aux problèmes de démocratie du couple des racines de reconnaissance individualiste. La participation à ce que l'on peut appeler la sphère publique intime n'est pas un corolaire mécanique de l'égalité d'accès à la redistribution.

L'analyse ne peut se contenter ni d'une identification simple et homogène des héroïnes à des courants féministes, ni du constat d'influences qui seraient équitablement réparties. Les « femmes seules » des années 1970-1980 ainsi que les féministes au foyer, pour autant qu'elles sont traversées d'hégémonies et contre-hégémonies, laissent transparaître des angles plus proéminents que d'autres. Tandis que les fictions des décennies 1950-1960 proposaient pour solution des remèdes que Nancy Fraser appelle « correctifs », c'est-à-dire qui « visent à corriger les résultats inéquitables de l'organisation sociale sans toucher à leurs causes profondes »<sup>800</sup>, Mary, Murphy, Maude et Roseanne se font plus « transformatrices » en ce qu'elles visent la « structure d'évaluation culturelle sous-jacente »<sup>801</sup> à leur déni de reconnaissance : toutes tâchent de prendre conscience de ce qui participe, dans la construction de la féminité, à la position

---

<sup>799</sup> Fraser, Nancy, *ibid.*

<sup>800</sup> Fraser, Nancy, *ibid.*, p. 31.

<sup>801</sup> Fraser, Nancy, *ibid.*, p. 31.

de subalterne qu'elles tentent de transcender soit par des influences féministes plutôt libérales, en demandant à gommer les différences (Mary et Murphy s'offusquent de se voir poser des questions qu'un homme ne subirait pas), soit de façon plus radicale en soulignant lesdites différences et les inégalités qu'elles produisent (Maude et Roseanne insistent sur leur identité féminine).

Les injustices vécues par les héroïnes ne sont en tout cas plus résolues par l'apaisement de leurs symptômes, à l'instar des attentions et remerciements, en somme de la reconnaissance interpersonnelle que demande Donna Stone, mais par l'accès à la sphère publique et à la reconnaissance sociale, dont on comprend désormais que le déficit provient aussi des modèles amoureux qui construisent le genre et l'identité subalterne. Quand Murphy Brown est demandée en mariage par deux hommes aux projets de vie radicalement différents (l'un très romantique, l'autre plus proche de la relation pure) mais plus occupés à se battre entre eux qu'à prendre en considération ses sentiments, elle les repousse tous deux : leur tournant le dos, elle cite Smokey Robinson, « my mama told me "you better shop around" », signifiant son refus de se marier à quelqu'un par défaut d'avoir vraiment cherché et travaillé.

Le problème dans la redéfinition des contrats amoureux est similaire à celui soulevé par la redistribution et la reconnaissance, par le féminisme déconstructiviste et par le néoféminisme, de savoir s'il faut gommer les différences entre hommes et femmes pour parvenir à une égalité d'accès à la sphère publique intime, ou s'il faut au contraire s'y attarder pour mieux rendre compte des inégalités présentes et passées. La tension entre l'universalisme et le (dé)constructivisme identitaire apparaît au cœur de la démocratie relationnelle à laquelle chacun doit en théorie avoir un accès égal mais qui, en pratique, est largement corrompu par les rapports de pouvoir genrés et amoureux qu'il s'agit de contrebalancer. À partir de la moitié des années 1990, les personnages de femmes actives se convertissent aux idéaux constructivistes en prenant pleinement en charge l'articulation, et plus précisément la co-construction, entre amour et genre (*Sex and the City* porte la voix féminine, la nouvelle vie d'Ally McBeal démarre suite à un procès pour harcèlement sexuel).

## **B. Amour sacrifié ou désenchanté : les angoissantes conséquences du féminisme**

### *a) La fin de l'abnégation féminine et le début des menaces castratrices : l'obsolescence programmée du contrat marital*

Contrairement aux femmes au foyer qui perçoivent les inégalités de genre mais peinent à en voir l'articulation avec leurs amours, les femmes actives des décennies 1970 et 1980 sont parfaitement au fait des sacrifices que demandent les modèles traditionnels amoureux : affection oblatrice, oubli de soi, fusion des âmes, « il [est] difficile de nier que les idées ayant trait à l'amour romantique contribuèrent à la position de dépendance de la femme au sein du foyer et à sa relative séparation vis-à-vis du monde extérieur »<sup>802</sup>. Trouvant épanouissement personnel et affection interpersonnelle dans leur travail et leurs amitiés, Mary Richards et Murphy Brown préfèrent ne pas s'engager dans des relations amoureuses qu'elles savent vouer à l'échec si, et puisque, elles ne peuvent participer à leur définition.

Les risques d'une domination renversée planent sur ces représentations comme les angoisses des conséquences du féminisme. Dans *Murphy Brown*, l'héroïne apparaît comme butée et austère et le problème du sacrifice s'y transforme en un refus de principe de tout compromis : en voulant effacer les différences hommes/femmes dans la définition de la relation, Murphy refuse catégoriquement de faire des sacrifices que l'on ne demanderait pas à un homme, ne réalisant pas au passage que ses partenaires sont désormais prêts à en faire. Amoureusement, Murphy semble imiter le comportement des patriarches de la modernité précédente en refusant toute mise en commun qui risquerait son identité, à la différence cruciale bien sûr qu'il ne s'agit pas ici d'une démarche hégémonique, mais précisément d'une précaution prise par la contre-hégémonie : chat échaudé craint l'eau froide, les héroïnes ont peur de perdre le lourd travail qu'elles ont accompli pour la sphère professionnelle dans une relation romantique oblatrice.

---

<sup>802</sup> Giddens, Anthony, *La Transformation de l'intimité. Sexualité, amour, et érotisme dans les sociétés modernes*, Rodez, Éditions du Rouergue, 2004.

Les apparences et kinésies des héroïnes portent aussi les traces de ces angoisses. De Mary, Murphy, Maude et Roseanne, les trois dernières héroïnes ont des caractéristiques masculines, de la voix grave de Murphy et Maude aux pas lourds de Maude et Roseanne, qui prennent des airs franchement castrateurs lorsque les héroïnes refusent la parole aux hommes. Le refus féminin de se sacrifier menace sans cesse de se transformer en affirmation vengeresse d'un pouvoir féminin débridé et castrateur. Les métaphores culinaires se poursuivent, à cela près que le pain phallique écrasant Lucy Ricardo contre le mur devient un céleri réduit en bouillie par Maude, laquelle transforme en armes les outils domestiques jadis aliénants quand elle remplace le four asservissant par l'épluche-légumes châtreur.



Jusque dans la production et ses luttes internes, les caricatures castratrices se font jour. Durant les premiers épisodes de sa série, Roseanne Barr a été dépossédée de sa création qu'ABC a confiée à un homme, Matt Williams. Barr est tout de même restée jusqu'à ce qu'un désaccord l'oppose à Williams. Cette querelle est significative des politiques de représentation des contre-publics subalternes féministes dans les années 1970-1980 : elle concernait un dialogue de l'héroïne à l'adresse de son époux qui, selon Barr, « était une interprétation ridiculement sexiste de ce que pense une féministe – quelque chose du genre "tu es mon égal au lit, mais c'est tout". [C'était] un dialogue castrateur que seul un abruti peut imaginer écrire pour une vraie femme qui aime son mari »<sup>803</sup>. Roseanne Barr réintègrera finalement la position de *showrunner*. De ce point de vue, la différence affirmée entre copyright américain et droits d'auteur français, si bien mise en évidence par Dominique Pasquier à propos des scénaristes de télévision<sup>804</sup>, peut être parfois plus floue dans un contexte opérationnel.

À rebours de ces dialogues castrateurs, *Roseanne* à plusieurs reprises a abordé le problème des sacrifices individuels sans néanmoins y trouver une réponse satisfaisante : les scènes se terminent parce que l'un des personnages coupe court à la conversation<sup>805</sup>,

<sup>803</sup> Barr, Roseanne, « And I Should Know », *New York Magazine*, 15 mai 2011.

<sup>804</sup> Pasquier, Dominique, *Les scénaristes et la télévision. Approche sociologique*, Paris, Nathan Université, 1999.

<sup>805</sup> *Roseanne*, saison 5, épisode 25.

ou bien les sacrifices auxquels a consenti Dan sont invoqués pour expliquer sa relation extra-conjugale, sans que cela ne convainque qui que ce soit (« Oh bouh-ouh ! Qui n'a rien sacrifié ?! », lui rétorque sa belle-sœur<sup>806</sup>). Les sacrifices en question néanmoins ne sont pas encore ceux que requiert romantisme, qui viendront plutôt hanter les trentenaires citadines des années 1990, mais ceux du mariage et du holisme de la première modernité, à tel point que là où la sphère professionnelle est privilégiée, le mariage comme rêve personnel n'existe presque pas, voire pas du tout. Mary Richards admet de temps à autre vouloir se marier, mais lorsque la série se clôt, l'héroïne à trente-sept ans est toujours célibataire. Murphy Brown, une petite décennie plus tard, reçoit deux propositions de mariage auxquelles elle tourne le dos sans aucun remords, alors qu'elles incarnent chacune un modèle bien particulier, la première étant excessivement romantique, la seconde plus passionnelle et respectueuse des individualités. D'un côté l'institution maritale est ébranlée par le quotidien et les sacrifices des féministes au foyer, de l'autre sa force liante est contrecarrée par les liens faibles du travail et de l'amitié.

Si le mariage est affaibli parce que l'abnégation qu'il demande du féminin entre en collision avec les aspirations de liberté des héroïnes, les modèles peinent à se renouveler. Les femmes actives comme les femmes mariées perçoivent et discutent des dominations du quotidien qu'elles essaient de freiner par des outils comme la discussion et l'intercompréhension, mais restent prisonnières d'une distinction patriarcale entre sphère publique et sphère privée, malgré quelques passerelles relationnelles (le patron de Mary la considère, dit-il, comme sa fille et Roseanne connaît une vraie solidarité féminine au travail). La sphère amoureuse se montre, des débuts du *Mary Tyler Moore Show* en 1970 à la fin de *Murphy Brown* en 1998, en opposition profonde avec la sphère professionnelle, car les prérogatives requises par chacune sont fondamentalement contradictoires. Dans la sphère privée les héroïnes sont confrontées à l'amour oblatif tandis que dans la sphère professionnelle elles doivent s'investir entièrement, y consacrer leurs soirées à l'instar de Murphy passant des nuits blanches chez elle à étudier ses dossiers géopolitiques et travailler ses textes. La redistribution des caractéristiques de genre a été accomplie, ce qui permet aux héroïnes d'être ambitieuses et rugueuses, de ne pas se laisser faire et de s'affirmer, mais le tournant réflexif est encore trop timide pour que les héroïnes échappent au choix identitaire entre épanouissement privé et épanouissement public, c'est-à-dire entre deux identités stables et figées (femme active

---

<sup>806</sup> *Roseanne*, saison 9, épisode 13.

ou mère). Les compromis, lorsqu'ils apparaissent, ne sont pas ceux d'un savant mélange entre les deux sphères, mais une superposition temporaire des deux espaces ou un échange rapide des caractéristiques : Mary et Murphy ne parviennent pas à équilibrer travail et vie amoureuse, en revanche elles font venir l'affectif dans la sphère professionnelle, ou rapportent à la maison le labeur et l'épuisement du travail.

Si l'amour devient donc problématique dans les années 1970-1980, il n'est toutefois pas encore construit comme problème public : les femmes actives, étendards du féminisme de la deuxième vague, vivent les difficultés des imaginaires socioculturels à redéfinir la sphère privée sans être prises aux pièges des impasses patriarcales ; les féministes au foyer sont affranchies du devoir moral d'un amour oblatif et des frustrations silencieuses, mais elles subissent encore la hiérarchisation des requêtes familiales sur leurs aspirations individualistes.

***b) Le quotidien conjugal comme preuve et épreuve de l'amour : désenchantement romantique et microphysique des plaisirs***

Comme le souligne Flora Davis, « l'image de la super-femme moderne qui "a tout" – le mari, les enfants, la carrière – créée par les médias dans les années 1970 fut rapidement remplacée par l'image de la mère et femme active, désespérée par les demandes compétitives d'un travail et d'une famille »<sup>807</sup>. Les imaginaires se portent sur la vie quotidienne et ses micro-pouvoirs, récupérant le leitmotiv du « privé politique ». De Maude à Roseanne, les influences féministes sont clairement radicales en ce qu'elles n'envisagent pas l'égalité comme s'acquérant dans la sphère publique mais par la déconstruction de la féminité, des attendus contigus et de la politisation de l'intime. La masculinisation des héroïnes et de leurs interactions traduit les réponses androgynes des années 1980<sup>808</sup> tout en célébrant le travail maternel. Les valeurs des décennies 1950-1960 exaltées notamment dans *I Love Lucy*, *The Donna Reed Show* et *Ma Sorcière Bien-Aimée* du *care*, du rêve américain, de la prospérité et de la méritocratie ont été largement affaiblies, sinon remplacées, par des prérogatives interpersonnelles comme l'honnêteté et le respect des individualités : Maude argue de son besoin d'une autre identité que celle « d'épouse de... » pour obtenir de son mari le droit de travailler, Roseanne célèbre

---

<sup>807</sup> Davis, Flora, *Moving the Mountain. Women's Movement in America since 1960*, Upper Saddle River, Prentice Hall, 1991, P. 473

<sup>808</sup> Davis, Flora, *ibid*, p. 476-477.

l'honnêteté dans sa relation à son époux. La remarquable absence de victimisation, que ce soit chez les femmes actives ou chez les mères, encourage l'affirmation et le respect des subjectivités féminines.

Féministes au foyer, Maude et Roseanne vivent dans le même contrat marital que Lucy Ricardo, Donna Reed et Samantha Stephens, contrat qu'elles travaillent à moderniser. « Agents secrets de la modernité »<sup>809</sup>, ces héroïnes n'agissent plus dans l'ombre et demandent désormais bien plus que le droit de choisir son époux et la rénovation des outils ménagers du foyer familial<sup>810</sup>. Les relations amoureuses ne sont pas épargnées par la montée des principes égalitaires et démocratiques de la deuxième modernité et les héroïnes, médiatrices explicites des revendications féministes, apportent jusqu'au cœur de leur foyer la réclamation à participer de façon équitable aux définitions des situations et de leur couple. Un tel objectif implique pour les femmes de rééquilibrer les inégalités, c'est-à-dire de participer à la fois plus à la conjugalité, en pouvant parler et en étant entendues, et moins, c'est-à-dire en diminuant par la redistribution leurs activités domestiques.

Regrettant le manque de romantisme, soulignant les petits aléas de la cohabitation, les féministes au foyer formulent une opposition entre romantisme et mariage. Lorsque Roseanne va consoler une amie au cœur brisé, son conseil est pour le moins pragmatique, il faut « laisser tomber le romantisme et se marier »<sup>811</sup>, et lorsqu'à son tour, non sans contradictions, elle se plaint du manque de romance dans son mariage<sup>812</sup>, elle souligne la trivialité du quotidien : « ta conception du romantisme, c'est d'ouvrir ta cannette loin de mon visage », reproche-t-elle à son époux. Ce dernier échoue durant tout l'épisode à mettre en place une ambiance romantique, et c'est finalement par une attention au quotidien qu'il parvient à prouver son amour (tout en réaffirmant l'identité de femme au foyer de son épouse) : balayant bougies et bouteilles de vin, il clôt cette petite aventure en achetant à son épouse le lave-vaisselle qu'elle a toujours désiré.

En même temps qu'elles regrettent le manque de romantisme, les héroïnes envisagent la vie quotidienne comme l'épreuve et la preuve de l'amour. Après avoir, lors d'une dispute, brisé toute la vaisselle et ruiné le dîner, Maude et Walter se réconcilient et soulignent que « l'amour, c'est manger des sandwiches au thon dans des assiettes en

---

<sup>809</sup> Morin, Edgar, *Commune en France, la métamorphose de Plozévet*, Paris, Fayard, 1967, p. 260.

<sup>810</sup> Morin, Edgar, *Mon Chemin*, Paris, Fayard, 2008, p. 163.

<sup>811</sup> Roseanne, saison 1, épisode 8.

<sup>812</sup> Roseanne, saison 6, épisode 25.

carton »<sup>813</sup> : la présence et l'affection du partenaire suffisent à transcender de vulgaires sandwiches. L'amour se construit ainsi dans l'acceptation des défauts d'autrui et dans la simplicité qu'il vient embellir. Néanmoins si Maude et Roseanne dévoilent un désenchantement de l'amour par la vie quotidienne, c'est pourtant en cette dernière qu'elles trouvent du sens à la construction du couple. Le célibat est synonyme de solitude dans *Maude*, qui formule explicitement avoir besoin d'un homme pour donner du sens à son existence tandis que Roseanne et Dan échangent, tout au long de la série, des sourires très complices, signifiant une intimité au-delà du verbal produite sur l'engagement dans une « agapè conjugale », selon la brillante expression de Jean-Claude Kaufmann, une agapè « enrichie de confiance et de reconnaissance réciproques »<sup>814</sup>.

Le confort et la prospérité exaltés dans les précédentes décennies sont balayés en même temps que sont brisés vaisselles, meubles, télévisions, cadres : l'amour ne se loge plus dans la concrétisation matérielle obtenue financièrement par l'époux et entretenue par la femme au foyer, mais dans des relations non mesurables. Dans cette prosaïque du couple, la poésie trouve sa place par une microphysique des plaisirs : « l'alchimie nouvelle consiste à transformer des poussières en brins d'or aux quatre coins du couple et de la maison, à ravir les sens par des parfums, des couleurs, des touchers caressants »<sup>815</sup>. L'amour y est construit d'attention, de respect et de reconnaissance, les sarcasmes et reproches représentant, au-delà de l'exutoire qu'ils sont, l'honnêteté nécessaire à la confiance mutuelle.

À partir du moment où le couple se charge des politiques individualistes et féministes, les mariages perdent de leur extase et la conjugalité montre la trivialité de sa construction, le labeur quotidien qu'ils requièrent. À cet instant, la confiance et l'honnêteté deviennent deux valeurs clés. Les partenaires, bien qu'ils ne se disent pas tout, ont confiance en ce que l'autre ne ment ni ne cache ce qui est important. La confiance en l'autre repose sur la confiance en son honnêteté : de fait, les tensions sont formulées et peu de non-dits planent dangereusement sur les couples de Maude ou de Roseanne. À cet effet, l'ironie et le sarcasme sont les registres de prédilection de ces féministes qui ainsi formulent leurs frustrations et tournent en dérision les attendus sociaux de leur genre et de leur statut d'épouse.

---

<sup>813</sup> *Maude*, saison 1, épisode 7.

<sup>814</sup> Kaufmann, Jean-Claude, *L'Étrange histoire de l'amour heureux*, Paris, Fayard, 2010, p. 153.

<sup>815</sup> Kaufmann, Jean-Claude, *ibid*, p. 154.



Lorsqu'un de ces non-dits est révélé, c'est toute une construction de sens qui demande à être faite. Quand Roseanne apprend que, quinze ans plus tôt parce qu'elle avait fait mine de le quitter, Dan s'est consolé avec une camarade de classe, elle se sent trahie non pas tant du geste que de la cachotterie qu'il en a fait. La signification de ce secret est sujette à interprétations au sein du couple : tandis que pour Dan, ce non-dit est un non-événement qui n'influe pas sur leur couple d'aujourd'hui, Roseanne y lit une trahison : « bien sûr que si, répond-t-elle, parce que tu es la seule personne en qui je pensais pouvoir avoir confiance ». À cet instant, Roseanne découvre que tout un ensemble d'actes, de pensées et d'événements relatifs à son époux lui échappent potentiellement. Se demandant, et lui demandant à demi-mots, ce qu'il y a d'autre qu'elle ignore à son propos, Roseanne n'obtient de la part de Dan qu'un vœu réitéré de confiance à son égard. À ce souhait d'une confiance de principe, Roseanne répond un affectueux « bon sang, je te hais » : la valeur convoquée est en partie l'aveu d'une impuissance du couple à révéler tout, absolument tout, de l'autre. Socle fondamental du couple, la confiance apparaît là où est l'inconnu, là où ne peuvent totalement se rejoindre les individus, là où des éléments constitutifs de l'un, qu'ils soient émotions, expériences ou souvenirs, échappent jusqu'à la simple connaissance de l'autre. Elle est l'interstice par définition vide qui lie les partenaires sur la base d'une foi en la bienveillance de l'autre.

## C. Femmes actives et féministes au foyer des années 1970-1980 : des redéfinitions amoureuses rendues timides par la préservation de la distinction privé/public

### a) Être célibataire n'est pas être seule : *The Mary Tyler Moore Show* et les nouvelles formes d'épanouissement personnel

Actrice de son existence, femme active, célibataire sans en pleurer, Mary Richards incarne en 1970 un fort renouveau dans les représentations des héroïnes. Détachées des structures familiales, qu'elles soient celles d'origine ou celles à construire, Mary fait souffler le vent de la deuxième modernité par la force de ses liens amicaux et professionnels ainsi que par la prédominance des problématiques du bonheur et de l'épanouissement de l'individu.

Le générique de *The Mary Tyler Moore Show* illustre ce paradigme individualiste et féministe dans lequel vient s'insérer l'héroïne après la rupture amoureuse liminaire à la série. Mary Richards, trente ans, conduit tout sourire une voiture vers Minneapolis. Les images



se succèdent de son appartement et de ses amies, de son travail et de promenades dans le parc, pour terminer sur un plan de l'héroïne tournoyant sur elle-même puis jetant en l'air son bonnet<sup>816</sup>, geste bien connu des étasuniens diplômés qui signifient ainsi le passage vers une autre vie.

La chanson qui accompagne ces images d'une émancipation évoquent les angoisses du succès individualiste en parallèle de la joie de vivre affichée par l'héroïne : « comment vas-tu y arriver ? Le monde est affreusement grand et, ma fille, cette fois tu es toute seule. Mais il est temps de commencer à vivre, il est temps de laisser quelqu'un d'autre donner. L'amour est partout autour, pas besoin de le simuler, tu peux avoir la ville, pourquoi ne la prends-tu pas ? ». Comme un mantra, Mary jette son chapeau en l'air tandis que la chanson répète : « tu vas y arriver »<sup>817</sup>. Ces images montrent un urbanisme

---

<sup>816</sup> Le 8 mai 2002, la chaîne de télévision TV Land inaugure une statue de bronze de cette image.

<sup>817</sup> « How will you make it on your own? This world is awfully big and girl this time your all alone but it's time you started living, it's time you let someone else do some giving. Love is all around, no need to fake it.

fort dans lequel évolue une héroïne seule mais visiblement très heureuse malgré les regards sévères qu'elle reçoit, à l'instar de cette femme en arrière-plan dont les codes vestimentaires laissent deviner des valeurs traditionnelles à rebours des aspirations émancipatrices de Mary. Cette image d'une femme virevoltant sur elle-même dans la rue sera reprise par Carrie Bradshaw dans le générique de *Sex and the City* et annonce déjà l'urbanisme très marqué des années 1990, tant dans *Sex and the City* que dans *Ally McBeal*.

L'épiphanie individualiste de Mary surgit d'une déception amoureuse. Dans le pilote, l'héroïne déménage vers Minneapolis commencer une nouvelle vie après avoir rompu avec son petit-ami qu'elle a financièrement soutenu durant ses études de médecine et à l'issue desquelles l'héroïne espérait le mariage. Le téléspectateur aperçoit durant le pilote l'épilogue de cette relation lorsque son ex rend visite à Mary dans son nouvel appartement, lui offrant des fleurs volées du chevet de l'un de ses malades. L'héroïne, prête pour un nouvel envol, réalise que ce mariage, avec cet homme, n'est pas dans ses intérêts et rompt avec lui. Avec une détermination toute nouvelle à la télévision étasunienne, lorsque son ex-petit-ami lui dit de « prendre soin d'[elle] », Mary répond, lapidaire mais calme : « je crois que c'est ce que je viens de faire ». <sup>818</sup>

Pour la première fois à la télévision, comme le remarque Bonnie Dow, une héroïne n'est pas une « "fille" qui occupe son temps avant le mariage » <sup>819</sup> comme Ann Marie de *That Girl!* mais un individu souhaitant trouver épanouissement, succès et bonheur dans d'autres structures et cultures que le mari et les enfants. *The Mary Tyler Moore Show* surprend par la remarquable absence de petits-amis : de nombreux épisodes s'écoulent sans que l'héroïne ait une quelconque intrigue amoureuse et lorsqu'elle en a une, il ne s'agit pas d'une relation stable mais de *dates*, de rendez-vous amoureux qui l'engagent peu. Certains d'entre eux représentent les catastrophes relationnelles qui feront les choux gras des célibataires très sexuées de *Sex and the City*, d'autres se terminent harmonieusement mais dans la majorité des cas, les hommes en questions sont évincés sans justification, ne réapparaissant même pas dans l'épisode suivant. Le fait que Mary, presque invariablement, les invite à monter chez elle à la fin du rendez-vous participe de la facilité logistique à ne pas multiplier les décors et surtout à ne pas avoir de décors

---

You can have the town, why don't you take it. You're gonna make it after all, you're gonna make it after all. », Joan Jett and the Blackhearts, *Love is all around*.

<sup>818</sup> *The Mary Tyler Moore Show*, saison 1, épisode 1.

<sup>819</sup> Dow, Bonnie J., *Prime-Time Feminism. Television, Media Culture, and the Women's Movement Since 1970*, Philadelphia, University of Pennsylvania Press, 1996, p. 30.

extérieurs (l'héroïne partage son temps entre son appartement et son travail), mais laisse aussi planer l'ambiguïté sur ses activités nocturnes à l'heure où la sexualité pré-maritale est encore taboue sur les écrans étasuniens.

Dès les tout premiers épisodes et donnant ainsi le ton de la série avant même qu'elle ne soit confortablement installée dans les grilles de programmation, les hommes que Mary Richards rencontre traduisent une forme très embryonnaire de crise de la masculinité : l'un est excessif dans son expressivité et son attention



(« c'est trop ! Trop d'amour, trop de compréhension, trop de générosité, trop ! », supplie Mary)<sup>820</sup>, un autre est plus petit qu'elle<sup>821</sup>, un dernier se batte de façon infantile avec ses parents qui ne reconnaissent pas l'importance de son métier pourtant prestigieux<sup>822</sup>. Les caractéristiques déviantes de ces hommes remettent en cause leur masculinité traditionnelle et invitent à s'interroger par l'humour sur les codes acceptables et dominants de ce que doivent être un homme, une femme, un couple, une « bonne » relation, de ce que les individus doivent réaliser avec eux-mêmes avant d'être avec quelqu'un. Ces nouvelles identités masculines, combinées à l'implicite liberté sexuelle de Mary, font de cette dernière bien plus qu'une ancêtre de Carrie Bradshaw et d'Ally McBeal : elle en est, en réalité, une puissante matrice représentationnelle.

Déjà dans cette série, à l'orée des années 1970, la réflexivité sur les identités passe par le constat d'une réduction des femmes à leur statut de célibataire : « je pourrais découvrir le secret de l'immortalité et les gens diraient toujours "regardez cette fille seule qui a découvert le secret de l'immortalité !" »<sup>823</sup>, se plaint Mary. L'amalgame du célibat et de la solitude est brisé par l'héroïne et son entourage, les liens faibles révélant leur force tant avec ses collègues que, dans le dernier épisode, elle appelle sa famille, qu'avec ses amies avec lesquelles elle passe ses soirées. Mary est célibataire mais elle n'est pas seule, elle refuse aussi la stigmatisation qui accompagne ce statut pour en revaloriser le potentiel épanouissant. *The Mary Tyler Moore Show* propose, pour la première fois, des

---

<sup>820</sup> *The Mary Tyler Moore Show*, saison 1, épisode 2.

<sup>821</sup> *The Mary Tyler Moore Show*, saison 1, épisode 8.

<sup>822</sup> *The Mary Tyler Moore Show*, saison 1, épisode 14.

<sup>823</sup> *The Mary Tyler Moore Show*, saison 1, épisode 5.

« politiques de style de vie »<sup>824</sup> détachées des enjeux politiques : l'héroïne devient individualiste, et c'est cet individualisme envisagé comme micro-politique qui devient un projet de vie. À la fin de la série, Mary Richards a trente-sept ans et n'a toujours pas, contrairement à Ann Mary promise à l'autel (*That Girl!*), de relation durable.

Ce soulèvement s'inscrit bien entendu dans les esprits du temps des années 1970, la série existant alors que les sociétés occidentales sont en prises avec des interrogations féminines et féministes, mais il est aussi très certainement dû à l'exceptionnelle présence de scénaristes femmes dans l'équipe de production. Contrairement à ces fictions contemporaines qui sur soixante-trois étaient trente-six à ne compter aucune femme dans leurs scénaristes, *The Mary Tyler Moore Show* réussissait en 1973 le défi de la parité : la moitié de ses scénarii avaient été pensés et écrits par des femmes, certaines d'entre elles remportant même pour la première fois un prestigieux Emmy Award<sup>825</sup>. Pour autant, les pères de Mary Richards, les créateurs Allan Burns et James L. Brooks, n'avaient toute influence militante : même s'ils cohabitaient, « nous n'épousions pas les mouvements féministes [mais] nous voulions montrer quelqu'un avec les origines de Mary Richards évoluer dans un monde où les droits des femmes étaient discutés et avaient un impact »<sup>826</sup>.

Les créateurs prenaient de la distance avec le militantisme féministe et la politique politicienne mais leur attention aux problématiques contemporaines a permis le recrutement de femmes scénaristes qui ont inspiré aux scénarii, sinon une fibre féministe, du moins les interrogations, les espoirs et les réflexions d'une expérience féminine. Aussi, Bonnie Dow a raison de souligner que Mary, à bien des égards, réaffirme des codes patriarcaux, notamment par sa fonction de mère au travail ou par la réaffirmation de la dichotomie privé/public. Néanmoins, son approche des mouvements hégémoniques et contre-hégémoniques héritée de Todd Gitlin selon laquelle les contenus médiatiques « absorbent [les mutations sociales] dans des formes compatibles avec le cœur de la structure idéologique »<sup>827</sup> dominante se heurte aux mutations industrielles au cœur même

---

<sup>824</sup> Lotz, Amanda, « Postfeminist Television Criticism: Rehabilitating Critical Terms and Identifying Postfeminist Attributes », *Feminist Media Studies*, 1, 2001, p. 105-121.

<sup>825</sup> Bathrick, Serafina, « *The Mary Tyler Moore Show*. Women at Home and at Work », in Morreale, Joanne, *Critiquing the Sitcom. A Reader*, Syracuse, Syracuse University Press, 2002, p. 160.

<sup>826</sup> Newcomb, Horace, Alley, Robert S., *The Producer's Medium. Conversations with Creators of American TV*, Oxford, Oxford University Press, 1985, p. 219.

<sup>827</sup> Gitlin, Todd, « Prime Time Ideology. The Hegemonic Process in Television Entertainment », *Social Problems*, 26, 1979, p. 251-266.

de la structure idéologique non unifiée, sans parler des formes complexes de réception, négociées ou oppositionnelles, dégagant de nombreux niveaux de lectures.

Bonnie Dow n'est d'ailleurs pas loin de se contredire lorsqu'elle critique conjointement la reproduction d'une structure familiale dans la sphère professionnelle et la continuation d'une séparation patriarcale entre sphère privée et sphère publique<sup>828</sup> : si les liens entre les deux prennent en effet la forme de ponts de corde instables, l'on peut objecter avec Bathrick que l'appartement de Mary est bien souvent hermétique à la sphère professionnelle (ce qui n'est, soit dit en passant, pas totalement vrai puisque son patron Lou Grant y fait régulièrement irruption) car il est un espace de revalorisation de la parole féminine, une bulle protectrice pour Mary et ses amies en pleine prise de conscience féministe.

À l'inverse, la fonction maternelle que remplit en effet Mary dans son travail peut être envisagée comme une réponse aux deux précédentes décennies où les héroïnes, parfaites femmes au foyer, n'avaient que peu de choix et de possibilités de projet de vie : si Mary en effet s'insère dans des schémas comportementaux attendus de la part d'une femme, elle le fait semble-t-il en tant qu'actrice de son existence, elle qui désormais a choisi dans la sphère professionnelle une nouvelle famille. Dans un cadre, il est vrai, encore très patriarcal, Mary Richards lutte pour son *empowerment*, en commençant par dépasser le sacrifice personnel, l'oblat féminin.

---

<sup>828</sup> Dow, Bonnie J., « Hegemony, Feminist Criticism and *The Mary Tyler Moore Show* », *Critical Studies in Mass Communication*, 7, 1990, p. 261-274.

## ***b) Murphy Brown : affirmation féminine de soi et dominations amoureuses***

Lorsque *Murphy Brown* se termine en 1998, Ally McBeal occupe déjà la grille de programmation de la FOX depuis un an et les héroïnes de *Sex and the City* s'apprêtent à débarquer. Tout en profitant du chemin déminé par ses prédécesseuses, au premier rang desquelles Mary Richards, Murphy



Brown annonce à sa façon les trentenaires célibataires de la deuxième moitié des années 1990. Murphy est journaliste, célibataire et comportement des caractéristiques masculines comme l'ambition, l'austérité et la franchise. Son travail épanouissant lui ouvre par ailleurs les portes d'un pouvoir traditionnel aux facettes multiples, jusqu'à lui permettre par exemple d'appeler le couple présidentiel par leurs prénoms ou de rompre les traditions sexistes d'un prestigieux club privé en y étant la première membre féminine.

Célibataire explicitement féministe, le personnage est l'un des premiers à combiner une apparence féminine que marquent ses longs cheveux blonds avec un comportement masculin. Il est tout à fait envisageable de dresser une généalogie, par exemple, entre Murphy et la très libérée Samantha Jones de *Sex and the City*. Ambitieuses, parfois austères, toujours franches, Murphy ne portait pas un *care* démesuré à ses proches, tout en étant loyale, honnête et proche lorsqu'il le fallait. Diane English, la créatrice de la série, explicite ainsi ses intentions : « Murphy était devenue cette personne que l'on voulait toutes être. Toutes ces choses que vous regrettez de ne pas avoir dites, ou que vous n'avez pas pu dire, elle les a dites. [...] Nous passons tellement de temps à essayer d'être appréciée, et à vouloir être appréciée, à cette époque il était inhabituel de voir quelqu'un qui s'en fichait complètement ». Pour la première fois à la télévision, une héroïne est suffisamment sûre d'elle, de ses compétences et de ses qualités, non pas pour se moquer complètement de ce que les autres pensent d'elle, mais pour ne pas considérer comme interlocuteur valable les personnages qui la considèrent vulgaire ou déviante.

La porosité des genres n'avaient pas atteint la très féminine et adorable Mary Richards, et s'expliquait pour Maude puis Roseanne par les corvées quotidiennes de la maisonnée, autrement dit la femme active réassurait sa féminité même lorsqu'elle était

arrachée à son écosystème ménager tandis que l'identité domestique, parfois couplée à des origines sociales populaires, empêchait la féminité traditionnelle<sup>829</sup>. John Fiske a très bien souligné l'analogie implicite que faisait à ce moment les Républicains entre Murphy Brown et Hillary Clinton, toutes deux « blondes, grandes, fines et actives, dans la fleur de l'âge, aux expressions faciales confiantes et au langage corporel assuré », toutes deux étant de « nouvelles femmes qui détruiraient les [valeurs] traditionnelles »<sup>830</sup>. La montée des problématiques féministes trouvaient écho et soutien dans la montée des subjectivités féminines fictionnelles, que vint soutenir une réappropriation de la masculinité.

L'héroïne est également innovante à travers les problèmes qu'elle rencontre dans le prologue de la série. Lors du pilote, Murphy revient d'un centre de désintoxication où elle a soigné son alcoolisme et renoncé à la cigarette<sup>831</sup> : elle anticipe à cet égard les névroses des trentenaires dont Ally McBeal est paradigmatique ou les béquilles psychologiques (cigarette, alcool, pilules en tout genre) saisies par les quadragénaires à partir des années 2000. Ces caractéristiques étaient traditionnellement masculines, puisque l'alcoolisme avait déjà été abordé dans différentes séries, par exemple dans *Maude*, mais il n'atteignait que les hommes, et leur apparition dans la biographie des personnages féminins renforçait d'u les échanges entre les genres et la complexité grandissante des subjectivités féminines. Candice Bergen témoigne de la difficulté qu'a eue la chaîne à accepter de telles caractéristiques : « à CBS ils ont dit "plutôt que d'être une femme de quarante ans tout juste sortie [du centre de désintoxication] Betty Ford, ne pourrait-elle pas être une femme de trente ans qui revient d'un spa ?" Diane [English, la créatrice de la série] a dit, "Non. Ce n'est pas ce que l'on veut dire." »

Par sa voix grave, par sa kinésie masculine, par son assurance et son ambition, mais aussi par la montée de la « fatigue d'être soi » que cristallise son alcoolisme et sa dépendance à la cigarette, Murphy Brown osait contaminer sa féminité et ce, sans devenir un monstre puisqu'elle s'affirme sans écraser l'autre, qu'elle est ambitieuse sans arrivisme, et sérieuse sans agressivité. Murphy réussit le pari d'une subjectivité féminine et féministe sans caricature castratrice.

---

<sup>829</sup> Cette féminité revenait sitôt que l'héroïne avait le temps de prendre soin d'elle, ainsi Roseanne qui, invitée au restaurant par son époux, faisait une entrée remarquée vêtue d'une robe ou d'une jupe longue, maquillée et ornée de bijoux. Roseanne y troquait son uniforme domestique pour une parure de femme et d'épouse signifiant tout autant l'attention à soi que la volonté de séduire.

<sup>830</sup> Fiske, John, « Murphy Brown, Dan Quayle, and the Family Row of the Year », in *Media Matters: Everyday Culture and Political Change. Race and Gender in U.S. Politics*, Minneapolis, University of Minnesota Press, 1996, p. 29.

<sup>831</sup> *Murphy Brown*, saison 1, épisode 1.



Murphy Brown annonce de plus les difficultés des trentenaires citadines des années 1990 à combiner sphère privée et sphère publique et apparaît, tant dans la gestion de ses amours que dans ses choix de vie, comme l'une des dernières héroïne du féminisme de la deuxième vague, ce dont témoigne un épisode où elle rencontre les étudiantes d'un cours d'études féministes. Murphy y fait preuve d'hermétisme à la fois à l'égard de jeunes femmes néoféministes qui lui reprochent sa féminité masculine, et à l'encontre de jeunes *queers* ou féministes radicales engoncées dans une victimisation qu'elles forcent sur autrui.

Les interventions de Murphy s'ancrent directement dans un féminisme libéral qui rejette les forces classiques de féminité incarnées par le premier groupe, ainsi que le féminisme radical incarné par les personnages au genre trouble. Murphy se pose en matrice fondamentale des mouvements contemporains de libération des femmes qui désormais se fourvoient :

*Murphy* : S'il n'y avait pas eu des femmes comme moi, de jeunes féministes comme vous ne seraient pas là aujourd'hui, à pouvoir choisir. (*Une étudiante néoféministe lui répond qu'elle n'est pas féministe.*) Qu'est-ce que vous racontez ? Vous ne croyez pas à l'égalité de droit ? À l'équité des salaires ? À la contraception ? Bon, alors vous êtes féministe. (*Elle se tourne vers les féministes radicales et queers*) Quant à vous, bon sang, je n'ai aucune idée de ce que vous êtes, qu'est-ce que vous voulez, d'ailleurs ?<sup>832</sup>

Sa réduction des problématiques féministes à l'égalité de droit, tout en actant personnellement des égalités de fait puisqu'elle revendique ses qualités masculines, et son incompréhension proche de l'aversion pour des *queers* et des radicales représentées comme extrêmement victimisantes, fait de cette héroïne l'incarnation à la fois d'une forte puissance d'agir féminine et d'une porosité des genres. Ses attaques, violentes, envers les étudiantes *queers* agissent sur deux niveaux : le premier marque une rupture entre les discours et les pratiques puisque Murphy apparaît hermétique à une porosité des genres qu'elle pratique pourtant elle-même à un niveau certes moindre ; le second, plus explicite, agit contre la victimisation. Les étudiantes radicales frôlent la caricature en ce qu'elles disent se sentir agressée par n'importe quel geste ou regard masculin.

Murphy apparaît, ce que Bonnie Dow avait déjà identifié, comme profondément individualiste, ce que viennent contrarier ces personnages radicaux qui surestiment les structures et envisagent la domination patriarcale comme une chape de plomb écrasant leurs subjectivités. Dans le même temps, la critique de Bonnie Dow ignore les dimensions

---

<sup>832</sup> *Murphy Brown*, saison 8, épisode 7.

collectives du discours de Murphy qui vante les apports politiques et juridiques du féminisme de la deuxième vague (égalité de droit, contraception, payes égales).

C'est finalement par Murphy que la problématique amoureuse est heurtée le plus violemment. Mary Richards restait un personnage finalement très doux et Maude et Roseanne, pour autant qu'elles contestaient fortement la structure familiale et patriarcale, y restaient largement enfermées. Les thématiques amoureuses sont en revanche traitées dans *Murphy Brown* par le prisme du pouvoir. Les échecs amoureux de Murphy sont très largement dus à des luttes pour la domination irrésolues voire ignorées des personnages : pour la première fois, les politiques amoureuses, et non familiales et domestiques comme dans *Maude* et *Roseanne*, sont abordées pour elles-mêmes.

Il faut souligner deux temps forts dans *Murphy Brown*, qui font écho à l'ensemble des relations vécues dans la série : un premier épisode fait revenir à l'héroïne deux anciens amours qui la demandent en mariage avec des projets de vie radicalement différents ; un deuxième épisode voit Murphy s'assoupir lors d'une longue nuit de travail chez elle et rêver le procès de ses amours : ses anciens amants se succèdent, l'accusant tous d'avoir saboté chacune de leurs relations.

Dans ce premier épisode que nous avons sélectionné, Murphy est demandée en mariage par deux hommes différents : le premier, Jake, est son ex-mari et lui formule un projet de vie des plus romantiques que cristallise une proposition en mariage faite de roses et de bougies au son des violons. Il faut souligner les codes



vestimentaires de Murphy lors de cette scène : peu habituée aux couleurs codées féminines, l'héroïne porte très exceptionnellement un rose fuchsia qui la « re-féminise » tout en ne renonçant pas au tailleur professionnel. Jake veut « vivre ensemble, et marcher main dans la main et faire des manifestations ensemble », arguant que leur relation « est destinée ». Murphy et Jake sont en effet, à de nombreuses reprises, montrés comme des âmes sœurs en ce qu'ils se ressemblent beaucoup et partagent les mêmes valeurs.

Leur premier mariage s'était d'ailleurs fait sur fond d'une protestation politique, et fût-il de cinq jours seulement, Murphy en garde le souvenir d'un amour se suffisant à lui-même. Cette première proposition est très clairement celle d'un romantisme autoréférentiel, d'une destinée enfin accomplie après avoir tant butés sur les obstacles professionnels (« se pourrait-il que nos vies enfin coïncident ? », dit Murphy).

Au moment où ce modèle romantique se propose à elle, un ancien amoureux, Jerry, fait irruption en costume de pingouin pour la demander également en mariage. Jerry est à l'opposé de Jake, donc de Murphy. Républicain alors qu'elle est démocrate, les discussions entre eux sont animées par une radicale asymétrie de leurs positions politiques, créant des disputes qui pourtant les nourrissent l'un l'autre. Jerry tranche bien entendu avec le romantisme qui vient de s'offrir à Murphy, à qui il propose un tout autre projet de vie :

*Jerry* : Franchement Brown, tu n'es pas convaincue par ce fantasme du mariage, si ? Écoute, le mariage ce n'est qu'une affaire de règles, toi et moi, on déteste les règles. Je veux t'offrir quelque chose de bien mieux. Une relation. M...m...m...monogame. Oui bon, le terme ne m'est pas évident mais... je nous trouve formidables ensemble, et je pense que toi aussi.

Murphy peine à choisir entre ces deux propositions. Assistant à la confrontation des deux hommes, elle est finalement lasse de les voir se disputer ses faveurs entre eux sans considérer ses sentiments, et leur tourne le dos. Cet épisode, le dernier de la troisième saison, se clôt sur un test de grossesse : comme pour compenser la labilité moderne des relations amoureuses hétérosexuelles par un amour éternel et absolu, Murphy est enceinte. Cet arc narratif proposant pour la première fois une femme qui choisit explicitement d'être mère célibataire a soulevé de vives protestations des camps politiques conservateurs.

En 1992, le lendemain de la diffusion de l'épisode où Murphy toujours célibataire accouche d'un garçon, le vice-président étasunien Dan Quayle prononce un discours vantant le mariage, dans lequel il critique violemment les choix maternels de Murphy Brown, regrettant qu'elle « moque l'importance du père, mette seule un enfant au monde et appelle ça juste un autre "choix de vie" »<sup>833</sup>. L'affaire fera la une des journaux<sup>834</sup>, le Daily News allant jusqu'à titrer « Quayle à Murphy Brown : traînée ! ». Bill Clinton, en campagne présidentielle à l'époque, entre dans la polémique pour soutenir que « des millions d'Américains pensent que [Murphy] a des choses pertinentes à dire »<sup>835</sup>.



Si la grossesse se fait sans père, elle ne se fait pas sans réflexivité genrée et amoureuse. Cet arc narratif est la thématique au prisme duquel les relations amoureuses avec Jake et Jerry sont évaluées puis évacuées ou préservées. Murphy est enceinte de Jake, qui ne souhaite pas assumer cet enfant et en laisse la pleine responsabilité à l'héroïne : en réalité, celle-ci ne « moque » donc pas l'importance du père puisque c'est bien ce dernier qui choisit de ne pas s'impliquer dans la parentalité. Jake disparaît ainsi durablement de la série, montrant les limites du modèle romantique : c'est à Murphy, qui n'évoque jamais l'avortement, que revient violemment l'entière charge domestique et éducative.

<sup>833</sup> « Le mariage est une question morale qui requiert un consensus culturel et l'usage de sanctions sociales. Mettre au monde un enfant de façon irresponsable est tout simplement mal. Manquer au soutien d'un enfant dont on est le père est mal. Il faut nous soyons sans équivoque à ce propos. Ça n'aide pas que la télévision de prime-time ait Murphy Brown, un personnage qui est supposé incarner les femmes intelligentes, très bien payées et professionnelles d'aujourd'hui, moquer l'importance du père, mettre seule un enfant au monde et appeler ça juste un autre "choix de vie". Je sais que ce n'est pas à la mode de parler des valeurs morales, mais nous devons le faire. Même si nos leaders culturels à Hollywood, dans les networks télévisuels, dans les quotidiens nationaux les raillent quotidiennement, je pense que la plupart d'entre nous ici savent que certaines choses sont bonnes, et que d'autres choses sont mauvaises. Il est temps de rendre cette discussion publique. Il est de parler à nouveau de la famille, du labeur, de l'intégrité et de la responsabilité individuelle. Nous ne pouvons pas être embarrassés par notre croyance en ce que deux parents, mariés l'un à l'autre, sont dans la plupart des cas meilleurs pour des enfants qu'un seul. »

*Extrait du discours de Dan Quayle au Commonwealth Club of California, San Francisco, 19 mai 1992.*

<sup>834</sup> Sur le traitement médiatique de Murphy Brown versus Dan Quayle, nous renvoyons à l'excellent article de John Fiske pour ne garder ici que les occurrences les plus percutantes : Fiske, John, « Murphy Brown, Dan Quayle, and the Family Row of the Year », in *Media Matters: Everyday Culture and Political Change. Race and Gender in U.S. Politics*, Minneapolis, University of Minnesota Press, 1996.

<sup>835</sup> « Quayle says television contributed to the L.A. riots, says "Murphy Brown" mocked the importance of marriage », *Los Angeles Times*, 20 mai 1992.

Le modèle amoureux plus instable, embryonnaire de la relation pure, se porte à son chevet : Jerry propose à l'héroïne de l'accompagner dans sa grossesse en emménageant chez elle. Peu à peu et sans fiançailles, les deux personnages reprennent leur relation amoureuse. Les limites du romantisme sont ainsi explicitement compensées par les valeurs d'engagement et d'honnêteté ; finalement, l'amour conditionnel se montre plus fort et plus fiable que l'amour de principe. Ce modèle aussi montre rapidement ses limites et se heurte à la vie quotidienne : Murphy et Jerry ne supportent pas d'être dépendant d'autrui, ni de se voir mal habillés et toute l'honnêteté censée structurer leur relation et amoindrir les disputes (là encore, une valeur caractéristique de la relation pure) se retourne finalement contre eux.

Comme souvent dans les représentations de l'amour, la scène d'une dispute entre les personnages est révélatrice de toutes les tensions sous-jacentes à leur modèle et à leur structure de couple. Furieuse que Jerry ne soit pas rentrée à temps pour dîner alors qu'elle ne lui avait pas explicitement demandé, ce dernier enjoint à Murphy d'explicitier ses envies et ses besoins, d'être « honnête car l'honnêteté ça fait tout », sans réaliser qu'il ouvre alors la boîte de Pandore<sup>836</sup>. Murphy lui assène tout ce qu'elle déteste chez lui, chaque trait se rapportant à la vie quotidienne. Rapidement, les partenaires réalisent et discutent de la difficulté qu'ils ont chacun, mais plus particulièrement Murphy, à faire une place à l'autre dans leur vie.

C'est un déferlement de sentiments qui se produit : Murphy reconnaît ne pas savoir demander de l'aide car cela la fait se sentir « vulnérable » et elle déteste « quémander » sans cesse. Jerry en retour admet que les contraintes quotidiennes du couple (appeler, par exemple) le font se sentir « claustrophobe », ce qui le fait se sentir « coupable », ce qui le rend « rancunier ». Murphy réalise qu'il n'aime pas vivre avec elle, et qu'elle n'aime pas vivre avec lui : « on peut pas faire plus honnête que ça, hein ? » conclut Jerry, constatant l'échec de son idéal communicationnel.

La démocratie relationnelle montre ses limites lorsque les discours, aussi honnêtes soient-ils, ne sont pas accompagnés de pratiques, et notamment de compromis. Dans cette difficulté à équilibrer les sacrifices et à faire converger les envies, la position de Murphy est la plus contradictoire du fait de son émancipation féminine : la scène traduit à la fois sa féminité en ce qu'elle mendie de l'attention (elle se dit « *needy* ») et qu'elle ne fait plus attention à elle, habillée en survêtements et mal coiffée, et son désir d'indépendance en ce

---

<sup>836</sup> *Murphy Brown*, saison 4, épisode 16.

qu'elle déteste se sentir vulnérable et dépendante tout en ne voulant pas sacrifier de son espace réel et symbolique (Jerry se plaint de ses « dix centimètres alloués dans le placard »).

La scène révèle une lutte profonde entre les intérêts contradictoires des deux identités de Murphy : la première est en manque d'affection, veut un compagnon avec qui dîner, se venge en ne faisant pas attention à son physique ; la seconde est indépendante, sûre d'elle, tellement autosuffisante qu'elle refuse d'accueillir quelqu'un. Sans animosité, ils décident finalement de rester ensemble tout en prenant à nouveau quelques distances, l'arrangement les éloignant en douceur. Jerry ne réapparaîtra presque plus dans la série.

Un autre épisode envisage l'amour à l'heure de l'individualisme féminin sous une forme originale<sup>837</sup>. S'endormant en travaillant, Murphy se met à rêver du procès de ses amours. Ses anciens partenaires se succèdent et chaque accusation engage les rapports de pouvoir au sein du couple, que viennent appuyer des flashbacks : à son mariage avec Jake, lorsque le juge demande rituellement si Murphy accepte « d'aimer, de chérir et d'obéir », elle réplique : « obéir ? Vous me prenez pour quoi ? Un golden retriever ? ». Les diverses scènes montrent l'incapacité de Murphy à faire des compromis, son obsession à tout régenter, sa peur de l'engagement et son extrême compétitivité. Murphy refuse les engagements traditionnels jusqu'à vouloir dominer les interactions et être la meilleure, hiérarchisant explicitement l'intérêt de la sphère professionnelle sur la sphère privée, soulignant à l'un de ses petits-amis le ridicule de devoir choisir entre « l'avenir politique de notre pays ou tes mains en sueur essayant de dégrafer mon soutien-gorge ».

Le dispositif du procès permet d'opposer les tendances dominatrices de Murphy à des accusations masculines auxquelles en tant qu'accusée elle n'a pas le droit de répondre. Lorsqu'elle chipe le droit de parole, elle avance des arguments féministes : « je ne sais pas pourquoi je n'ai pas réussi mes relations amoureuses, peut-être que parfois j'ai été dominante et compétitive et d'autres choses, mais un homme peut être tout ça et toujours espérer trouver une femme qui s'en accommodera, je ne comprends pas pourquoi c'est moi qui dois changer, ce n'est pas juste ! » Amour et individualisme féminin sont ici plombés par l'inversion des rapports de pouvoir dans le couple, Murphy se comportant comme un homme de l'époque pré-féministe : ne consentant à aucun compromis, elle peine à articuler le féminisme et la démocratie, en partie du fait de son caractère dominant, en partie aussi du fait des obstacles, limites et plafonds de verre qu'elle

---

<sup>837</sup> *Murphy Brown*, saison 8, épisode 15.

continue de rencontrer (et dont le silence auquel elle est astreinte dans son procès pendant que les hommes l'accusent est paradigmatique).

La narration de l'épisode se clôt sur le plus « féminin » des partenaires de Murphy. Peter est tendre et doux, et, interrogé par Murphy, révèle être prêt, avoir tout été prêt, à faire des sacrifices :

*Murphy, confiante* : N'est-il pas vrai que la véritable raison pour laquelle notre relation n'a pas marché, c'est parce que nous étions tous deux trop têtus pour changer ?

*Peter* : Non.

*Murphy, victorieuse* : HA !... (*Elle réalise.*) Quoi ?

*Peter* : J'ai toujours été prêt à changer si tu l'étais. J'étais prêt à te rejoindre, compromis pour compromis, je le suis toujours.

*Murphy* : Attends une seconde, tu ne me l'as jamais dit, je ne savais pas, ça change tout ! Je veux un nouveau procès. Attendez, stop, c'est injuste, je veux un nouveau procès !

Le personnage peut être analysé comme l'actualisation des masculinités. Le rêve de Murphy s'ouvrait sur son mariage qui requérait l'obéissance et se clôt sur un projet amoureux fait de compromis porté par un homme qu'elle n'imaginait pas prêt aux sacrifices. La féministe de la deuxième vague qu'est Murphy apparaît, à la fin des années 1990, en décalage avec les masculinités qui s'offrent désormais à elle et qu'elle n'a pas vu évoluer. L'arc narratif enjoint au féminisme de la deuxième vague de se renouveler et en même temps semble l'en imaginer incapable puisque, se réveillant, Murphy compose le numéro de Peter mais raccroche sans lui laisser de message, renonçant une fois encore à faire un premier pas qui la rendrait forcément vulnérable.

### c) *Les revendications contradictoires de Maude, femme blanche et aisée*

Si à bien des égards Maude est la première féministe radicale des fictions télévisées, bien que de nombreuses caractéristiques viennent miner son potentiel subversif, elle en est aussi la première héroïne au genre très trouble. Du haut de son mètre quatre-vingt, avec sa voix rauque (l'un des gags récurrents de la série voit Maude décrocher le téléphone et dire « non ce n'est pas M. Findlay, c'est Mme Findlay »), son langage corporel peu gracieux mais sûr de lui et ses dialogues acérés loin du devoir et de l'oblat maternels, Maude est



l'aïeule des féminités masculines de Murphy Brown et de Roseanne, tant et si bien que pour Bonnie Dow, « si Mary Richards était la figure fantasmée du féminisme », du fait de sa féminité assurée et rassurante, « Maude en était son cauchemar »<sup>838</sup>.

Issue des classes moyennes supérieures, âgée de quarante-sept ans au début de la série qui compte six saisons, la cartographie relationnelle de Maude témoigne déjà en 1972 des délitements amoureux puisque l'héroïne, mariée à son quatrième époux, vit avec sa fille divorcée. La série est traversée des contradictions entre les discours et les pratiques puisqu'au-delà de ses propos explicitement féministes, Maude est pendant de nombreux épisodes une femme au foyer dont l'époux lui interdit de travailler et l'écrasante majorité des scènes se déroule dans le foyer familial, à l'inverse de Roseanne où un équilibre entre maisonnée et travail, à défaut d'être atteint, est davantage recherché. Maude a été particulièrement encensée dans les recherches sur les héroïnes féministes du fait de sa prise de position explicite en faveur du féminisme, et qui plus est en faveur d'un féminisme à la teneur plus radicale que libérale, en même temps qu'a été mise en lumière la protection que lui offre sa position sociale privilégiée.

Bonnie Dow et Susan Douglas soulignent à raison le « côté pile » de la facette subversive et braillarde de Maude : l'héroïne est à l'abri des problèmes financiers grâce à son époux et peut ainsi aborder les sujets féministes dans une perspective purement socioculturelle, sans se préoccuper des conditions matérielles et de leurs conséquences.

---

<sup>838</sup> Dow, Bonnie J., *Prime-Time Feminism. Television, Media Culture, and the Women's Movement Since 1970*, Philadelphia, University of Pennsylvania Press, 1996, p. 61.



Le féminisme radical du personnage, courant largement absent des imaginaires médiatiques et balayé par la mouvance libérale dans la sphère publique politique, nécessite son inscription dans une classe sociale supérieure, comme si le féminisme radical se chargeait des égalités de fait (acter le droit d'avorter, affirmer sa subjectivité, ne pas se conformer aux codes traditionnels de la féminité) pendant que le féminisme libéral s'occupait des égalités de droit (ainsi que Mary Richards accédant au travail). Ces divers points de départ entre héroïnes radicales et libérales, distribuant les caractéristiques et les positions sociales dès les pilotes, se complexifient bien entendu au fur et à mesure des intrigues, des péripéties et des évolutions des personnages eux-mêmes, les médias de masse se chargeant toujours des controverses sociales, s'accommodant dans un syncrétisme industriel de leurs oppositions et de leurs contradictions<sup>839</sup>.

Dans le même temps, Susan Douglas souligne que le caractère revendicatif voire agressif de Maude est ce qui permet la représentation d'un féminisme si vivant. Douglas elle-même rend facilement réversible son herméneutique puisqu'elle considère successivement la féminité puis la masculinité comme la nécessaire concession pour montrer une héroïne aux prises avec des problèmes féministes lorsque tour à tour, elle envisage la douceur de Mary Richards puis la pugnacité de Maude comme des prix à payer au patriarcat et non comme des compromis représentationnels. Au-delà de ce cadre interprétatif où les héroïnes semblent toujours perdantes (si elles sont féminines, elles stéréotypent les femmes ; si elles sont masculines, elles stéréotypent les féministes), les apports de Douglas concernent les conditions matérielles qui permettent à Maude de s'affirmer, « parce qu'elle était plus âgée, moins nécessiteuse d'une approbation masculine et financièrement aisée »<sup>840</sup>.

Les origines supérieures de Maude proposent des articulations nouvelles qui empêchent de discréditer totalement les revendications féministes de l'héroïne sous prétexte qu'elle est financièrement à l'abri. L'aisance financière de son quatrième époux, au contraire, apparaît régulièrement comme un frein à l'indépendance de l'épouse puisque Walter porte les codes traditionnels de l'organisation domestique et admet vouloir que Maude reste à la maison. Les propositions mythologiques de la série rapportent ainsi dans le climat des luttes égalitaires des années 1970 des schémas qui ne

---

<sup>839</sup> Lotz, Amanda D., *Redesigning Women. Television after the Network Era*, Urbana, University of Illinois Press, 2006 ; Morin, Edgar, *L'Esprit du temps*, Paris, Armand Colin, 2010.

<sup>840</sup> Douglas, Susan J., *Where the Girls Are: Growing Up Female with the Mass Media*, New York, Three Rivers Press, 1995, p. 203.

sont pas tout à fait oubliés, notamment chez des individus ayant grandi et vécu pendant plusieurs décennies dans l'ordre et dans les valeurs pré-féministes.

*Maude* se veut médiatrice des combats féministes radicaux, mais aussi des perceptions hétéroclites du monde qui perdurent à toute révolution, qu'elles soient de genre, de classe ou même de race<sup>841</sup>, dimension bien souvent oubliée des représentations féministes. Les interactions entre Maude et sa femme de ménage noire Florida sont le lieu d'affrontements idéologiques entre la femme blanche aisée et la femme noire populaire, la première essayant bien souvent de sauver la seconde malgré elle tant et si bien que Florida veut démissionner, exaspérée des injonctions libératrices de Maude qui tente de lui imposer une solidarité de genre et de classe de principe, à rebours de ses propres intérêts<sup>842</sup> :

*Maude* : Très bien, partez ! Si vous ne voulez pas vous améliorer, je ne vais pas essayer de vous changer.

*Florida* : Comment ça, m'améliorer ?

*Maude* : Vous voulez savoir ? Je vais vous le dire. Depuis une semaine j'essaie de vous prouver qu'une femme noire peut être aussi fière et se respecter autant qu'une femme blanche. Mais vous êtes bien trop bête pour le voir !

*Florida* : Et depuis une semaine j'essaie de faire mon travail comme une femme noire qui est tout aussi fière et qui se respecte tout autant que n'importe quelle femme blanche, mais vous êtes bien trop bête pour le voir ! J'aime bien mon métier, Mme Findlay. Mais je n'aime pas utiliser la porte d'entrée quand la porte de derrière est plus proche. Je n'aime pas boire des martinis [avec vous] pendant la journée. Et plus encore, j'aime manger toute seule dans la cuisine.

La catégorie sociale de Maude permet de traiter le caractère parfois hégémonique d'un mouvement contre-hégémonique comme le féminisme, en mobilisant ce que par anachronisme l'on pourrait appeler l'intersectionnalité mais qui renvoie plutôt à l'importance grandissante du *black feminism* dans la sphère publique et dans les imaginaires médiatiques (deux ans plus tard, *Get Christie Love!* mettra en scène une policière afro-américaine).

---

<sup>841</sup> Lentz, Kirsten Marthe, « Quality versus Relevance: Feminism, Race, and the Politics of the Sign in 1970s Television », *Camera Obscura*, 43, 2000, p. 44-93.

<sup>842</sup> *Maude*, saison 1, épisode 3. Voir également *Maude*, saison 2, épisode 6.

#### *d) Roseanne : les amours en milieu ouvrier*

Cumulant les emplois sous-payés qui permettent à peine de joindre les deux bouts et encore moins d'équiper la maisonnée d'outils ménagers selon le rêve petit-bourgeois, les Connors de *Roseanne* vivent des réalités concrètes bien éloignées des promesses du rêve américain. En réponse aux parfaites femmes au foyer des années 1950, la série est le signe en 1988 d'un fort désenchantement. Fatiguée en effet, dit-elle, des représentations de parfaites mères au foyer, la créatrice Roseanne Barr souhaitait proposer avec sa sitcom une héroïne plus «réaliste», en tout cas plus en adéquation avec le quotidien d'Étatsuniens de classe moyenne, mariés à la sortie du lycée, peu diplômés et obligés de cumuler, tant diachroniquement que synchroniquement, les emplois pour payer les factures.

Cols bleus, la famille Connor forment le cœur de la série la plus axée sur les problématiques de classe, au prisme duquel sont vues les questions d'émancipation féminine et d'amour et au crible duquel passe le féminisme de la deuxième vague. Il y est rarissime que les problèmes rencontrés par le couple et plus largement par la famille ne soient pas liés à leur classe sociale et à leur éprouvante vie professionnelle et quand c'est le cas, leur culture ouvrière modèle de toute façon leurs réactions.

Prise au piège de sa situation socioéconomique, prisonnière de sa maison sous emprunt et de ses dettes, Roseanne tente d'échapper à l'aliénation du quotidien domestique mais n'a pas le luxe de trouver l'émancipation dans la sphère publique comme les femmes diplômées. Quand elle travaille, elle est stressée et manque de temps, quand elle est sans emploi, elle angoisse et manque d'argent : Roseanne se veut porte-parole des oubliées des mouvements féministes américains de la deuxième vague qui dans leurs tonalités matérialistes promeuvent la reconnaissance du travail

*(Roseanne regarde Dan avec insistance.)*

*Dan* : Quoi ?

*Roseanne* : Rien.

*Dan* : Non, vraiment, qu'est-ce qu'il y a ?

*Roseanne* : Rien, je te regarde.

*Dan* : Pourquoi ?!

*Roseanne* : Parce que j'étais là, à me dire que j'avais de la chance de t'avoir, mais maintenant tu commences à me gonfler alors ferme-la !

*Dan* : Vraiment ? C'est ce que tu te disais ?

*Roseanne* : Ouais. Tu sais, je me disais que j'aurais pu avoir pire. Tu es assez cool.

*Dan* : Tu as envie de moi ? Je viens de me laver.

*Roseanne* : J'ai juste dit que tu étais cool. Je n'ai pas dit que je voulais quoique ce soit.

*Dan* : D'accord...

*Roseanne* : Oh très bien, viens là.

*Dan* : Non, non, non, non. Je suis pas si facile. Dis-moi de merveilleuses choses à mon propos. Commence par les yeux.

*Roseanne* : Tu veux savoir ce que j'aime chez toi ? Heu... tu m'as choisie... et tu répare des trucs.

*Dan* : Ça me va. Allons-y.

*Roseanne*, saison 5, épisode 14.

domestique des femmes au foyer ou la conquête de la sphère publique comme chemin de l'émancipation mais négligent le quotidien des Américaines de classe ouvrière.

Car les idéaux portés par la nouvelle gauche et le féminisme des années 1960 et 1970 sont éloignés des réalités sociales des travailleuses étasuniennes. Les impasses et les sacrifices rencontrés ne permettent pas aux individus de trouver refuge dans la vie professionnelle, ni aux mariés de laisser exprimer leur individualisme. Leur couple a enjoint Dan et Roseanne de renoncer à des envies et des rêves, ce que leurs origines sociales aggravent doublement, d'abord en sacrifiant elle aussi d'autres espoirs, ensuite en laissant les époux au mieux fatigués de leur journée. La variable de classe est également très présente dans *Roseanne* en ce que les conflits rencontrés par les protagonistes portent en eux l'épuisement de la journée de travail. Le zénith de ces difficultés ouvrières est atteint lorsque les partenaires, du fait d'horaires décalés, ne font plus que se croiser<sup>843</sup>.

Ni June Cleaver ni Murphy Brown, l'héroïne col bleu témoigne du décalage entre les promesses du bonheur familial de la première modernité et la concrétude des quotidiens laborieux pour des femmes que le contexte socioéconomique américain oblige à cumuler les emplois et à tenir des budgets serrés. Loin du rêve américain donc, loin des mouvements féministes aussi qui, constitués de femmes des classes supérieures éduquées, voient dans la sphère publique le chemin obligé de l'émancipation féminine, *Roseanne* est originale dans ses articulations entre classe et genre (la race étant reléguée à la blancheur quasi invisibilisée de cette famille moyenne) : ce n'est pas le patriarcat qui lui refuse l'accès à une profession épanouissante mais ses manques de compétences dues à son origine sociale. Dans l'épisode « Guilt by Dissociation »<sup>844</sup>, Roseanne décroche un bon travail grâce à sa prestation populaire faite de détermination et de blagues mais la DRH doit rebrousser chemin sur sa décision car Roseanne ne sait pas, c'est une condition sine qua none de l'emploi, se servir d'un ordinateur. Malgré toute sa bonne volonté à apprendre, à « venir plus tôt et rester tard », on lui retire les formulaires de recrutement des mains.

Une telle organisation socioéconomique renverse radicalement l'ordre patriarcal du couple et de la famille. Le rêve américain est mort, en même temps que la dichotomie privé/féminin/non-rémunéré *versus* public/masculin/rémunéré. Roseanne, de nombreuses

---

<sup>843</sup> *Roseanne*, saison 2, épisode 11.

<sup>844</sup> *Roseanne*, saison 2, épisode 3.

fois, se targue d'être celle qui ramène le pain à la maison. Enregistrant une vidéo à destination de son futur enfant, son monologue mérite d'être cité dans la longueur :

*Roseanne* : Ton père travaille très dur [...] mais je dois quand même dire que peu importe à quel point il travaillait dur, j'ai toujours travaillé encore plus dur que lui. J'ai travaillé qu'il soit embauché ou licencié. C'est moi qui ramenais le bacon à la maison, c'est moi qui le cuisinai. Alors ok, d'accord, j'en ai mangé un bout de temps en temps, mais je me disais que je devais bien me récompenser d'une manière ou d'une autre. Je ne me suis jamais plainte de toute ma vie. Je ne me suis jamais plainte et je n'ai jamais demandé de l'aide à quiconque. Parce que, tu sais, même si je l'avais fait, ce n'est pas comme si quelqu'un aurait bougé le petit doigt de toute façon.<sup>845</sup>

Cumulant les emplois quand Dan peine à en trouver un, Roseanne n'est pas l'employée du patriarcat à l'instar de Samantha Stephens mais une cheffe de famille qui pense ne pouvoir compter que sur elle-même. Parce qu'elle n'a pu s'échapper dans la sphère publique pour s'émanciper, elle à qui il a fallu trouver son autonomie directement dans la sphère privée s'est approprié l'espace domestique de façon autoritaire et traditionnellement masculine. Ses observations et demandes à l'égard de son mari et de ses enfants appellent peu de réponses et quand sa sœur ne manque pas de souligner qu'elle est autocratique, Roseanne s'en amuse : « je ne régente pas Dan, j'essaie de le mettre en contact avec son côté soumis »<sup>846</sup>.

Ainsi, la résolution des conflits réside le plus souvent dans l'abandon d'une des deux parties (en écrasante majorité, celle que défend Dan) que dans le compromis. Cheffe de famille autoritaire, Roseanne noie souvent l'avis de son époux. Dans l'épisode *Maybe Baby*<sup>847</sup>, alors que se pose la question d'un avortement qu'elle redoute par-dessus tout mais auquel Dan accepte de réfléchir, elle disqualifie l'avis de son mari et passe outre leur compromis en parlant de la situation à leurs enfants. Quand Dan lui reproche de ne pas avoir respecté leur accord, l'absurdité de sa réponse met à jour l'unilatéralité de ses décisions : « j'ai changé notre avis »<sup>848</sup>.

L'articulation de la classe ouvrière de Roseanne à son féminisme rend ses discussions démocratiques car franches et honnêtes en accord avec les imaginaires de la classe populaire, mais elle rend ses décisions autocratiques, un pouvoir qui contrairement à l'arbitraire du patriarcat est légitimité par le travail : Roseanne n'est redevable à Dan de rien puisque, dit-elle, c'est elle qui travaille le plus, tant dans la sphère publique que dans la sphère privée.

---

<sup>845</sup> *Roseanne*, saison 8, épisode 10.

<sup>846</sup> *Roseanne*, saison 7, épisode 20.

<sup>847</sup> *Roseanne*, saison 7, épisode 11.

<sup>848</sup> *Roseanne*, saison 7, épisode 11.

Dans l'histoire des héroïnes télévisuelles, Roseanne fait ainsi figure de vilain petit canard : brune, grosse, bruyante, rustique, pauvre, elle est une « femme indisciplinée »<sup>849</sup>, selon l'expression de Rowe, dont les constantes transgressions de la bienséance servent à rendre ces imaginaires visibles, drôles et positifs<sup>850</sup> de façon si contrôlée qu'elle devient mascarade<sup>851</sup>. Quand elle donne à voir une femme qui non seulement contrôle son apparence mais aussi tente de « contrôler la façon dont elle est vue »<sup>852</sup> et « pousse aux limites des comportements féminins acceptables »<sup>853</sup>, la série permet de repenser la façon dont s'agencent la visibilité et le pouvoir. Sa corpulence, sa voix nasale, ses cris, son appétit pantagruélique rappellent le corps grotesque de Bakhtine, « ce corps ouvert [qui] n'est pas franchement délimité du monde, [qui] est cosmique, [qui] représente et incarne tout l'univers matériel et corporel, compris comme le bas absolu »<sup>854</sup>.

Le corps déborde. Il déborde les marges autorisées, corporelles mais aussi comportementales et relationnelles, jusqu'à atteindre un carnivalesque qui, à défaut de subvertir les hiérarchies comme a pu le défendre Bakhtine, les rend visibles.



Pour Eco en effet, « le carnaval, pour être apprécié, requiert que les règles et les rituels soient parodiés, et que ces règles et ces rituels soient déjà reconnus et respectés. L'on doit savoir à quel point ces comportements sont interdits, et l'on doit ressentir la majesté de la norme prohibitionniste, pour apprécier leur transgression »<sup>855</sup>. Rowe a raison de dire que pour Roseanne, plus foucauldienne que freudienne, le pouvoir visuel est diffus et peut être réapproprié par les femmes elles-mêmes pour rendre visibles ce qui ne l'était pas<sup>856</sup>.

<sup>849</sup> Rowe, Kathleen, « Roseanne : unruly woman as domestic goddess », *Screen*, 31, 1990, p. 408-410.

<sup>850</sup> Russo, Mary, *The Female Grotesque. Risk, Excess and Modernity*, Londres, Routledge, 1995.

<sup>851</sup> Rowe, Kathleen, *The Unruly Woman : Gender and the Genres of Laughter in Understanding Inequality*, Austin, University of Texas Press, 1995, p. 7.

<sup>852</sup> Rowe, Kathleen, *ibid*, p. 263.

<sup>853</sup> Rowe, Kathleen, « Roseanne : unruly woman as domestic goddess », *Screen*, 31, 1990, p. 408-410.

<sup>854</sup> Bakhtine, Mikhaïl, *L'œuvre de François Rabelais et la culture populaire au Moyen-Âge et sous la Renaissance*, Paris, Gallimard, 1970, p. 36.

<sup>855</sup> Eco, Umberto, « The Frames of Comic "Freedom" », in Eco, Umberto, Ivanov, V.V., Recto, Monica, *Carnival!*, Berlin, De Gruyter, 1984, p. 6.

<sup>856</sup> Rowe, Kathleen, « Roseanne : unruly woman as domestic goddess », *Screen*, 31, 1990, p. 408-410.

À l'instar des clowneries de Lucy Ricardo, Roseanne semble arracher sa subjectivité en dénaturalisant les biopolitiques de la femme au foyer où les cheveux sont tenus et la taillée serrée d'un tablier. Éloignée de la beauté traditionnelle, Roseanne est en quelque sorte à l'autre bout du spectre de la réappropriation des corps : à l'opposé des sexy *Drôles de Dames* qui font de leurs charmes une arme néoféministe, Roseanne affirme la possibilité d'autres corps. Il faut donc peut-être voir dans les très nombreuses opérations de chirurgie esthétique de sa créatrice et interprète Roseanne Barr un paradoxe, celui de l'appropriation du corps grâce à des technologies de soi et l'affirmation renouvelée des canons de beauté féminins dont elle voulait pourtant s'éloigner.

Le carnavalesque n'est pas que corporel. La relation amoureuse de Roseanne et Dan porte elle-même cette dimension dans leurs interactions et leurs conflits ironiques et démesurés. Systématiquement dans leurs disputes, les tons montent haut, les gestes sont exagérés, le registre décalé, les sujets abordés frontalement, même ceux jugés grossiers comme lorsque Roseanne rappelle à Dan qu'enceinte, elle seule subira les nausées, les douleurs, les hémorroïdes, les couches et l'allaitement<sup>857</sup>. Ces différentes formes humoristiques sont souvent au service d'une remise en cause des hiérarchies établies au sein du foyer, lesquelles confient les tâches domestiques à Roseanne alors qu'elle travaille parfois plus que son époux. Quand Roseanne échoue à faire comprendre à Dan qu'elle ne peut gérer seule le travail domestique, elle se moque :

*Roseanne* : Tu crois que [notre maison] est un royaume magique où tu n'as qu'à t'asseoir là-haut sur ton trône. Tu crois que tout est accompli par un merveilleux magicien. Pouf ! la lessive est pliée. Pouf ! le dîner est sur la table.

*Dan* : Tu veux que je fasse à dîner ? Je vais faire à dîner. Je fais à dîner ce soir.

*Roseanne* : Oh mais chéri, tu viens de faire à dîner il y a trois ans !<sup>858</sup>

Lorsqu'ils ne relèvent pas du carnavalesque et du grotesque, leurs échanges reposent toujours sur l'ironie et la satire, signes d'une gouaille populaire qui chérit la franchise et la préservation du groupe. Car si Roseanne est brune, grosse, bruyante, rustique et pauvre, elle est aussi déterminée, attentionnée, ouverte, simple et honnête.

---

<sup>857</sup> « "On doit passer par là à nouveau ?" Tu sais, peut-être que si *on* s'y met tous, *on* peut rendre cette grossesse plus facile pour *nous*. Ouais, par exemple, je porterai le bébé mais Darlene [leur deuxième fille] aura les nausées matinales et Becky [leur première fille] aura les maux de dos, et j'aurai les hémorroïdes pour toi, Dan. Et une fois que le bébé est né, tu vois, je serai en charge des couches mais tu te lèveras douze fois par nuit pour l'allaiter. Ça te va ? », *Roseanne*, saison 3, épisode 1.

<sup>858</sup> *Roseanne*, saison 1, épisode 1.

Héroïne hoggartienne qui exalte les qualités du populaire, elle s'insère directement dans les imaginaires des classes ouvrières tels que les décrit le sociologue britannique : au-delà de leurs caractéristiques individuelles qui sont « un parler piquant, une verve, teintée d'humour, qui ne se départit jamais d'un vigoureux bon sens », les gens du peuple sont vus comme se référant « à des qualités concrètes telles la gentillesse, la droiture, la franchise et la simplicité dans les relations humaines »<sup>859</sup>. Ces caractéristiques supposément populaires sculptent la relation amoureuse et familiale de Roseanne et son mari. Alors que dans *I Love Lucy* les conflits se faisaient sur le registre du vaudeville (un vaudeville néanmoins politique en ce qu'il renvoyait explicitement à l'insatisfaction de la femme au foyer), Roseanne ironise pour pouvoir être franche et vit une « vie dense et concrète, où l'accent est mis sur le sens de l'intimité, la valeur du groupe domestique et le goût des plaisirs immédiats »<sup>860</sup>.

Ces valeurs populaires sont exacerbées dans le mariage de Dan et Roseanne dont la clé de voûte n'est pas la romance, auquel plutôt il s'oppose, mais la franchise et la confiance qui doivent permettre au couple de survivre aux frustrations de la vie commune et de la difficulté de partager un espace, frustrations concrètes qui tuent les rêves romantiques. Après avoir vécu l'une de leurs plus violentes disputes, Roseanne et Dan décident de renouveler leurs vœux de mariage. Roseanne elle-même choisit de ne pas le faire sur le registre romantique mais de traiter cet événement comme la reformulation de leur contrat de mariage.

Plutôt que de promettre de l'aimer et de l'honorer, Roseanne demande à Dan de promettre de « garder ses poils de barbe hors du lavabo, de se passer au jet d'eau avant de rentrer à la maison de temps en temps, si [elle promet] de lui laisser une serviette propre le matin ». Il accepte, si elle « arrête de lui acheter des t-shirts de nigaud qu'il n'aime pas, alors en échange [il mettra] les t-shirts qu'il aime dans le panier »<sup>861</sup>. La scène enchaîne les dialogues de négociation avant de conclure sur la reconduction du mariage, scindée non pas par un baiser mais par une franche poignée de mains préalablement humidifiées d'un crachat, gage de sincérité. Il y a une vie après le mariage, et elle est sous le sceau du compromis et de la négociation en vue d'une cohabitation sereine, efficace et, sinon égalitaire, du moins respectueuses de ce que chacun est en mesure de tolérer.

---

<sup>859</sup> Hoggart, Richard, *La Culture du pauvre. Étude sur le style de vie des classes populaires en Angleterre*, Paris, Les Éditions de Minuit, 1970, p. 152.

<sup>860</sup> Hoggart, Richard, *ibid*, p. 151.

<sup>861</sup> *Roseanne*, saison 4, épisode 8.



Passés les vœux romantiques de la première cérémonie et une fois expérimentées plusieurs années de vie quotidienne, les partenaires comprennent la nécessité de formuler des engagements concrets, qui pour être ordinaires n'en sont pas moins des lieux où s'expriment le respect des territoires, des identités et des envies de l'autre. Un tel franc-parler dans leur partenariat est encouragé par la trivialité revendiquée de la sitcom qui, déjà à la fin des années 1980, éclaire la sphère privée d'un jour nouveau.

À l'heure où Murphy Brown sacrifie ses amours pour miser sur le travail et avant qu'Ally McBeal ne tente de conjuguer privé et public, avant même que les quadragénaires ne reviennent conquérir la sphère privée, Roseanne qui n'a jamais pu la quitter voit en la femme au col bleu une oubliée de la nouvelle gauche et du féminisme des années 1960 et 1970. Contrairement aux séries contemporaines de *Roseanne*, le pire ennemi de leur couple n'est pas la réussite professionnelle à l'instar de Murphy Brown ni l'enfant qui freine l'épanouissement sexuel comme dans *Dingue de Toi* mais leur condition sociale qui les fatigue, les rend irritables et les éloigne. Celle-ci empêche les rencontres et les retrouvailles, qu'elles soient concrètes ou symboliques, qu'elles relèvent de la sexualité, du romantisme ou des célébrations.





**PARTIE III.**  
**IMAGINAIRES ROMANTIQUES**  
**ET FORMES EMBRYONNAIRES**  
**DE RELATION PURE :**  
**LES CONTRADICTIONS DES HÉROÏNES**  
**DE L'APRÈS-FÉMINISME (1997-2004)**



## CHAPITRE 1.

### AIMER À L'ÈRE INDIVIDUALISTE : EXPRESSIVISME, POST-MODERNITÉ ET APRÈS-FÉMINISME

*Il est tout à fait exact qu'il y a eu un véritable processus de libération au début des années soixante-dix. Ce processus fut très bénéfique, tant en ce qui concerne la situation qu'en ce qui concerne les mentalités, mais la situation ne s'est pas définitivement stabilisée. Nous devons encore, je pense, faire un pas en avant. Et je crois que l'un des facteurs de cette stabilisation sera la création de nouvelles formes de vie, de rapports, d'amitiés, dans la société, l'art, la culture, de nouvelles formes qui s'instaureront à travers nos choix sexuels, éthiques et politiques. Nous devons non seulement nous défendre, mais aussi nous affirmer, et nous affirmer non seulement en tant qu'identité, mais en tant que force créatrice.*

Michel Foucault

#### **A. Synthèse de la partie précédente et présentation de la rupture : sujet postmoderne et réflexivité sensible**

##### *a) Des « nouvelles femmes » aux « nouvelles "nouvelles femmes" »*

Au milieu des années 1990, sous l'impulsion d'une troisième vague féministe qui s'attache à déconstruire le genre et à intégrer les thématiques de diversité, la télévision étasunienne opère un tournant en proposant massivement des héroïnes, héritières des avancées fragiles de la deuxième vague. Les vies amoureuses d'espionnes (*Alias*), de super-héroïnes (*Buffy*) et de citadines (*Ally McBeal*, *Sex and the City*) plus ou moins célibataires sont problématisées : refusant de compromettre leur individualité, les femmes bataillent désormais pour trouver un partenaire plutôt qu'un mari, un compagnon de vie dans une relation en grande partie affranchie des visées reproductives et familiales.

Elles constituent une rupture forte avec les précédentes héroïnes. Les femmes actives (Mary Richards, Murphy Brown) et les féministes au foyer (Maude Findlay, Roseanne Connor) travaillaient à devenir actrices de leur existence, pour les unes en luttant contre les discriminations qu'elles subissaient dans la sphère publique, pour les autres en refusant les cadres holistes qui les enfermaient dans des rôles sociaux. Pour ce faire, elles mobilisaient des stratégies identitaires tantôt essentialistes, comme le *care* professionnel de Mary Richards, tantôt contre-essentialistes comme les féminités masculines de Murphy Brown et Maude Findlay.

À partir des années 1990, les héroïnes prennent un tournant réflexif : elles sont supposément détachées des structures traditionnelles et envisagent leurs choix (y compris leurs choix de partenaires amoureux) comme des projets de vie soumis à la question du bonheur et de l'épanouissement personnel. En résulte une tension entre l'accomplissement des idéaux professionnels de la deuxième vague et son prix affectif, les deux sphères publique et privée n'étant plus imperméables mais restant mutuellement exclusives, ce qui amène Amanda Lotz à les qualifier de « nouvelles "nouvelles femmes" », à la suite des « nouvelles femmes »<sup>862</sup>.

Cet éboulement des structures, qui libère ou qui parfois coince les héroïnes, donne une tonalité postmoderne aux récits. Les personnages antérieurs, de la période 1970-1997, avaient des identités figées, au sens où elles ne changeaient presque jamais de métier ni d'environnement professionnel et où leurs relations amicales et familiales étaient stables et sécurisantes. C'est moins le cas à partir des années 1990 : les identités deviennent multiples et concurrentielles, ce qui complexifie les relations sociales. Cela se traduit par un allongement substantiel des arcs narratifs. Alors que Mary Richards ne revoit presque jamais les hommes avec qui elle passe une soirée ou que Murphy Brown démêle en un seul épisode les deux demandes en mariage qu'elle reçoit (!), les « nouvelles "nouvelles femmes" » étirent leurs histoires amoureuses sur plusieurs épisodes, plusieurs saisons, voire sur toute la série.

Les problèmes épisodiques se transforment en arcs narratifs, en articulation avec le développement d'une réflexivité qui nécessite du temps et des échanges pour se construire et pour résoudre les problèmes qui se posent à elle. L'affaiblissement de la modernité n'y est pas étranger. Pour Rosi Braidotti, la « crise du sujet moderne –

---

<sup>862</sup> Lotz, Amanda D., *Redesigning Women. Television after the Network Era*, Urbana, University of Illinois Press, 2006.

l'Homme [fait que] l'altérité comme axe porteur du sujet est déstabilisée », « cette errance entraînant le sujet dans un mouvement de déterritorialisation »<sup>863</sup>. La voix donnée à ces autres féminins – des féminins hétérogènes – est évidente à partir des années 1990, de surcroît dans des contextes où « il n'est plus souhaitable ni suffisant de penser par oppositions dialectiques et dualismes structurants »<sup>864</sup> comme c'était le cas dans la modernité.

En conséquence, les pratiques et les discours changent de registre en même temps qu'ils perdent de leur assurance. Les longs échanges conversationnels d'*Ally McBeal* ou la *voix off* interrogative (quasi introspective) de *Sex and the City* sont les signes de trajectoires désormais incertaines, de relations et d'identités en constante construction et reconstruction pour des héroïnes qui ne s'adosent plus aux structures (même si celles-ci continuent de peser) et font plutôt montre d'interrogations, d'évolutions, de positionnements, de choix et de tactiques relationnelles – « polylogues avancés pour sujets nomades en transformation »<sup>865</sup>. Cette réflexivité induit une anxiété que des béquilles psychologiques viennent pallier dans des domaines variés (confiance en soi, développement personnel, amour ou sexualité), prenant la forme de chansons fétiches (*Ally McBeal*), de surconsommation d'imaginaires médiaculturels (*Gilmore Girls*), de journaux intimes et de techniques d'introspection (*Sex and the City*), de yoga et de relaxation (*Dharma & Greg*, *Sex and the City*) ou de vibromasseurs et autres jouets sexuels (*Sex and the City*, *Ally McBeal*).

De concert avec la montée de ces techniques de soi, micropolitiques d'un sujet désormais « nomade », les femmes se font moins contestataires, de telle sorte qu'elles apparaissent moins en lutte contre les inégalités de droit (accès au travail, répartition des tâches ménagères) qu'en proie à des modes relationnels proposant des chemins de vie ou menaçant leur émancipation. Les relations amoureuses viennent alimenter et réinventer les « projets réflexifs du soi »<sup>866</sup> : par exemple, les triangles amoureux qui enjoignent à l'héroïne de choisir entre deux hommes agissent comme des bifurcations – préférer le masculiniste Mr Big au doux Hayden n'est pas seulement pour Carrie Bradshaw le choix d'un homme mais bien celui de sa propre identité.

---

<sup>863</sup> Braidotti, Rosi, « Les sujets nomades féministes comme figure des multitudes », *Multitudes*, 12, 2003.

<sup>864</sup> Braidotti, Rosi, *ibid.*

<sup>865</sup> Braidotti, Rosi, *ibid.*

<sup>866</sup> Giddens, Anthony, *La Transformation de l'intimité. Sexualité, amour, et érotisme dans les sociétés modernes*, Rodez, Éditions du Rouergue, 2004.



Amours, genres et identités deviennent profondément intriqués les uns aux autres, propulsant sur le devant de la scène les questions d'affection, de sexualité, de performance identitaire, dans leurs normes et dans leurs débordements. Les marges s'expriment, révélant des subjectivités protéiformes. Qu'elles soient loufoques (*Gilmore Girls*, *Dharma & Greg*), libérées (*Sex and the City*) ou profondément névrosées (*Ally McBeal*), les héroïnes interrogent les effets anxigènes de la libération individuelle et le rôle qu'y jouent les amours. Apparaissent des identités au tissu stratégique et positionnel<sup>867</sup>, constituées d'incessants choix et négociations, pétries de paradoxes et de contradictions.

Braidotti stipule que « nos façons d'habiter [c]es paradoxes et [c]es contradictions de la post-modernité tardive nous obligent plutôt à nous engager dans un dialogue en zigzag avec de multiples interlocuteurs à la fois »<sup>868</sup> : la complexité de ces « nouvelles "nouvelles femmes" », qui a trop souvent été réduite à un antiféminisme, provient en fait, non seulement des stratégies industrielles (le syncrétisme des médiacultures), mais aussi de l'ambiguïté postmoderne (ou, du moins, de l'après-modernité) qui ne se satisfait plus des logiques dichotomiques. Réflexivité, marques humoristiques, introspections sont les signes d'un sens en apparence plus flottant.

#### ***b) Un nouvel entourage pour les femmes : familles affaiblies et masculinités troublées***

Les « nouvelles "nouvelles femmes" » nouent de nouveaux types de relations sociales. Au milieu des années 1990, leur champ d'action n'est plus restreint à l'environnement de travail (*The Mary Tyler Moore Show*, *Murphy Brown*) ni au cadre familial (*Roseanne*, *Maude*), car elles ont conquis le premier et abandonné le deuxième. Elles cumulent vie professionnelle, amitiés solides et amours précaires tout en délaissant les liens familiaux traditionnels.

---

<sup>867</sup> Hall, Stuart, « Who Needs Identity? », in Hall, Stuart, Du Gay, Paul, *Questions of Cultural Identity*, Londres, Sage Publications, 1996.

<sup>868</sup> Braidotti, Rosi, « Les sujets nomades féministes comme figure des multitudes », *Multitudes*, 12, 2003.

Majoritairement célibataires et sans enfants, elles ont des rapports compliqués avec leurs parents : dans *Sex and the City*, *Charmed* et *Dark Angel*, ils sont tout simplement morts, absents ou rarement évoqués (Miranda dit même ne pas les apprécier<sup>869</sup>) ; dans *Ally McBeal* et *Buffy*, ils sont faillibles ; enfin, dans *Alias* et *Gilmore Girls*, ils sont sources de domination.

En plus de cette sous-représentation, les récits marquent une rupture générationnelle. Parents et enfants ne s'entendent pas. Les premiers jugent immatures les choix des seconds et essaient de régenter leur vie mais, parce que la sécurité qu'ils incarnaient traditionnellement s'est écroulée, leurs conseils sont ignorés. Il semble ne rester finalement du statut parental qu'une structure oppressante, en ce que les parents considèrent leurs enfants comme des instruments en vue de leur propre reproduction : le père de Sydney Bristow veut la faire devenir espionne, comme lui, tandis que la mère bourgeoise de Lorelai Gilmore reproche à sa fille de ne pas tenir son rang. La tradition essoufflée s'échoue dans la répétition qui, comme l'a bien montré Anthony Giddens<sup>870</sup>, se transforme en névrose chez des parents obsédés par l'idée de se reproduire socialement à travers leur progéniture. Il n'y a guère que dans *Charmed* que la famille éclatée et réduite à la sororité est ressoudée, la raison en étant la mission magique des héroïnes.

Cet affranchissement de la cellule familiale ne signifie pas pour autant que les femmes sont isolées. Même lorsqu'elles vivent dans un environnement apparemment aussi anonyme que la métropole (New York dans *Sex and the City*, Boston dans *Ally McBeal*), les amies, bien souvent féminines, sont fidèles. Dans *Sex and the City*, l'amitié va jusqu'à supplanter l'amour romantique : les véritables « âmes sœurs » ne sont plus les partenaires amoureux mais les amies<sup>871</sup>. Ces amitiés féminines sont un nouveau monde, une alternative à la sphère publique masculine prouvant que les femmes sont capables, loin du stéréotype de la compétitivité féminine, de nouer des liens forts.

---

<sup>869</sup> *Sex and the City*, saison 2, épisode 5.

<sup>870</sup> Giddens, Anthony, *La Constitution de la société. Eléments de la théorie de la structuration*, Paris, Presses Universitaires de France, 2012.

<sup>871</sup> *Sex and the City*, saison 4, épisode 1.

Dans les villes plus modestes, une communauté solide entoure la protagoniste : Lorelai Gilmore (*Gilmore Girls*) a fui le foyer familial pour s'insérer dans une petite agglomération populaire, loufoque et attendrissante, qui rend les liens authentiques en opposition à la superficialité de son monde bourgeois d'origine. Cette démultiplication des liens faibles apparaît jusque dans la sphère professionnelle dans *Ally McBeal*, où collègues et patrons sont des amis que l'on retrouve au bar après la journée de travail.

Dans ces nouveaux types d'entourage, les hommes ont une place toute particulière. Chaque héroïne, aussi indépendante soit-elle, est accompagnée d'une figure masculine. Leur relation relève de l'autorité (parentale ou professionnelle) et/ou de l'intérêt affectif – la seule exception étant Emily Gilmore, la mère de Lorelai, qui occupe une fonction matriarcale car son mari, très occupé professionnellement, est peu investi dans la vie de famille.

Ces personnages masculins tendent à personnifier les structures : Giles, dont la fonction est de protéger et d'éduquer Buffy, symbolise le père ; Emily Gilmore, bourgeoise, représente l'oppression de classe ; Lydecker et Jack Bristow incarnent le militaire et l'État. De leur côté, les partenaires amoureux symbolisent tour à tour le romantisme (Aidan, Angel, Logan, Vaughn) ou la passion (Mr Big, Billy), et certaines interactions donnent même lieu à des triangles amoureux proches de l'amour courtois (Angel *versus* Spike ; Logan *versus* Alec ; Luke *versus* Christopher), où l'héroïne devient un objet de bataille entre deux ennemis.

Série télévisée	Protagoniste	Amour #1	Amour #2	Figure tutélaire
<i>Sex and the City</i>	Carrie Bradshaw	Mr Big	Aidan Shaw	-
<i>Ally McBeal</i>	Ally McBeal	Billy	Larry	-
<i>Buffy</i>	Buffy Summers	Angel	Riley, Spike	Rupert Giles ("Observateur")
<i>Dark Angel</i>	Max Guevara	Logan	Alec	Colonel Lydecker
<i>Alias</i>	Sydney Bristow	Vaughn	Danny	Jack Bristow (père)
<i>Dharma &amp; Greg</i>	Dharma	Greg	-	-
<i>Gilmore Girls</i>	Lorelai Gilmore	Luke	Christopher	Emily Gilmore (mère)

Il faut souligner la richesse des profils masculins durant cette période, une richesse sans doute due à une redéfinition des masculinités. Les hommes subissent bien entendu les transformations portées par les émancipations féminines, témoignant des impasses, des apories, des résistances, mais aussi de la possibilité, de la nécessité même, de repenser les masculinités, cela au-delà des mutations féministes et à l'aune de ce nouvel environnement social individualiste. La deuxième modernité dénonce non seulement les dominations à l'œuvre dans les structures classiques (famille en tête) mais aussi les oppressions que sont les rôles genrés figés (qu'ils soient féminins ou masculins, bien que les conséquences restent plus lourdes pour les unes que pour les autres). Elle enjoint aux comportements de se réinventer et aux charges mentales de se redistribuer. Cela se traduit par des masculinités qui tantôt se réapproprient la tendresse, tantôt réactualisent des conduites patriarcales obsolètes et décalées, mais pourtant toujours fantasmées par les héroïnes.

Les hommes ne peuvent sortir indemnes des nouveaux profils féminins, ce qui explique qu'ils déploient des stratégies et des discours originaux, loin des affirmations arbitraires que pouvaient formuler les premiers personnages masculins. Les masculinités deviennent donc hétérogènes en même temps qu'elles entrent en crise. Les symptômes en sont multiples : certains personnages sont terriblement machos (Billy), sont handicapés (Logan, condamné au fauteuil roulant, à la canne ou à l'exosquelette) ou voient leur corps objectivé par les caméras (Angel), quand d'autres troublent le genre comportemental, en étant doux et attentionné (Aidan, Leo, Greg). Nombreux sont ceux qui portent une forme d'impuissance : Angel ne peut faire l'amour sous peine de perdre son âme, le vampire Spike est sujet à d'affreuses migraines s'il essaie de blesser un être humain, Cole est privé de ses pouvoirs magiques, Logan perd l'usage de ses jambes.

Toutefois, des impasses patriarcales persistent, qui s'expriment souvent dans les ruptures amoureuses. Devant les indépendances et les accomplissements du féminin qu'ils ont bien du mal à accepter, les hommes fuient souvent : Angel quitte Buffy car il souhaite qu'elle puisse vivre une vie « normale », sans prendre en considération son avis, ni tout simplement le fait que Buffy, Tueuse de vampires, ne pourra jamais entrer dans les normes. Entre restructurations des masculinités en crise et sursauts patriarcaux, les rapports hommes/femmes de ces séries sont largement conflictuels. La confrontation entre un féminin libéré voire très puissant et un masculin adjoint à l'héroïne donne lieu à des scènes d'incompréhension et d'antagonismes, jusqu'à devenir de véritables guerres des sexes dans *Sex and the City* et *Ally McBeal*.

### *c) Des identités sensibles : la réhabilitation des émotions et des discussions*

Autre corollaire de la détraditionnalisation, les compétences émotionnelles sont revalorisées. Autrefois étouffées par les structures familiales (une bonne mère est un individu sacrifié) ou par les a priori genrés (une femme active est une femme forte), les émotions trouvent un lieu d'expression privilégié dans la réflexivité. Tandis que les récits des décennies précédentes privilégiaient la lutte quotidienne des femmes actives et des féministes au foyer contre les structures et idéologies patriarcales, les thèmes abordés à partir des années 1990 perdent de cet aspect revendicatif pour gagner en émotion, en sensibilité et en relationnel. Il est possible de voir ce basculement comme celui des égalités de droit (accès à la sphère publique, demandes de reconnaissance, dépassement des doubles journées et doubles standards) vers les égalités de fait (égalité amoureuse, refus de la dépendance émotionnelle, problématique du bonheur).

Les séries sont plus psychologiques : des épisodes entiers peuvent avoir pour sujet les sensibilités et les relations des personnages. Les récits en explicitent les micropolitiques, tant sur de courtes séquences (comme lorsque la langue pendante d'Ally McBeal face à un homme séduisant crée un *female gaze* qui repense l'objectivation) que sur de plus longues narrations qui occupent des épisodes entiers. *Ally McBeal* a proposé des représentations originales de ces émotions en les matérialisant via des effets spéciaux permettant de faire blanchir ou rougir le visage d'Ally suite à une situation gênante, ou de remplacer une table de réunion par un éléphant, symbolisant l'embarras des anciens amoureux qui, détournant le regard des acrobaties du pachyderme, ne veulent pas affronter leur passé.



Dans *Sex and the City*, les soliloques de Carrie expriment ses émotions, à défaut de les rendre toujours compréhensibles. Le retour sur soi est là aussi rendu littéral lorsque l'héroïne scrute l'image que lui renvoie le miroir, avant un rendez-vous amoureux avec Mr Big :

*Carrie* : Ce soir-là, j'avais rendez-vous avec Big. Je ressentais tout : peur, bonheur, effroi. Étais-je prête à me lancer dans une vie avec Big ? Le revoir était-il une énorme erreur ? Et si c'était le cas, pourquoi étais-je si excitée ? Je ne m'étais jamais sentie si déboussolée.<sup>872</sup>



Mary Richards et Murphy Brown avaient certes enclenché le processus individualiste, mais les discussions qui prenaient place dans ces séries concernaient rarement leur intimité affective. Parce que les compétences émotionnelles sont historiquement liées à la gestion du foyer familial, elles étaient, pour les femmes actives, la menace d'une assignation à la sphère privée. Or, à partir des années 1990, parce que les héroïnes ont suffisamment sécurisé la sphère professionnelle et ne songent pas un instant à l'abandonner, elles sont supposément débarrassées du piège de la domination symbolique et peuvent réinvestir ces caractéristiques historiquement féminines.

Les émotions ne sont plus évacuées, comme le faisait la masculine Murphy Brown, mais envisagées comme des objets à analyser pour mieux se connaître au moment où la réalisation personnelle devient une condition sine qua non de la réalisation du couple. Héritières de la deuxième vague, les femmes actives des années 1990 réinvestissent des caractéristiques et des pratiques comme le genre féminin, la conversation, les émotions, les relations. La prévalence de ces subjectivités émotionnelles, parfois même émotives, n'amenuise aucunement les positionnements stratégiques mais les déplace : la sensibilité des femmes ne les rend ni faibles ni naïves car, portées par la réflexivité, elles s'emploient à en comprendre les leviers et les conséquences pour mieux en gérer les apparitions et les suites.

Pour autant, l'exploration des sentiments reste explicitement en tension avec la critique féministe : à partir de quand les femmes sont-elles prises au piège de ces logiques émotionnelles ? Pour Miranda (*Sex and the City*), le point de basculement opère lorsque

---

<sup>872</sup> *Sex and the City*, saison 2, épisode 5.

le cœur des conversations n'est plus l'individu féminin mais masculin. Exaspérée que Carrie, qui vient de rompre, ne parle que de Mr Big, elle s'énerve :

*Miranda* : Comment se fait-il que quatre femmes si intelligentes ne parlent de rien d'autre que des petits amis ? On dirait des collégiennes avec des comptes en banque ! Et nous ? Ce qu'on pense, ce qu'on ressent, ce qu'on sait ? Bon sang ! On doit toujours parler d'eux ?<sup>873</sup>

Le retour sur ego devient un enjeu féministe car il s'oppose aux habitudes sacrificielles, d'autant qu'il dévoile une féminité qui a désormais droit d'avoir des défauts, à rebours de la mascarade de l'épouse parfaite. L'acceptation de soi passe de plus en plus par l'acceptation de ses propres contradictions et de ses propres névroses : s'entendant dire qu'elle est « dingo », Ally McBeal s'assume, « et j'aime ça, même si je résous mes problèmes, je vais juste en récolter de nouveaux, j'aime être paumée, ça fait partie de moi »<sup>874</sup>. À la quête amoureuse, s'ajoute une quête individualiste, qui pose la question de l'adaptation ou de l'acceptation : pour rencontrer l'âme sœur, faut-il se perfectionner ou s'assumer ?

Le registre est individuellement plus expressiviste et collectivement plus relationnel, privilégiant radicalement la sociabilité et la discussion : les personnages bravent les interdits pour se fréquenter (*Alias*, *Dark Angel*, *Buffy*, *Charmed*, *Dharma & Greg*) ou se réunissent rituellement pour conseiller et être conseillées (*Sex and the City*, *Ally McBeal*, *Dharma & Greg*, *Charmed*, *Buffy*). L'amitié, peu souvent menacée et encore moins brisée, est exhortée comme une valeur sûre dans laquelle discuter des angoisses et les peurs qu'engendrent des amours instables.

Les femmes décortiquent et analysent leurs expériences amoureuses et sexuelles pour parvenir à un compromis définitionnel de ce qu'est l'amour, contrariant la vision essentialiste. Les arcs narratifs révèlent, par exemple, à quel point la représentation de soi est difficile, et ce lors des diverses phases amoureuses, de la séduction à la stabilisation du couple. En montrant cette évolution des codes, le genre est placé comme la variable majeure : les héroïnes de *Sex and the City* jouent avec les codes communicationnels (kinésie et proxémie, mais aussi artifices, vêtements, comportements) ; Lorelai Gilmore s'efforce de ne pas rappeler un amour déçu<sup>875</sup> ; Sydney Bristow s'interroge sur le peu de proximité physique qu'elle entretient avec son partenaire<sup>876</sup>.

---

<sup>873</sup> *Sex and the City*, saison 2, épisode 1.

<sup>874</sup> *Ally McBeal*, saison 1, épisode 15.

<sup>875</sup> *Gilmore Girls*, saison 5, épisode 14.

<sup>876</sup> *Alias*, saison 4, épisode 5.

Lorsque l'intime vient systématiquement structurer les récits, les personnages et leurs histoires se font ainsi plus expressivistes et émotionnelles, en même temps qu'elles sont plus stratégiques et politiques, une contradiction que Jean-Claude Kaufmann identifiait déjà lorsqu'il écrivait que, alors que « l'expression émotionnelle et sentimentale ne cesse de s'amplifier, le modèle de l'individu froidement calculateur n'a jamais été aussi prégnant au centre de la société, et va même jusqu'à s'insinuer dans les domaines les plus intimes »<sup>877</sup>. D'un côté, les personnages développent de grandes compétences émotionnelles, se montrant sous leur meilleur jour dans les premiers temps d'une relation amoureuse, ne s'engageant pas trop vite sous peine d'être déçus, essayant de décrypter les attentes de l'autre. De l'autre, la quête d'une rationalité amoureuse n'est pas abandonnée puisque les héroïnes cherchent à comprendre les logiques des relations, souffrant de ne plus avoir de temporalités simples (séduction, rendez-vous, stabilisation puis mariage). Loin d'être évacuées, les structures, normes et institutions montrent des déplacements qui dialoguent « en zigzag », pour reprendre l'expression de Braidotti, avec les émancipations de la deuxième modernité.

#### *d) La re-féminisation des héroïnes : néoféminisme ou postféminisme ?*

La féminité des héroïnes a, pour beaucoup d'auteur.e.s critiques, marqué une forme de *backlash* à partir des années 1990<sup>878</sup>. Tandis que Roseanne, Maude et Murphy portaient des marques de masculinité, dans leur apparence (voix, kinésie...) ou leurs comportements (franchise, austérité, sarcasme...), les personnages féminins qui leur succèdent retrouvent une apparence très féminine, qui contraste avec leurs comportements sexuels



masculins. Les balades citadines des héroïnes de *Sex and the City* s'inspirent

<sup>877</sup> Kaufmann, Jean-Claude, « La force structurante d'une illusion : l'individu », in Corcuff, Philippe, Le Bart, Christian, Singly (de), François, *L'Individu aujourd'hui. Débats sociologiques et contrepoints philosophiques*, Rennes, Presses Universitaires de Rennes, 2010.

<sup>878</sup> Citons notamment McRobbie, Angela, *The Aftermath of Feminism. Gender, Culture and Social Change*, Londres, Sage Publications, 2009.



explicitement des défilés de mode et, lorsque Buffy tue le vampire en talons hauts ou que les sorcières de *Charmed* chassent le démon courtement vêtues, l'in vraisemblance de la performance n'est pas sans rappeler celle de Donna Reed qui passait l'aspirateur en robe bouffante, la taille serrée d'un ruban.

Dans une interview à *Marie Claire* visant à témoigner de son passé anorexique, Portia de Rossi (interprète de Nelle, personnage récurrent d'*Ally McBeal*) explique ainsi l'attention portée à l'hyper-féminisation des héroïnes et des actrices :

« À la fin des années 1990, l'ère des top-modèles était terminé et les actrices ont commencé à prendre leur travail, à prendre leur place. Tout à coup, on faisait les couvertures des magazines, on portait des robes de grands couturiers, on faisait des campagnes publicitaires pour des produits de beauté. Je crois qu'il y avait beaucoup de pression sur les actrices pour qu'elles soient aussi minces que les tops, pour qu'elles soient à la hauteur de l'image de la femme parfaite et pour qu'elles imitent les mannequins. »<sup>879</sup>

Le consumérisme de ces séries est évidemment à rattacher au nouveau souffle capitaliste s'exprimant depuis la chute du Mur, à peine une décennie plus tôt : pour Jane Arthurs, « *Sex and the City* exploite l'approche consumériste des magazines féministes de la sexualité, dans lesquels le plaisir et l'agir sexuel féminin sont encouragés, car relevant du style de vie de la consommatrice »<sup>880</sup>.

Le consumérisme, qui était déjà étroitement lié à la fonction maternelle dans les années 1950, joue à nouveau un rôle crucial, reformulé à l'aune de la deuxième modernité : désormais individuel (les femmes disposent à leur guise de leurs revenus d'activité), il est individualisant puisque les achats ne sont plus ceux de la gestionnaire du foyer (robots ménagers, réserves alimentaires), mais viennent souligner l'accomplissement personnel. L'impressionnante collection de chaussures de luxe de Carrie Bradshaw et les tailleurs impeccables d'*Ally McBeal* sont les signes ostensibles de leur réussite professionnelle.

En ce sens, le néoféminisme reste le privilège d'un groupe social bien particulier : celui des femmes jeunes, blanches et surtout de classe aisée. Ainsi, la réflexivité du néoféminisme n'évacue pas simplement les stratégies essentialistes qui ont historiquement soudé le mouvement. Ce n'est pas un hasard si, en parallèle de la réflexivité grandissante des genres, la série réaffirme souvent la différence sexuelle, par

---

<sup>879</sup> « Marie Claire.com Exclusive: Portia de Rossi on her Shocking New Memoir », *MarieClaire.com*, 4 novembre 2010. Disponible en ligne : <http://www.marieclaire.com/celebrity-lifestyle/celebrities/portia-de-rossi-qa>, consulté le 14 septembre 2014.

<sup>880</sup> Arthurs, Jane, « *Sex and the City* and Consumer Culture. Remediating Postfeminist Drama », *Feminist Media Studies*, 3, 1, 2003, p. 83-98.

exemple en rappelant le supposé grand partage chromosomique ou en disqualifiant le lesbianisme de l'un de ses personnages par le fait qu'elle « est à court d'hommes »<sup>881</sup>. Cependant, aussi évidente que soit la teneur traditionnelle de ces performances, la seule analyse des caractéristiques féminines et masculines s'avère limitée pour éclairer les positionnements stratégiques de ces identités. Au premier abord, les jupes courtes d'Ally McBeal, le corps sculpté de Carrie Bradshaw ou la sexualisation de la vertigo Buffy amène sans autre sentence le verdict d'une féminisation aliénante, d'une objectivation des corps féminins au service du *male gaze*. Pourtant, ces nouvelles féminités ne sont pas sans réflexivité et l'erreur serait grande de les analyser avec les codes de la première modernité.

Les personnages, multipliant les identités (professionnelles, amoureuses, amicales...), révèlent des performances de genre qu'elles adaptent stratégiquement selon les situations, qu'il s'agisse d'un premier rendez-vous amoureux ou d'un entretien d'embauche. Rassurant sa fille déconcertée par son aisance relationnelle, Lorelai Gilmore lui révèle l'apprentissage de la mascarade féminine : « faire tournoyer tes cheveux, je peux t'apprendre »<sup>882</sup>.

Il est difficile d'ignorer que, dans un mouvement d'émancipation a priori contradictoire, les héroïnes choisissent d'être si féminines. Pourtant, comme le souligne Jean-Claude Kaufmann, « c'est en subordonnant des fragments du monde matériel et social [que la subjectivité] se constitue, bricolant, et saisissant des opportunités pour inverser le rapport objectif/subjectif, pour que les contraintes se transforment en ressources, manipulées par le sujet »<sup>883</sup> : les héroïnes, qui sont plus souvent dans l'auto-objectivation que dans l'objectivation simple, se disent conscientes de vouloir attirer l'attention d'autrui, utilisent leur féminité pour séduire, et combattent quiconque s'emploierait à les priver de leurs mini-jupes<sup>884</sup>.

Si leur détermination à être féminine semble être un contresens, c'est parce qu'elle oppose deux grandes revendications du féminisme : la possibilité pour les femmes de choisir et la contrainte qu'est le genre féminin. En choisissant d'être féminine, les héroïnes semblent choisir d'être contraintes, ce qui peut rapidement induire un constat d'aliénation. Or, la radicalisation de l'individualisme dans cette décennie est une variable

---

<sup>881</sup> *Sex and the City*, saison 4, épisode 4.

<sup>882</sup> *Gilmore Girls*, saison 1, épisode 7.

<sup>883</sup> Kaufmann, Jean-Claude, *L'Invention de soi. Une théorie de l'identité*, Paris, Armand Colin, 2004, p. 91.

<sup>884</sup> *Ally McBeal*, saison 2, épisode 4.

importante. Elle éclaire la construction identitaire qui peut (certes, paradoxalement) se faire dans la contrainte : les cadres forcent et limitent, bien sûr, mais ils peuvent aussi permettre. La question se pose alors de la répartition des forces entre le genre comme performance répétée ou comme stratégie identitaire, entre les enjeux féministes de choix ou de contraintes, et entre les thèmes individualistes d'adaptation aux autres ou d'acceptation de soi.

Pour bien saisir les enjeux féministes à l'œuvre dans ces féminités, il faut comprendre *ensemble* les discours (que disent les personnages de leur propre féminité ?), les arcs narratifs (pourquoi ces féminités ?) et les performances corporelles (comment sont construits et montrés les corps ?). Les résultats montrent des féminités en partie classiques (composées de cheveux longs, maquillage, bijoux, robes et jupes, décolletés...), mais également teintées de deux influences féministes : d'une part, le néoféminisme puisqu'elles revalorisent le charme et la sexualité comme des atouts typiquement féminins ; d'autre part, le postféminisme car elles sont individualistes, consuméristes et réflexives, au sens où les genres sont performés en fonction des stratégies identitaires et relationnelles. Apparaît un réinvestissement nouveau du genre féminin basé sur l'exagération. Cette dernière peut relever d'une performance (c'est le cas des tenues haute-couture de Carrie Bradshaw), du carnivalesque et du stratégique (les déguisements de Sydney Bristow), de l'ironie (la blondeur innocente de Buffy) voire du dramatique (la maigreur d'Ally McBeal a bien souvent été perçue comme un symptôme anorexique caractéristique de la fin des années 1990).

Partout, des bribes de tradition et de première modernité résistent, qui créent des doubles injonctions comme la représentation d'un soi sophistiqué mais authentique. La mise à distance ironique est également présente chez les super-héroïnes qui chassent les monstres vêtues d'un pantalon de cuir ou combattent l'ennemi de la nation en usant de leurs charmes. La *virago*, femme aux allures masculines qui domine les hommes, devient une figure forte qui rejoue l'objectivation traditionnelle. Le renversement de stigmaté est d'ailleurs assumé par le créateur de *Buffy*, Joss Whedon qui, dès le début, a rendu explicite sa volonté de retourner le stéréotype de la femme sans défense :

*« La première chose à laquelle j'ai pensé quand j'ai créé le film Buffy, c'est cette fille blonde qui, dans tous les films d'horreur, va dans une allée sombre et se fait tuer. L'idée à l'origine de Buffy, c'était de subvertir cette idée, cette image, et de créer quelqu'un qui, au lieu d'être la victime qu'elle a toujours été, devient une héroïne. »*<sup>885</sup>

---

<sup>885</sup> Joss Whedon, commentaire DVD de *Welcome to the Hellmouth*.

Dans *Alias*, les tenues que l'espionne Sydney Bristow revêt lors de ses missions sont des mascarades néoféministes qui exploitent l'objectivation comme la principale faille de l'adversaire masculin. Sa féminité sexy, douce et naïve est une feinte qui vise à désarmer l'ennemi pour mieux le mettre au sol. Or, démaquillée et déshabillée de ces excentriques tenues, Sydney trouble le genre. Son visage angulaire, sa mâchoire saillante, son corps athlétique et notamment ses épaules très musclées suggèrent une masculinité que vient accentuer le sérieux de ses tailleurs et la discrétion voire l'absence d'artifices féminins (coiffure, maquillage, bijoux).



Passé le temps des héroïnes politisées (*Murphy Brown*) ou grande gueule (*Maude*, *Roseanne*), les représentations interrogent les réarticulations d'un certain type de féminité avec un certain type de féminisme : le capitalisme y joue un rôle majeur, en ce qu'il encourage une représentation sophistiquée de soi qui réaffirme une féminité classique. Ce complexe consumériste peut certes sembler, tel que l'a identifié McRobbie, être le prix à payer pour rassurer sur la féminité et l'ordre classique masculin/féminin à l'heure d'héroïnes professionnelles. C'est oublier, néanmoins, l'explicitation de la performance de genre par la mascarade, l'exagération ou l'ironie qui traverse ces représentations, et c'est oublier aussi le comportement par ailleurs masculin de ces femmes tant dans la sphère publique que privée. L'hyperféminité agit à la fois comme une stratégie de réassurance des genres et comme un effet de contraste dans une stratégie, limitée mais nécessaire, de retournement de stigmaté.

## B. L'après-féminisme : des promesses féministes en crise

### a) *Des amours influencées par le féminisme : héritages de la deuxième vague et nouvelles formes patriarcales*

Si le syncrétisme médiatique provient de logiques industrielles et de l'ambiguïté postmoderne, il dérive aussi de l'hétérogénéisation des revendications féministes. Les séries se font l'écho de féminismes divergents, voire contradictoires, qui traversent la sphère publique : le postféminisme, le néoféminisme, le féminisme de la troisième vague, et même le féminisme cyborg<sup>886</sup> (*Dark Angel*) ou le féminisme matérialiste (*Gilmore Girls*) structurent des pans entiers de récits, produisant une multiplication des points de vue caractéristique de ce que Nathalie Perreur appelle les « néo-séries »<sup>887</sup>.

Y deviennent centrales les conséquences des avancées du féminisme sur les vies des femmes et notamment sur leurs conceptions et leurs pratiques de l'amour : lorsqu'elles sont indépendantes, elles peinent à s'ouvrir à autrui et semblent payer le prix de leur émancipation (*Sex and the City*, *Gilmore Girls*, *Alias*, *Buffy*, *Dark Angel*) ; mais quand elles rêvent de romantisme, d'âme sœur et de communication intuitive, elles paraissent trahir les idéaux féministes de choix, de liberté et de démocratie (*Sex and the City*, *Ally McBeal*). Comme l'écrit la sociologue Arlie Hochschild, les femmes étasuniennes apparaissent « bloquées au milieu de la révolution féministe »<sup>888</sup> et les héroïnes sont, elles, prises entre les feux de l'épanouissement individualiste et de la sérénité romantique. L'âge de ces héroïnes, trentenaires à l'exception de Buffy et de Max Guevara, en est significatif. Il permet d'insister sur le moment pivot entre la réussite professionnelle (objectif de la vingtaine) et la pression sociale quant au mariage et aux enfants (objectif de la trentenaire). Il cristallise ainsi les deux pôles public et privé, sommant d'accomplir l'un puis l'autre dans une logique successive qui préserve la distinction moderne.

Trois points interdépendants structurent la représentation de cet héritage de la deuxième vague féministe. Le premier montre les succès féminins : professionnellement épanouies, financièrement indépendantes, sexuellement libérées et socialement stratégiques, les femmes représentées sont des sujets autonomes et responsables. Le

---

<sup>886</sup> Haraway, Donna, *Manifeste Cyborg et autres essais*, Paris, Exils Éditeurs, 2007.

<sup>887</sup> Perreur, Nathalie, « La néo-série, arène d'évaluation culturelle d'une société américaine en crise », *Réseaux*, 165, 2011, p. 85-108.

<sup>888</sup> Davis, Flora, *Moving the Mountain. Women's Movement in America since 1960*, Upper Saddle River, Prentice Hall, 1991, p. 474.

second point rappelle les inégalités persistantes, de l'idéologie sexiste plus ou moins latente aux reproductions concrètes des rapports de domination : Ally McBeal subit, dès le pilote, un harcèlement sexuel, tandis que Lorelai Gilmore, renonçant à son origine bourgeoise, découvre que l'indépendance a la précarité pour « côté face ». Le troisième, conséquence de la confrontation des deux premiers, est en partie un constat d'échec puisqu'il marque le décalage entre les revendications de la deuxième vague et l'environnement socioculturel contemporain : les héroïnes ont beau être professionnellement épanouies et ne pas céder aux menaces sexistes, elles n'en sont pas pour autant heureuses.

Les femmes veulent faire tomber les frontières public/privé et briser les plafonds de verre mais elles se heurtent à la difficulté de « tout avoir » (« *to have it all* ») comme le scandait le féminisme dans les années 1970. Si Ally McBeal s'écrie, « je veux du sexe, je veux une maison avec plein de meubles, je veux un bébé, je veux tout avoir ! »<sup>889</sup> ; si Carrie Bradshaw s'interroge, « sommes-nous submergées ou pouvons-nous tout avoir ? »<sup>890</sup> ; si enfin Lorelai Gilmore avoue, « j'ai l'impression que je n'aurai jamais la totale, cette autre personne et cette vie de couple, ça me fait mal de l'admettre parce que je tiens à me croire Wonder Woman mais je le veux vraiment »<sup>891</sup>, c'est parce que les promesses féministes sont en crise, amenant les héroïnes à faire le bilan du féminisme.

Ce bilan est controversé puisque les luttes égalitaires n'ont pas accompli tous leurs objectifs et que ceux qui ont été atteints restent, comme tout accomplissement contre-hégémonique, terriblement fragiles. Ainsi, la réussite professionnelle de ces héroïnes témoigne de la progression des égalités de droit accomplies grâce au féminisme et auxquelles les femmes ne songent pas un instant à renoncer, tandis que la difficulté à transformer le droit en fait est de plus en plus pesante. L'ouverture de la sphère professionnelle aux femmes n'a pas permis de repenser les agencements entre public et privé ni la répartition des tâches et fonctions au sein de ce dernier.

Les femmes restent largement en charge des travaux domestiques et des rapports amoureux, comme l'a bien identifié le féminisme matérialiste et comme continuent de le montrer diverses enquêtes sociologiques. En conséquence, les mutations qui ont eu lieu au niveau de l'individu (notamment en termes de liberté professionnelle, sentimentale et sexuelle) peinent à se traduire dans les rapports avec les hommes. Ceux-ci restent

---

<sup>889</sup> *Ally McBeal*, saison 2, épisode 21.

<sup>890</sup> *Sex and the City*, saison 3, épisode 10.

<sup>891</sup> *Gilmore Girls*, saison 3, épisode 1.

fermement ancrés dans des idéologies patriarcales, voire y sont enfermés par des attentes féminines qui peinent à saisir le sexisme latent de certains profils – le *Prince charmant* ou le « *bad boy* » que recherchent les héroïnes sont des identités historiquement virilistes.

Ces reformulations font que les relations affectives débordent le seul champ amoureux, comme le résume Ulrich Beck :

« Si seulement ce n'était qu'une question d'amour et de mariage, mais on ne peut plus définir les relations entre les sexes simplement en fonction de ce qu'elles semblent impliquer – la sexualité, l'affection, le mariage, la parenté, etc. – il faut inclure tout le reste, comme le travail, la profession, les inégalités, les politiques et l'économie. »<sup>892</sup>

Le féminisme de la deuxième vague, qui souhaite cumuler les deux sphères publique et privée pour « tout avoir », se trouve ainsi confronté à son propre accomplissement, c'est-à-dire aux échanges rendus possibles entre public et privé. Dans les métropoles, l'amour se joue sur un marché public où les compétences, situations professionnelles et capitaux des femmes se retournent parfois contre elles, qui doivent payer le prix de leur indépendance par une solitude amoureuse. La raison en est la difficulté du masculin et des codes amoureux de s'y actualiser.

Face à ces résistances néo-patriarcales (qui ne s'opposent plus à la conquête des femmes de la sphère publique, mais qui est nostalgique de l'assignation au privé sans néanmoins militer explicitement pour son retour), les héroïnes semblent dépourvues d'outils politiques, ce qui n'entame pas leur détermination. Elles refusent de parlementer avec des personnages masculins qui se sentent menacés par leur épanouissement. Ces amoureux potentiels sont aussitôt disqualifiés. Rares sont les femmes qui acceptent de sacrifier leur indépendance : des héroïnes de nos corpus, seule la bourgeoise romantique Charlotte (*Sex and the City*) songe à abandonner son métier pour se consacrer à sa vie de famille, ce qui lui attire les foudres féministes de ses amies. Son mariage finalement s'effondre.

Aucune autre n'envisage de quitter son emploi ou d'amputer de quelque manière que ce soit son indépendance. Une telle opiniâtreté prévient toute lecture antiféministe (les héroïnes ne reviennent pas sur les acquis féministes), et éclaire, au contraire, les résistances sexistes auxquelles les femmes émancipées restent confrontées. Toutefois, en parallèle de cette conviction, les héroïnes se sentent coupables de tant vouloir une relation amoureuse, et ce malgré les modalités antisexistes qu'elles y exigent.

---

<sup>892</sup> Beck, Ulrich, Beck-Gernsheim, Elizabeth, *The Normal Chaos of Love*, Cambridge, Polity Press, 1995, p. 13.

Cette culpabilité provient de l'image qu'elles se font du féminisme : Lorelai Gilmore s'en veut de ne pas « être Wonder Woman » (autrement dit une super-femme) ; Ally McBeal explique que, étant « une femme forte et ambitieuse qui se sent vide sans un homme, la *National Organisation for Women* [a] un contrat sur [sa] tête »<sup>893</sup> ; enfin, Carrie, esseulée le jour de ses trente cinq ans, culpabilise de vouloir un compagnon, « je me déteste un peu de dire ça mais je me suis sentie vraiment triste de ne pas avoir un homme dans ma vie qui se soucie de moi, aucun homme spécial pour me souhaiter un bon anniversaire, pas une satanée âme sœur... et je ne sais même pas si je crois aux âmes sœurs ! »<sup>894</sup> Les héroïnes se sentent indignes de l'héritage égalitariste car, en opposition supposément radicale avec les valeurs féministes, elles souhaitent pouvoir manifester ce qui va d'une vulnérabilité que compenserait le soutien d'un partenaire (Lorelai, Carrie) à une dépendance émotionnelle dans laquelle se perdre (Ally).

### ***b) Le célibat, entre bouffée d'air et angoisse existentielle***

Le rapport entre célibat, solitude et liberté est une thématique transversale aux séries. Pour les super-héroïnes, l'amour impossible est le prix à payer pour leurs pouvoirs qui, impliquant de grandes responsabilités, les isolent ou les écrasent : Buffy peine à exister hors de son identité de Tueuse de Vampires ; les sœurs de *Charmed* cumulent les amours maudits ; le métier d'espionne de Sydney Bristow (*Alias*) vient s'immiscer dans les plus intimes espaces de sa vie ; Max Guevara (*Dark Angel*) est en cavale pour échapper à l'institution qui la pourchasse. Les dilemmes classiques sont rejoués dans ces séries : les destins extraordinaires des héroïnes leur font rencontrer l'Amour avec un grand 'A' mais les empêchent en même temps d'être en couple car elles sont amoureuses d'un démon ou de leur co-équipier.

Une liaison entre les personnages a de lourdes conséquences pour chacun d'entre eux : quand Buffy et Angel consomment leur relation, ce dernier perd son âme et redevient un vampire sanguinaire<sup>895</sup>, et lorsque les espions Sydney et Vaughn (*Alias*) font une entorse au règlement pour dîner ensemble, la soirée se termine en course-poursuite<sup>896</sup>. La solitude apparaît comme la malédiction de leurs pouvoirs, inscrivant en ce sens ces

---

<sup>893</sup> *Ally McBeal*, saison 1, épisode 6.

<sup>894</sup> *Sex and the City*, saison 4, épisode 1.

<sup>895</sup> *Buffy*, saison 2, épisodes 13 et 14.

<sup>896</sup> *Alias*, saison 2, épisode 12.



protagonistes féminins dans la lignée des héros solitaires. De façon tragique, leurs missions « professionnelles » les préviennent de tout accomplissement amoureux. Du côté des héroïnes trentenaires (*Sex and the City*, *Ally McBeal*, *Gilmore Girls*), la solitude est causée par l'absence de relation amoureuse, ne serait-ce qu'hypothétique.

La conquête de la sphère professionnelle n'a pas été sans sacrifices puisqu'à trente ans, après avoir fini leurs études et trouvé un confortable et épanouissant travail, ces femmes sont célibataires. Cette situation est tour à tour envisagée comme source d'une euphorique liberté ou cause d'une douloureuse précarité. À de nombreuses reprises, les femmes dissertent sur les avantages d'être sans compagnon : liberté, sexualité plastique, découverte de soi, amitiés féminines sont autant de réalisations personnelles rendues possibles par le temps et l'énergie que libère le célibat. Pendant les premières saisons, Lorelai Gilmore est plus souvent célibataire qu'en couple et ne se plaint jamais de ce statut – cette représentation étant sans doute rendue possible par son statut de mère puisque, très proche de sa fille adolescente, Lorelai est célibataire, mais elle n'est pas seule.

Néanmoins, dans une société étasunienne où l'injonction du mariage est si forte, les femmes sont angoissées à l'idée de ne pas trouver l'amour et le statut de célibataire les marginalise : elles portent le soupçon de l'anormal et attisent la jalousie d'autres femmes qui sentent leur mariage menacé par la supposée disponibilité sexuelle de la célibataire. Dans un épisode où elles sont conviées à une soirée où ne sont présents que des couples, les femmes de *Sex and the City* ne parviennent à discuter avec aucun homme car elles sont constamment interrompues par leur épouse<sup>897</sup>.

Invitées à une autre occasion à un mariage, Carrie explicite leur marginalité : « c'était le mariage moyen à 100 000 dollars. Investisseurs et leur femme qui les haïssent, copains de fac de Steiner, Dalton et Brown... et nous. On ressemblait aux Sorcières de Eastwick. Un mariage de cette taille a toujours deux tables de célibataire. On était à l'autre »<sup>898</sup>.



---

<sup>897</sup> *Sex and the City*, saison 1, épisode 3.

<sup>898</sup> *Sex and the City*, saison 1, épisode 8.

Les célibataires indépendantes effraient les hommes. Le pouvoir qu'elles ont gagné dans la sphère publique intimide les potentiels partenaires. Miranda (*Sex and the City*) souligne ainsi les contradictions de ces nouveaux rapports : « les hommes dans cette ville ne veulent pas de relation amoureuse mais si tu ne les veux que pour le sexe, ils n'aiment pas ça, tout à coup, ils sont impuissants ! »<sup>899</sup> L'injonction est contradictoire et condamne les femmes à la solitude amoureuse et sexuelle. Elles ont néanmoins suffisamment confiance en elles (*Sex and the City*, *Gilmore Girls*) ou foi dans l'amour romantique (*Ally McBeal*) pour attendre « le bon ».

Lorsqu'on lui demande si elle « n'a pas peur de finir seule », Ally est catégorique : « j'ai davantage peur de finir avec la mauvaise personne »<sup>900</sup>. Mieux vaut finalement attendre : *Mr Right* viendra. Les héroïnes doutent peu de cette téléologie amoureuse, mêlant l'idéologie du destin romantique à une confiance en soi garantie par l'individualisme. Cela se retrouve jusque dans la façon de surmonter les ruptures : après s'être séparée de Mr Big, Carrie avoue dans un élan à la fois romantique et individualiste, « après son départ, j'ai pleuré pendant une semaine, puis j'ai réalisé que j'avais la foi. Foi en moi-même. Foi qu'un jour, je rencontrerai quelqu'un qui serait sûr [contrairement à Big] que je suis la bonne »<sup>901</sup>.

Dans le même temps, le romantisme est affaibli par l'individualisme, ce dont la solitude est le symptôme. Ally McBeal découvre que, heureuse dans son couple, elle n'est pas pour autant complétée par l'autre : « je suis heureuse mais je me sens seule... seule quand je suis seule, je peux comprendre mais seule quand je suis heureuse avec quelqu'un ? »<sup>902</sup> Si Ally se sent seule, ce n'est donc ni parce qu'elle est célibataire ni parce qu'elle est avec la mauvaise personne (son compagnon, Larry, est idéal) mais parce qu'elle n'est pas en harmonie avec elle-même. N'ayant pas accompli un cheminement personnel – trop occupée à chercher l'âme sœur qui la comblerait –, Ally réalise que l'idéologie romantique qu'elle a pratiquée jusqu'à maintenant est précisément ce qui affaiblit son couple.

Dans leur façon d'envisager le célibat, le rapport des femmes à l'amour est déterminant : structure ou modalité relationnelle, la fonction de l'amour varie de la complémentarité fusionnelle au simple amusement périodique. Tandis que des

---

<sup>899</sup> *Sex and the City*, saison 1, épisode 1.

<sup>900</sup> *Ally McBeal*, saison 4, épisode 2.

<sup>901</sup> *Sex and the City*, saison 1, épisode 12.

<sup>902</sup> *Ally McBeal*, saison 4, épisode 20.

personnages comme Ally ou Charlotte (*Sex and the City*) souhaitent se fondre dans la totalité conjugale, pour Samantha (*Sex and the City* également), le couple ne pallie pas la solitude qui est consubstantielle à l'existence, laquelle doit donc se vivre de façon hédoniste : « on est seule même quand on est avec des hommes, mon conseil, c'est d'embrasser ce constat. Vis ta vie comme je le fais : profite des hommes, mais ne t'attends pas à ce qu'ils t'emplissent. Sauf quand... bon, tu vois ! »<sup>903</sup>. Le célibat permet de profiter de sa liberté sexuelle sans s'embarrasser des chaînes romantiques mais il a pour contrepartie un déficit de reconnaissance interpersonnelle, que peuvent compenser l'amitié et la solidarité féminine.

### ***c) Le défi des héroïnes trentenaires : tout avoir, toute seule***

Les récits n'interrogent pas seulement les promesses du féminisme mais aussi celles de l'individualisme. Tandis que le féminisme revendique la possibilité de « tout avoir », le régime individualiste se heurte à un ordre matériel qui lui est défavorable : comment accomplir seule ce qu'auparavant il fallait deux personnes pour obtenir (ressources financières, réussite professionnelle, propriété privée) ? Il se heurte également aux résidus patriarcaux qui chargent l'émancipation financière des femmes d'une signification péjorative : lorsqu'Ally achète seule une maison, son amie Elaine prend cela comme le signe d'un renoncement amoureux – « acheter une maison, lui dit-elle, c'est normalement ce que l'on fait à deux. J'espère que tu ne t'engages pas à vivre seule »<sup>904</sup>. Il semble impossible pour Elaine de se réapproprier individuellement des accomplissements qui étaient ceux du couple sans renoncer à ce dernier.

Dans *Sex and the City*, lorsqu'elle achète un appartement, Miranda doit confirmer à chaque interlocuteur qu'elle le fait *seule*, l'adjectif résonnant comme une humiliation répétée jusqu'à ce qu'elle assume l'écrire dans une lettre officielle à destination de son agent immobilier. S'ajoute à cela la crainte de répercussions amoureuses. Charlotte prévient Miranda :

---

<sup>903</sup> *Sex and the City*, saison 2, épisode 4.

<sup>904</sup> *Ally McBeal*, saison 5, épisode 9.

*Miranda* : J'ai de l'argent, un super boulot, et je m'entends toujours dire « il n'y a que vous » ?  
*Carrie* : Ils se sentent menacés. Acheter un appartement seule signifie que tu n'as pas besoin d'un homme.  
*Miranda* : Non, je n'en ai pas besoin.  
*Charlotte* : Tout le monde a besoin d'un homme ! C'est pour ça que je loue. Si tu es propriétaire mais qu'il est locataire, la structure de pouvoir est détraquée. C'est castrateur. Les hommes ne veulent pas d'une femme qui s'autosuffit.<sup>905</sup>

Carrie a beau s'offusquer, elle se demande dans un autre épisode : « est-il possible [qu'une] fois que l'on choisit quelque chose – un homme, un superbe appartement, un travail génial – une autre option s'envole ? »<sup>906</sup>. Disqualifiées, les valeurs traditionnelles continuent de peser par la menace de leurs conséquences.

Parce que ces séries représentent la difficulté de cumuler épanouissement professionnel et personnel ainsi que le mal-être qui résulte de cette aporie, d'aucuns les ont interprétées comme un *backlash* punissant les émancipations. Pour Susan Faludi, les médias de masse condamnent le féminisme en semblant dire « "voyez comme elle est misérable, ce doit être parce que les femmes sont trop libérées !" »<sup>907</sup> Des héroïnes professionnellement et émotionnellement épanouies seraient-elles trop menaçantes par leur *empowerment* ? Narratologiquement trop pauvres ? Ou bien trop utopiques ? Analyser conjointement rapports amoureux et rapports de genre permet de réinscrire ces imaginaires dans ce que nous appelons une crise du bonheur féministe, qui est à ne pas confondre avec le *backlash*. La différence est la suivante : là où le *backlash* prône le retour à la tradition, la crise du bonheur féministe interroge les impasses, les dangers et les désillusions.

Si les héroïnes invoquent en effet leur indépendance comme étant la cause de leurs déconvenues, elles refusent catégoriquement de la remettre en cause, préférant attendre de rencontrer un partenaire suffisamment progressiste qui accepte leur émancipation. Dans ces séries, les hommes ont bien souvent des réactions craintives à l'égard des nouvelles capacités d'agir féminines, ce qui montre que, féminin et masculin faisant partie d'un même système de genre, les évolutions des unes ne seront entièrement actées que si les autres s'adaptent.

S'essayant au *speed dating*, Miranda (*Sex and the City*) est atterrée de voir que les hommes sont refroidis dès qu'elle dit être avocate : « ils sont menacés par les positions de pouvoir, ils ne veulent pas d'une avocate : en tant que principale associée [de mon cabinet

---

<sup>905</sup> *Sex and the City*, saison 2, épisode 5.

<sup>906</sup> *Sex and the City*, saison 3, épisode 10.

<sup>907</sup> Faludi, Susan, *Backlash. La Guerre froide contre les femmes*, Paris, Des Femmes, 1993.

d'avocat] je n'ai eu aucun rendez-vous, mais en tant qu'hôtesse de l'air, oui »<sup>908</sup>. La menace d'une inversion des rapports de pouvoir où le paternalisme est remplacé par le maternalisme est explicite lorsque la même Miranda est quittée parce que, gagnant plus d'argent que son petit ami, elle propose de lui offrir un costume<sup>909</sup> : « pas moyen, lui répond-il, je vais te confondre avec ma mère... tu as besoin d'être avec quelqu'un de ton milieu ». La conclusion féminine est lapidaire : « je suis punie d'avoir réussi professionnellement ». Exposées aux résistances virilistes, les femmes cherchent la perle rare, le *Prince charmant* des temps postmodernes qui marie élans romantiques et progressisme antisexiste.

Cumuler les accomplissements dans le privé et le public apparaît alors comme une aporie que seule peut résoudre une restructuration profonde des logiques amoureuses. Les héroïnes veulent ajouter à leur accomplissement professionnel, non pas tant l'idéal de la famille nucléaire (même si celui-ci résiste, notamment dans *Ally McBeal*), qu'un partenariat amoureux égalitaire. L'amour effectue un glissement individualiste, passant de la structure familiale à celle de la relation pure, c'est-à-dire d'un modèle respectueux de l'émancipation. La relation pure fait exploser les répartitions traditionnelles entre public et privé, masculin et féminin, indépendance et fusion. Sous-tendue par les mouvements féministes, elle apporte non seulement la possibilité de choisir des projets de vie, mais également la nécessité de prioriser ces possibilités en ne pensant plus le foyer comme l'écosystème des femmes.

Contre la conclusion faite par Susan Faludi d'une verve réactionnaire – malheureuses à cause de la sphère professionnelle, les femmes devraient retourner au foyer –, la montée de nouveaux espaces-temps (privé, public et leurs agencements temporels) et d'une forte problématisation des rapports amoureux et sexuels encourage une interprétation alternative. Que les « nouvelles "nouvelles femmes" » viennent d'abord de la sphère publique pour investir ensuite la sphère privée symbolise l'accomplissement du féminisme, tandis que leurs névroses et leurs malheurs somment de repenser le public et le privé *ensemble* et non l'un après l'autre.

---

<sup>908</sup> *Sex and the City*, saison 3, épisode 12.

<sup>909</sup> *Sex and the City*, saison 2, épisode 10.

**d) Controverses autour de la mort du féminisme : retour sur les critiques de *Sex and the City* et d'*Ally McBeal***

Scientifiques, journalistes, acteurs de l'industrie télévisuelle et spectateurs ont produit des critiques si diverses et si prolifiques à l'égard de *Sex and the City* et d'*Ally McBeal* qu'une méta-analyse ne peut en tirer que la conclusion d'une ambiguïté typique des controverses autour de l'héritage du féminisme. Les représentations de ces séries dans les médias nous renseignent finalement presque autant que la profusion de discours apologiques ou dénonciateurs à leur égard<sup>910</sup>.

Bon nombre de journalistes ont critiqué les liens entre ces « nouvelles "nouvelles femmes" » et le féminisme : Ginia Bellafante reproche dans un article du *Time* l'égoïsme et le consumérisme des jeunes générations, titrant « Le féminisme : c'est moi qui compte ! » et sous-titrant « Vous voulez savoir ce qui intéresse les jeunes et chics penseuses féministes ? Leur corps ! Elles-mêmes ! »<sup>911</sup>. Le numéro est resté célèbre pour sa couverture qui aligne, en noir et blanc, quelques grandes figures du féminisme (Susan B. Anthony, Betty Friedan, Gloria



Steinem), suivies d'Ally McBeal, sous laquelle une phrase couleur sang demande « le féminisme est-il mort ? ». Cette occurrence n'est pas orpheline : en 2008, un article du *Guardian* demandait s'il était « possible pour une féministe d'aimer vraiment *Sex and the City* »<sup>912</sup>. D'autres ont condamné plus violemment encore la liberté sexuelle, représentée comme euphorique alors qu'elle serait irresponsable : les premières diffusions de *Sex and the City* ont récolté quelques titres de presse comme « *Sex and the City* est tout simplement insipide »<sup>913</sup> ou « Tous les hommes sont des salauds. Discutez... »<sup>914</sup>, par des journalistes qui rejetaient tout potentiel intérêt sociopolitique de la série et y subodoraient une détestation du masculin.

<sup>910</sup> Il n'est pas anodin que de nombreux magazines féminins (comme *Marie-Claire* ou *Closer*) répertorient les questions énoncées par Carrie.

<sup>911</sup> Bellafante, Ginia, « Feminist: It's All About Me!. Want to know what today's chic young feminist thinkers care about? Their bodies! Themselves! », *Time*, 29 juin 1008.

<sup>912</sup> Wignall, Alice, « Can a Feminist Really Love *Sex and the City* ? », *The Guardian*, 16 avril 2008.

<sup>913</sup> Parks, Steve, 'Sex and the City Is Simply Insipid', *Newsday*, 31 mai-16 juin 1998.

<sup>914</sup> Raven, Charlotte. 'All Men Are Bastards. Discuss ...', *The Guardian*. 9 février 1999.

La critique des représentations médiatiques est ironiquement reprise par *Sex and the City* dans une pirouette réflexive. Dans l'épisode « They Shoot Single People, Don't They? », Carrie est piégée par un magazine qui publie, en lieu et place d'un portrait sophistiqué qui devait



s'intituler « Seule & Fabuleuse ! », une photo d'elle au réveil, plombée par une gueule de bois, remplaçant le point d'exclamation par un point d'interrogation.

Ses amies sont scandalisées par cette question qu'elles jugent sexistes mais en sont visiblement affectées puisque toutes trouvent rapidement, dans le même épisode, un partenaire pour éviter d'être seules (ce qui confirme d'ailleurs que leur célibat est un statut en partie choisi, et non simplement subi). La parabole finale réhabilite néanmoins le célibat : les femmes rompent avec ces relations ad hoc et la dernière scène montre Carrie, qui assume sa solitude en déjeunant seule en terrasse d'un café, à la vue de tous, sans se cacher derrière un journal ou un livre.

Pour Jane Arthurs, les analyses de *Sex and the City* la détachent trop souvent de son contexte, oubliant qu'elle a été parmi les premières à « répudier publiquement la honte d'être seule et sexuellement active au mépris des codes bourgeois »<sup>915</sup>, en plus de proposer des discours féminins très crus sur la sexualité. On peut ajouter que le reproche majeur fait aux héroïnes de *Sex and the City* comme d'*Ally McBeal* concernant leur obsession des hommes et de l'amour amalgame à tort ces deux éléments. Car, si Carrie et Ally discutent certes souvent de potentiels partenaires, elles problématisent tout autant (sinon plus) la définition de l'amour et sa place dans l'après-féminisme.

Journalistes et critiques ne sont pas les seuls à considérer ces productions antiféministes. Dans la recherche également, des auteures importantes issues précisément des feminist cultural studies ou de la feminist television criticism ont produit pareilles doléances à propos de *Sex and the City* et, plus encore, d'*Ally McBeal*. *The Communication Review* a publié en 2002 un ensemble d'articles très critiques à l'égard d'*Ally McBeal*. Bonnie Dow, Rachel Dubrofsky, Susan E. McKenna et Laurie Ouellette y interprètent les angoisses et mal-être affichés de l'héroïne comme un *backlash*

---

<sup>915</sup> Arthurs, Jane, « *Sex and the City* and Consumer Culture: Remediating Postfeminist Drama », *Feminist Media Studies*, 3, 1, 2003, p. 83-98.

antiféministe<sup>916</sup>. Pour L.S. Kim également, la série signifie que « trop de choix, trop de liberté, trop de désir a mené à une quête sans fin et même à la dépression et au dysfonctionnement personnel »<sup>917</sup>. Pour Dubrosky, la nature d'Ally McBeal est idiosyncratique en ce qu'elle performe une « féminité névrosée » : capable de séduire rapidement et facilement, en accord avec l'image hégémonique de la femme glamour, elle trébuche néanmoins la seconde qui suit, ce qui « fétichise et esthétise la difficulté d'être une femme active »<sup>918</sup>, amenant les téléspectateurs à rire aux dépens de la femme indépendante.

Angela McRobbie souligne quant à elle le nouveau « régime de genre » auquel participent ces héroïnes, basé sur un « double enchevêtrement » entre des valeurs néo-conservatrices (axées sur la romance, la famille et le genre) et une liberté grandissante dans les rapports amoureux et sexuels<sup>919</sup>. On retrouve chez McRobbie, même si elle-même ne l'évoque pas, notre hypothèse d'une rupture entre des imaginaires classiques (le *Prince charmant*, le romantisme, le grand mariage) et des pratiques mouvantes (sexualité euphorique, relation pure, primat de l'épanouissement personnel). Néanmoins, il n'existe pas, pour elle, de véritable tension : les valeurs traditionnelles se servent de pratiques faussement subversives, énoncées sur le registre de l'amusement, de la relaxation et du relâchement, pour se reproduire.

---

<sup>916</sup> Bonnie J. Dow, « Ally McBeal, Lifestyle Feminism, and the Politics of Personal Happiness », *The Communication Review*, 5, 4, 2002, p. 259-264.

Dubrosky, Rachel, « Ally McBeal as Postfeminist Icon: The Aestheticizing and Fetishizing of the Independent Working Woman », *The Communication Review*, 5, 4, 2002, p. 264-284.

McKenna, Susan E., « The Queer Insistence of Ally McBeal: Lesbian Chic, Postfeminism, and Lesbian Reception », *The Communication Review*, 5, 4, 2002, p. 285-314.

Ouellette, Laurie, « Victims No More: Postfeminism, Television, and Ally McBeal », *The Communication Review*, 5, 4, 2002, p. 315-335.

<sup>917</sup> Kim, L.S., « "Sex and the Single Girl" in Postfeminism: the F Word on Television », *Television New Media*, 2, 319, 2001, p. 319-334.

<sup>918</sup> Dubrosky, Rachel, « Ally McBeal as Postfeminist Icon: The Aestheticizing and Fetishizing of the Independent Working Woman », *The Communication Review*, 5, 4, 2002, p. 264-284.

<sup>919</sup> McRobbie, Angela, *The Aftermath of Feminism. Gender, Culture and Social Change*, Londres, Sage Publications, 2009.



D'autres féministes ont plutôt perçu des conflits genrés dans ces représentations humoristiques, notamment en termes de subjectivation et d'objectivation : pour Brenda Cooper <sup>920</sup>, la féminité des personnages d'*Ally McBeal*, aussi sexy et charmeuse soit-elle, ne se laisse pas soumettre à un *male gaze* classique. En



retour, les masculinités représentées sont elles-mêmes comiques ou carnavalesques : l'un se donne de l'aplomb en chantonnant Barry White, l'autre se rassure en fumant de gros cigares et en payant pour que des top-modèles vêtues de cuir l'accompagnent dans chacun de ses déplacements.

De leur côté, Rachel Moseley et Jacinda Read arguent que la série n'est pas tant un « conflit entre la carrière et la vie personnelle qu'une lutte pour les faire tenir ensemble »<sup>921</sup> : le fait de montrer les angoisses de la deuxième modernité n'est pas mécaniquement une apologie de la première modernité car il faut encore voir les modalités de ces angoisses, leurs principes, leurs contrecoups, leurs reformulations. En la matière, Michael Epstein a bien montré la perméabilité que montre la série entre les sphères publique et privée, qui inverse l'axiome féministe des années 1970 « le privé est politique » : dans *Ally McBeal*, « tout ce qui est professionnel est aussi personnel »<sup>922</sup>. Les collègues sont les amis, le cabinet d'avocat est une scène de jeux, les discussions de travail prennent des échos privés. S'ensuit, selon Cooper, une féminisation de la sphère professionnelle : l'environnement de Cage & Fish déborde de rapports émotionnels, en ce que la majorité des cas juridiques relève de problèmes personnels<sup>923</sup>.

Une approche plus culturelle de ces représentations a permis de dégager les controverses sociales qui les traversent. Jane Gerhard, dans « Carrie Bradshaw's Queer Postfeminism », fournit une analyse conjointement postféministe et *queer* de la série : les amitiés hétérosexuelles sont une « alternative émotionnelle » aux incessants échecs

---

<sup>920</sup> Cooper, Brenda, « Unapologetic Women, "Comic Men" and Feminine Spectatorship in David E. Kelley's *Ally McBeal* », *Critical Studies in Media Communication*, 18, 4, 2001, p. 416-435.

<sup>921</sup> Moseley, Rachel, Read, Jacinda, « "Having It Ally": Popular Television (Post)Feminism », *Feminist Media Studies*, 2, 2002, p. 231-249.

<sup>922</sup> Epstein, Michael, « Breaking the Celluloid Ceiling : Ally McBeal and the Women Attorneys Who Paved Their Way », *Television Quarterly*, 30, 1, 1999, p. 28-39.

<sup>923</sup> Cooper, Brenda, « Unapologetic Women, "Comic Men" and Feminine Spectatorship in David E. Kelley's *Ally McBeal* », *Critical Studies in Media Communication*, 18, 4, 2001, p. 416-435.

amoureux<sup>924</sup>. Cela se fait de concert avec la libération de la sexualité des héroïnes puisqu'elles prennent autant de plaisir à pratiquer la sexualité qu'à la raconter ensuite aux amies.

L'aspect plus récréationnel que relationnel des pratiques sexuelles est confirmé dans l'analyse de contenu de la série menée par Gail Markle<sup>925</sup> qui répertorie les pratiques des personnages. La conclusion qualitative d'une telle étude peut être trouvée chez Mandy Merck, qui affirme que si le fond des récits est hétérosexuel (les expériences homosexuelles sont rarissimes), leur forme est homosexuelle (puisqu'elle renvoie aux liens féminins)<sup>926</sup>. Pour Jane Gerhard, « l'angoisse postféministe – être libérée n'est pas ce que l'on nous a dit que cela serait – est atténuée par la perspective *queer* de la série : l'amitié féminine devient la manière qu'ont les femmes de gérer ce qui est souvent représenté comme la solitude hétérosexuelle »<sup>927</sup>.

La possibilité d'une interprétation *queer* est confirmée par l'étude de réception de Susan McKenna<sup>928</sup> : les homosexuelles interrogées se réapproprient à la fois les corps des personnages qui ont souvent été critiqués comme dangereusement maigres (Ally) ou normés (Ling, Nelle, Georgia), ainsi que les liens érotiques entre les personnages féminins, dont on pouvait supposer qu'ils étaient simplement donnés au *male gaze* (par exemple, lorsque Ally apprend à Georgia comment boire de façon sexy un cappuccino, tandis que leurs collègues masculins les espionnent<sup>929</sup>).



---

<sup>924</sup> Gerhard, Jane, « *Sex and the City*. Carrie Bradshaw's Queer Postfeminism », *Feminist Media Studies*, 5, 1, 2005, p. 37-49.

<sup>925</sup> Markle, Gail, « "Can Women Have Sex Like a Man? Sexual Scripts in *Sex and the City* », *Sexuality & Culture*, 12, 1, 2008, p. 45-57.

<sup>926</sup> Merck, Mandy, « Sexuality in the City », in Akass, Kim, McCabe, Janet, *Reading Sex And The City*, I.B. Tauris, 2003.

<sup>927</sup> Gerhard, Jane, « *Sex and the City*. Carrie Bradshaw's Queer Postfeminism », *Feminist Media Studies*, 5, 1, 2005, p. 37-49.

<sup>928</sup> McKenna, Susan E., « The Queer Insistence of *Ally McBeal*: Lesbian Chic, Postfeminism, and Lesbian Reception », *The Communication Review*, 5, 4, 2002, p. 285-314.

<sup>929</sup> *Ally McBeal*, saison 1, épisode 8.

De leur côté, les biais de classe ont été largement soulignés par les auteur.e.s, tant pour *Sex and the City* que pour *Ally McBeal* : Mary Douglas Vavrus insiste sur les représentations de femmes majoritairement blanches, de classe supérieure, hétérosexuelles et belles<sup>930</sup>. Tracey Owens Patton souligne les figures stéréotypées que propose *Ally McBeal* des femmes noires et asiatiques, du fait de l'hypersexualisation de Renée (personnage afro-américain) et de la puissance donnée à la *Dragon Lady* Ling (personnage américano-chinois)<sup>931</sup>. Ces représentations sont renforcées par la blancheur virginale d'Ally, souvent montrée comme angélique, pure, délicate, même si d'autres féminités blanches produisent une hétérogénéité (Elaine est dévergondée tandis que Nelle est très froide). Pour Belinda Stillion Southard, l'élitisme de *Sex and the City* permet d'affranchir les femmes des carcans matériels, donc d'accomplir plus directement l'idéal d'indépendance<sup>932</sup>.

Kathleen McHugh souligne de son côté que, aussi biaisées que soient ces représentations, elles n'empêchent pas une réappropriation individuelle par les récepteurs : si Carrie a un profil hégémonique, ses comportements et ses réflexions sur la sexualité « donne[nt] voix à une multitude de tendances sexuelles féminines »<sup>933</sup>. Une piste pour prendre de la hauteur sur ces diverses critiques est proposée par Stillion Southard<sup>934</sup>. Selon elle, *Sex and the City* se déploie autour de trois grandes luttes féministes : une première se joue entre individuel et collectif puisqu'en même temps que l'individualisme structure les récits, les femmes apparaissent comme très fortement soudées entre elles ; une seconde agit entre féminisme et féminité, question typiquement postféministe ; enfin, une troisième se fait entre les capacités d'agir (à travers l'ouverture des choix permis par la deuxième vague) et la victimisation des femmes (les échecs et apories, mais aussi les compromis qu'elles doivent faire).

---

<sup>930</sup> Vavrus, Mary Douglas, « Putting Ally on Trial: Contesting Postfeminism in Popular Culture », *Women Studies in Communication*, 23, 2000, p. 413-428.

<sup>931</sup> Owens Patton, Tracy, « Ally McBeal and her Homies. The Reification of White Stereotypes of the Other », *Journal of Black Studies*, 32, 2, 2001, p. 229-260.

<sup>932</sup> Stillion Southard, Belinda A., « Beyond the Backlash: *Sex and the City* and Three Feminist Struggles », *Communication Quarterly*, 56, 2, 2008, p. 149-167.

<sup>933</sup> McHugh, Kathleen, « "Sounds that creep inside you": Female narration and voiceover in the films of Jane Campion », *Style*, 35, 2001, p. 193-218.

<sup>934</sup> Stillion Southard, Belinda A., « Beyond the Backlash: *Sex and the City* and Three Feminist Struggles », *Communication Quarterly*, 56, 2, 2008, p. 149-167.

## C. Le temps de l'égalité : de nouvelles temporalités féministes

### *a) En complément des assignations spatiales : pour une théorie féministe du temps en amour*

Les théories féministes ont largement privilégié une analyse spatiale de l'exercice du pouvoir patriarcal, en se concentrant sur la restriction des espaces autorisés au féminin. Révéler la construction dichotomique des sphères publique et privée a permis de mettre à jour l'assignation de rôles domestiques difficilement conciliables avec une activité professionnelle, mais cette attention particulière à la distribution des espaces a conduit à un relatif délaissement des questions temporelles. Or, l'avènement de la deuxième modernité et l'émancipation des femmes n'ont pas simplement bouleversé la répartition traditionnelle entre public et privé. Ils ont également remis en cause la vision moderne, c'est-à-dire linéaire et portée vers le futur, du temps. Cela n'est pas sans conséquences sur la façon dont les individus envisagent la temporalité de leur existence, y compris de leurs relations amoureuses.

De la même façon qu'ils ne sont pas égaux face aux espaces, hommes et femmes ne le sont pas non plus face au temps. Les travaux féministes sur le *care*, qui ont hérité des avancées du féminisme matérialiste, se placent parmi les rares à évoquer la variabilité genrée qui est à l'œuvre dans la gestion et la hiérarchisation du temps. Ils ont notamment éclairé la dimension sacrificielle des temporalités féminines, en particulier maternelles : les femmes n'ont que peu de temps pour elles puisqu'elles se consacrent au bien-être des autres ; elles seraient de plus consignées au présent, à l'inverse du masculin s'investissant dans le futur. Nous faisons ici nôtre la définition de Marc Bessin, qui considère le temps, non plus comme un contenant ou un déterminant simple, mais comme une construction sociale soumise à des luttes définitionnelles. Pour Bessin, « le temps, parce qu'il doit s'appréhender comme une relation, est donc aussi tout simplement un rapport de pouvoir »<sup>935</sup>, rapport de pouvoir genré.

Le temps de la première modernité, qui porte vers le progrès comme une flèche, est donc historiquement situé et socialement genré. Il est celui de la culture industrielle et masculine que les désillusions de la deuxième modernité ont resignifiées en profondeur. Parce que l'idéologie d'un progrès sans risques (autrement dit, sans contretemps) est mise

---

<sup>935</sup> Bessin, Marc, « Le Kairos dans l'analyse temporelle », in Cahiers Lillois, *Temps et Contretemps. Approches sociologiques*, Paris, L'Harmattan, 1999.

à mal dans la deuxième modernité<sup>936</sup>, une conception en quelque sorte plus bergsonienne de la temporalité apparaît. Celle-ci se détourne du « temps spatial », tel que l'a conçu la science moderne, car elle ne s'intéresse qu'au « nombre d'unités de durée que le processus remplit [alors que] pour nous, êtres conscients, ce sont les unités qui importent [puisque] nous sentons et vivons les intervalles eux-mêmes »<sup>937</sup>.

L'alternative que propose Bergson d'une « durée pure » vise à décrire le temps comme expérience intuitive. Ce passage d'une temporalité structurée à une durée perçue réalloue à la conscience humaine la définition du temps, ce qui, dans la deuxième modernité, coïncide pour partie – ce n'est pas un hasard – avec la recodification de l'amour comme outil en vue de l'épanouissement personnel. L'histoire amoureuse traditionnelle avait la reproduction sociale pour objectif et portait donc sur le futur généalogique tout en assignant les femmes au présent, mais elle est aujourd'hui de plus en plus concurrencée par des relations cycliques qui se succèdent ou s'imbriquent, voire se superposent comme c'est le cas pour les polyamoureux.

Cela aboutit à une opposition encore plus saillante entre Chronos et Kairos. Chronos est, selon Marc Bessin, ce « temps linéaire, objectivé et mesurable »<sup>938</sup> qui crée une succession des moments. Il est une structure préalable à toute activité humaine : « le temps de Chronos est un vide à combler, une forme de contenant existant a priori »<sup>939</sup> qui engendre des rapports à la temporalité comme l'anticipation, le retard, la rapidité ou la précocité. Ce temps, hégémonique, pèse sur les héroïnes : leur âge, par exemple, qui est une mesure propre à Chronos, participe de l'assignation normative qu'elles subissent.

Le « tic tac » de l'horloge biologique apparaît à plusieurs reprises dans *Ally McBeal*, qu'il lui soit rappelé par son ami Richard (« tu peux encore avoir des enfants. Quoique, 31 ans... tic tac ! »<sup>940</sup>) ou par ses hallucinations d'un bébé dansant sur des rythmes dont les notes dissociées et régulières rappellent le son des aiguilles horlogères<sup>941</sup>. À rebours de ce temps contraignant qui rappelle sans cesse qu'il s'écoule,

---

<sup>936</sup> Beck, Ulrich, *La société du risque. Sur la voie d'une autre modernité*. Paris, Flammarion, 2001.

<sup>937</sup> Bergson, Henri, *L'Évolution créatrice*, Paris, Presses Universitaires de France, 2009, p. 338.

<sup>938</sup> Bessin, Marc, « Le Kairos dans l'analyse temporelle », in Cahiers Lillois, *Temps et Contretemps. Approches sociologiques*, Paris, L'Harmattan, 1999.

<sup>939</sup> Bessin, Marc, *ibid.*

<sup>940</sup> *Ally McBeal*, saison 4, épisode 20.

<sup>941</sup> Les chansons qui accompagnent l'apparition de ce bébé (*Hooked on a Feeling, We Will Rock You*) sont rythmées d'une façon qui rappelle l' « horloge biologique ». Ally l'évoque explicitement lorsque, s'adressant à cette hallucination d'abord sonore, elle se défend : « Rien ne fait tic-tac en moi ! Je ne fais pas tic-tac ! [...] Je ne te veux pas, je ne suis pas enceinte et tu ne peux pas me faire croire que je te veux à

émerge une autre temporalité : Kairos incarne, selon les actions individuelles et en dehors de tout cadre préexistant, le bon moment. Il permet « un enchevêtrement de plusieurs temps [car] c'est à partir [d'un] éventail ou [d'une] concurrence entre les différents moments qu'un choix doit être fait »<sup>942</sup>.

Deux caractéristiques des « nouvelles "nouvelles femmes" » montrent la préséance de Kairos sur Chronos : d'un côté, l'impératif récent d'être bien avec soi-même pour être bien avec l'autre incarne ce « bon moment », cette synchronisation des vies souvent évoquée dans les séries ; de l'autre, les comparaisons que font les héroïnes entre leurs relations amoureuses est une conséquence typique de l'enchevêtrement de Kairos. Les relations passées ont une influence sur les relations présentes, tandis que le futur, en même temps qu'il demande d'être investi par des projets de vie, menace d'être le temps de la séparation. La prise en considération grandissante, par les individus réflexifs, des influences intertemporelles remet en cause le découpage classique [passé → présent → futur].

En toute logique, la perception du temps amoureux devient alors un critère clé pour évaluer la relation. La psychosociologue Sharma Levinson montre que les jeunes, en se racontant leurs expériences amoureuses et sexuelles, constituent des « histoires de référence » qui sont un répertoire de « moments » possibles pour rythmer la relation et lui donner du sens<sup>943</sup>. De surcroît, les individus qualifient davantage leur relation par son rythme : le temps qu'ils y consacrent ou l'ancienneté de leur relation devient synonyme du degré de leur affectivité et de leur engagement. Coucher rapidement ou non renseigne, par exemple, sur l'investissement affectif et sur l'envie de s'engager – un dilemme que l'on retrouve dans *Sex and the City* quand l'héroïne, ayant fait l'amour dès le premier soir avec Mr Big, s'inquiète d'avoir tué la possibilité d'une relation sérieuse.

Ironiquement, il faut toutefois se garder de conclure à une évolution mécanique de la perception du temps en amour : le passage que nous supposons ici de la première à la deuxième modernité et d'un temps structuré à un temps perçu, n'est pas simple et l'on trouve toujours une vision téléologique de l'amour sous-jacente aux formes amoureuses cycliques. La grande contradiction à l'œuvre, à partir des années 1990 dans les séries

---

chaque fois que je pense au sexe ! Rien ne fait tic-tac et je ne veux pas de toi ! ». *Ally McBeal*, saison 1, épisode 12.

<sup>942</sup> Bessin, Marc, « Le Kairos dans l'analyse temporelle », in Cahiers Lillois, *Temps et Contretemps. Approches sociologiques*, Paris, L'Harmattan, 1999.

<sup>943</sup> Levinson, Sharman, Les « histoires de référence » : cadres socio-temporels et représentations des premières relations sexuelles, *Thèse de psychologie sociale*, Paris, EHESS, 2001.

télévisées, est le cumul de relations pures (cycliques, incertaines, attentives à l'épanouissement personnel) et de quêtes romantiques (exclusives et éternelles, portées vers le mariage).

Dans *Sex and the City* et *Ally McBeal*, les femmes attendent impatiemment leur *Prince charmant* en n'ayant que peu de capacités d'agir sur cette temporalité, ce qui traduit bien la teneur patriarcale de la définition romantique. Celle-ci influence jusqu'à la définition du célibat, envisagé comme un « état temporaire et liminal »<sup>944</sup> de l'amour romantique et non comme une période qui se suffirait à elle-même. Les capacités d'agir féminines en sortent affaiblies dans la mesure où l'attente est une position subalterne et où, comme le rappelle Bessin, « supprimer l'intervalle de temps revient à supprimer toute logique d'action »<sup>945</sup>. La volonté répétée de *Sex and the City* de ne pas montrer le célibat comme un entretemps ou la solitude comme une crise existentielle<sup>946</sup> vise précisément à retourner ce stigmaté.

Les modèles amoureux apparaissent ainsi comme de bons témoins des enjeux temporels car, traversés des luttes sexistes et antisexistes, ils définissent les moments de la vie amoureuse de façon plus ou moins stigmatisante ou assignante pour le féminin. L'amour romantique participe de la construction du temps linéaire puisqu'il suppose une succession d'étapes codées (coup de foudre, rendez-vous, relation, mariage, enfants), mais il incarne, dans le même temps, une rébellion contre les structures familiales.

Le romantisme, grâce à sa dimension passionnelle, donne la possibilité aux amoureux de construire leur propre monde, leur propre espace-temps, contre la tradition. Or, lorsque les héroïnes deviennent maîtresses de leur temps, elles font accuser de lourdes mutations au romantisme. Les femmes délaissent la position subalterne de l'attente et *travaillent* à trouver le *Prince charmant*. Elles déplacent pour ce faire dans la sphère privée les compétences développées dans la sphère professionnelle.

---

<sup>944</sup> Lahad, Kinneret, « Singlehood, Waiting, and the Sociology of Time », *Sociological Forum*, 27, 1, 2012, p. 163-186.

<sup>945</sup> Bessin, Marc, « Le Kairos dans l'analyse temporelle », in Cahiers Lillois, *Temps et Contretemps. Approches sociologiques*, Paris, L'Harmattan, 1999.

<sup>946</sup> *Sex and the City*, saison 2, épisode 4.

### ***b) Le temps des femmes : de la confiscation à la réappropriation***

Si la question spatiale est abordée très franchement dès les premières séries télévisées, celle du temps est passée sous silence. Dans *I Love Lucy*, l'héroïne ne cesse de fuguer du foyer familial auquel elle est assignée pour réaliser ses rêves dans la sphère publique, mais c'est certainement *Ma Sorcière Bien-Aimée* qui cristallise le plus les inégalités de traitement entre espace et temps : alors que Samantha exerce sans cesse sa magie sur l'espace domestique, pour le ranger, le nettoyer ou pour s'en évader par téléportation, les voyages dans le temps s'imposent le plus souvent à elle. Contrairement à la spatialité qu'elle objective et manipule à loisir, Samantha n'a qu'un seul moyen de s'évader de l'époque dont elle est prisonnière, moyen qui repose sur un motif romantique. Que ce soit au Moyen-Âge ou au XIX<sup>ème</sup> siècle, l'héroïne y rencontre un double de Jean-Pierre et ne rentre dans le présent qu'à partir du moment où elle succombe à son charme. La traversée des temps ne sert qu'à réaffirmer la prédestination amoureuse du couple : peu importe l'époque, pourvu que les âmes sœurs se retrouvent.

D'un autre côté, la fonction maternelle des héroïnes les rend peu maîtresses de leur temps car le *care* qu'elles doivent performer les enferme dans une féminité et dans une temporalité qui se construisent l'une l'autre : pour Marc Bessin, « la naturalisation des compétences dites féminines s'appuie sur une temporalité basée sur le rapport à l'autre et l'engagement dans la durée, [ce qui] induit des dispositions pratiques et morales, telles que la responsabilité, l'attention, l'anticipation, le souci »<sup>947</sup>. Le sacrifice du temps personnel et la priorité donnée au bien-être des autres constituent l'agenda quotidien des héroïnes.

Cette question est peu problématisée dans *The Donna Reed Show* alors qu'elle est immédiatement abordée, trente ans plus tard, dans *Roseanne*. Dès le pilote, l'héroïne se plaint que sa fille la prévienne tardivement d'un rendez-vous avec un professeur : « pourquoi tu attends toujours la dernière minute pour me dire ces choses-là ? J'ai une vie aussi, tu sais. C'est pas comme si j'avais rien à faire »<sup>948</sup>. Rentrant épuisée du travail et de ce rendez-vous, devant amorcer sa deuxième journée de labeur domestique, Roseanne réalise alors que son époux ne travaillait pas et a préféré voir des amis. La gestion du temps apparaît explicitement comme un privilège du masculin qu'il refuse de partager.

---

<sup>947</sup> Bessin, Marc, « Les temps sexués de l'activité : la temporalité au principe du genre », *Temporalités*, 9, 2009.

<sup>948</sup> *Roseanne*, saison 1, épisode 1.



Tout au long de la série, l'agenda saturé de Roseanne agit comme un motif de son épuisement et de ses disputes avec son époux.

Tant sur le fond que sur la forme, les premières séries télévisées intégraient leurs héroïnes dans une temporalité des plus linéaires. Jusqu'aux années 1990, les épisodes sont bien souvent dissociés les uns des autres, empêchant les allers retours narratifs. Les récits amoureux sont linéaires et respectent les étapes traditionnelles de la relation : dans *I Love Lucy*, *Ma Sorcière Bien-Aimée*, *The Donna Reed Show*, *Maude* ou encore *Roseanne*, les personnages se rencontrent, cohabitent, se marient, ont des enfants. Même lorsqu'il est question de divorce (*I Love Lucy*, *Maude*, *Roseanne*), les relations extraconjugales sont très peu abordées : que Dan trompe Roseanne apparaît comme une mauvaise bifurcation<sup>949</sup>, ce que Dan lui-même comprend vite en revenant à la maison et en implorant le pardon de son épouse.

Avec la deuxième modernité, vient un nouveau rapport au temps. L'ordre successif « mariage puis enfants » est bousculé : Lorelai (*Gilmore Girls*) est devenue mère à seize ans et a refusé de se marier avec le père ; Miranda (*Sex and the City*) a d'abord un enfant hors mariage avant d'épouser le père ; Charlotte (*Sex and the City*) se marie et divorce, avant de se remarier et d'apprendre sa stérilité ; Ally (*Ally McBeal*) découvre qu'elle a une fille cachée suite à un don d'ovocytes. Ce ré-encodage des priorités familiales est conjoint à une priorité donnée à la sphère professionnelle : les « nouvelles "nouvelles femmes" » ne parvenant pas à concilier simultanément une vie publique avec une vie privée, elles accomplissent le plus souvent d'abord la première puis la seconde.

---

<sup>949</sup> Le contexte de cette ultime saison repose à de nombreux égards sur la trahison des bases narratives de la série : Dan et Roseanne, ouvriers, sont devenus riches après avoir gagné au loto, ce qui les éloigne de plus en plus.

Les relations amoureuses ont des temporalités complexifiées et démultipliées, pour trois raisons. Premièrement, elles ne se limitent plus à un mariage ni à une succession d'histoires, mais deviennent nombreuses, parfois simultanées. L'influence qu'exercent les relations passées sur les moments présents devient un problème majeur de la relation :



dès lors que Carrie apprend que Mr Big est divorcé, elle emmène le fantôme de cette ex-femme jusque dans leur lit<sup>950</sup>. L'amour passé, dont les habits et le maquillage semblent signifier la vivacité, prend presque autant de place que le couple nu et enlacé.

Deuxièmement, les relations n'ont plus clairement un début et une fin : les ruptures sont légion et ne sont plus forcément définitives ; les relations « on-and-off-again » sont les plus présentes. Dans *Gilmore Girls*, Lorelai et Luke rompent avant de se remettre ensemble et, entretemps, Lorelai épouse le père de sa fille ; dans *Alias*, l'espionne Sydney, disparaissant durant deux ans, retrouve son partenaire Vaughn marié à une autre femme ; dans *Ally McBeal*, Ally est préoccupée par le passé puisqu'elle est toujours amoureuse de Billy, son amour de jeunesse ; dans *Sex and the City* enfin, Carrie et Big ne cessent de se séparer et de se retrouver.

Troisièmement, le registre des relations varie du simple amusement au sérieux, et ce de manière non évolutive mais conflictuelle. Les amours des héroïnes ne suivent pas un chemin simple, du loisir de la *date* au sérieux de l'engagement. Guidées pour la plupart par des imaginaires romantiques, elles investissent au contraire les premiers rendez-vous amoureux d'une attente très forte. Ally McBeal avoue à un homme qu'elle fréquente : « la vérité c'est que je ne vais pas vraiment à des rendez-vous amoureux, Hammond. Je veux dire, pas pour m'amuser, en tout cas. C'est plus des auditions pour d'éventuels maris et si je ne vois pas de potentiel, je ne perds pas mon temps »<sup>951</sup>. La sensation qu'a Ally de « perdre son temps » renvoie plus largement à la course contre la montre que semble être la quête du partenaire idéal : à de nombreuses reprises dans la série, Ally évoque son inquiétude de voir son capital beauté se faner d'année en année.

---

<sup>950</sup> *Sex and the City*, saison 1, épisode 8.

<sup>951</sup> *Ally McBeal*, saison 3, épisode 13.

La rupture du progrès apporte un effet de boucle qui affecte les relations amoureuses. Dès lors que les héroïnes ne se voient plus dicter la succession de leurs moments de vie (ce qui s'incarne dans le passage d'un espace à un autre, du foyer familial vers le foyer conjugal), les récits s'intéressent de plus en plus aux subversions temporelles. La plus forte d'entre elles est la possibilité de pratiquer la sexualité à tous moments : coucher dès le début d'une relation amoureuse ou coucher sans qu'il y ait besoin d'une relation amoureuse est une réappropriation des corps, mais c'est aussi une subversion des temporalités acceptables de l'amour, jusqu'à présent consécutives et compartimentées. Ces micro-actions construisent un nouveau rapport au temps et en révèlent la fonction symbolique (la « date limite » des trente ans est, par exemple, une cristallisation de l'injonction de devenir mère, qui passe par la structuration de Chronos).

***c) Risques futurs, quête, perte de temps, carpe diem ou colonisation du futur : ce que les temporalités de la deuxième modernité font aux modèles amoureux***

Le risque amoureux, le carpe diem, la jonction des quêtes sentimentales et identitaires ou encore les colonisations du futur sont autant de reformulations temporelles propres à la deuxième modernité, qui infléchissent les structurations rigides des pratiques amoureuses. La conséquence majeure est la percée de l'incertitude, tant dans les perspectives futures que dans les manifestations que peuvent continuer à avoir des relations passées et supposément finies.

Anthony Giddens place le temps au cœur de l'amour lorsqu'il définit ce dernier comme « étroitement lié à la colonisation de l'avenir », en ce qu'il construit et est construit par l'identité personnelle<sup>952</sup>. Or, dans la modernité avancée, le futur n'est plus synonyme de progrès mais se charge des répercussions potentielles des actes présents, engendrant une réflexion sur ces risques. Dans les représentations médiatiques de la modernisation des amours, cette colonisation réflexive du futur se fait sous la forme d'une quête conjointement identitaire et sentimentale.

Thème majeur des années 1990, la poursuite de l'amour est à double tranchant, tiraillée entre le pessimisme de l'incertitude et l'optimisme des possibles démultipliés. La réjouissante démultiplication des possibles menace de devenir vertiges et la découverte de

---

<sup>952</sup> Giddens, Anthony, *La Transformation de l'intimité. Sexualité, amour, et érotisme dans les sociétés modernes*, Rodez, Éditions du Rouergue, 2004, p. 78.

soi fait planer le spectre de la solitude existentielle. Dans ce système ouvert, les risques grandissants deviennent un facteur que l'on ne peut plus ignorer<sup>953</sup>. D'un côté, les héroïnes cherchent la sécurité ontologique qu'offrirait une relation amoureuse et même si elles ne sont plus prisonnières de la structure maritale, elles restent tributaires d'un imaginaire romantique : ainsi Charlotte, s'interrogeant sur le *Prince charmant*, demande, « je sors avec des hommes depuis que j'ai quinze ans, je suis épuisée, où est-il ? »<sup>954</sup>

La téléologie romantique déçoit à mesure que le temps passe et que le territoire amoureux rétrécit. D'un autre côté, la quête est porteuse d'optimisme car elle est un corollaire des identités en devenir. Être en quête signifie ne jamais avoir fini de s'accomplir, ce qui en fait paradoxalement une complétude en elle-même, ce que de nombreuses occurrences soulignent : dans les discours, Ally affirme que « la vérité, c'est que je ne veux probablement pas être trop heureuse ou satisfaite. Parce qu'après, il y a quoi ? J'aime la quête, la recherche. C'est ça qui est fun. Plus tu es paumée, plus tu peux en attendre de la vie »<sup>955</sup>. Dans les pratiques, les plans sont récurrents des héroïnes qui marchent dans la rue (jusque dans les génériques de *Sex and the City* ou *Ally McBeal*). Ces promenades symbolisent tout autant l'appropriation de l'urbanisme (par ricochet, de la sphère publique) que le cheminement temporel d'héroïnes parcourant leur existence en solitaire.

Ce qui apparaît comme une quête de la quête amoureuse se confond de plus avec la quête identitaire, dans la mesure où cette dernière est intrinsèquement liée à l'avenir : le cœur de l'identité, pour Stuart Hall, n'est pas son ancrage historique mais est d'être un processus qui mobilise les ressources historiques, langagières et culturelles en vue de « devenir plutôt que d'être », ce qui importe n'étant pas tant « "qui l'on est" ni "d'où l'on vient" que ce que l'on peut devenir »<sup>956</sup>.

Or, les héroïnes témoignent de cette volonté de ne pas s'enfermer dans un statut ou dans une situation amoureuse afin de ne pas clore le processus identitaire personnel. Les femmes, qui semblaient dans les représentations des décennies précédentes si amarrées dans le présent, colonisent enfin l'avenir de façon individualiste : Carrie se demande, « peut-être que le passé est comme une ancre qui nous retient, peut-être qu'il

---

<sup>953</sup> Giddens, Anthony, Pierson, Christopher, *Conversations with Anthony Giddens. Making Sense of Modernity*, Palo Alto, Stanford University Press, 1998, p. 105.

<sup>954</sup> *Sex and the City*, saison 3, épisode 1.

<sup>955</sup> *Ally McBeal*, saison 1, épisode 1.

<sup>956</sup> Hall, Stuart, « Who Needs Identity? », in Hall, Stuart, Du Gay, Paul, *Questions of Cultural Identity*, Londres, Sage Publications, 1996.

faut abandonner qui on était pour devenir qui on sera »<sup>957</sup>, tandis qu'Ally McBeal, tout au long de la série, répète ou s'entend dire qu'elle est une éternelle insatisfaite, qu'elle aime être en quête. À son anniversaire, date fatidique s'il en est, elle déprime non parce qu'elle est célibataire mais précisément parce que la quête semble achevée jusque dans ses amours.

Durant tout l'épisode, Ally se réfugie dans l'espace intimiste qu'est sa chambre à coucher et refuse catégoriquement de quitter son pyjama et son lit. Au moment où elle ressent la fin d'un temps, Ally fige son espace :

*Ally* : On est dans la trentaine et on parle toujours de s'accomplir. Mais on *est* accomplis. Ça y est.

*Richard* : Tu as des amis. Tu as une belle garde-robe. Tu as un homme.

*Ally* : C'est peut-être ça, le problème. J'ai toujours été motivée par mes envies. Maintenant, peut-être que la quête est...

*Richard* : Tu peux encore avoir des enfants. Quoique, 31 ans... Tic-tac. On oublie. C'est surfait.

*Ally* : Je crois que je déteste les anniversaires parce que ma vie a toujours été tournée vers demain. Tu sais, les possibilités. Et l'idée que la vie, maintenant, est... c'est horrible.

*Richard* : C'est quoi, le problème avec « maintenant » ?

*Ally* : Rien. Je veux dire, maintenant est super. Je me sens heureuse. J'ai une famille. J'ai un travail. Et comme tu dis, j'ai une belle garde-robe. Mais je me sens toujours seule. Seule quand je suis seule, je peux comprendre. Mais seule quand je suis heureuse avec quelqu'un...?<sup>958</sup>

De la même manière, au cours d'un dialogue avec Angel, Buffy invoque pour la première fois des impératifs individualistes. Les récits de cet amour romantique étaient pourtant jusqu'ici sans cesse réduits aux avis tutélaires du masculin : dans le dernier épisode de la saison 3, Angel rompt avec Buffy car il estime savoir mieux qu'elle ce qu'elle voudrait à l'avenir et qu'il ne pourrait pas lui donner (une famille, des enfants, une vie normale). Or, le dernier épisode de la série montre les partenaires discuter du futur. La scène se déroule dans un cimetière, incarnation spatiale d'une temporalité apparemment terminée mais que les récits surnaturels de la série révèlent être une boucle, en ce que les morts y reviennent régulièrement à la vie, métamorphosés en vampires. Le lieu est triplement symbolique : il est celui de leur relation, celui de l'éternité, celui des renaissances des êtres.

---

<sup>957</sup> *Sex and the City*, saison 5, épisode 1.

<sup>958</sup> *Ally McBeal*, saison 4, épisode 20.

Durant cette discussion, Buffy s'affirme par une métaphore devenue canonique chez les fans de la série :

*Buffy* : J'ai toujours eu peur d'être bizarre, parce que je n'arrivais pas à faire tenir un couple. Mais peut-être que je ne suis pas censée y arriver.

*Angel* : Parce que tu es la Tueuse ?

*Buffy* : Parce que... bon. Je suis une pâte à cookies. Je n'ai pas fini de cuire. Je n'ai pas fini de devenir ce que je vais bien pouvoir devenir. Je me sors de cette affaire-là, et de la suivante, et de la suivante, et peut-être qu'un jour, je vais me retourner et voir que je suis prête. Je suis un cookie. Alors, tu sais, si un jour quelqu'un veut me lécher... veut profiter de mon moi-cookie délicieux et bien chaud, alors ce sera super. Voilà. Quand je serai cuite.

*Angel* : Tu as une idée de celui qui pourra te lécher... j'ai vraiment besoin de continuer la comparaison avec le cookie ?

*Buffy* : Je ne vois pas si loin. C'est un peu le principe. (*Déçu, Angel part. Elle l'interpelle.*) Parfois si, je vois si loin.

*Angel* : Parfois, c'est toujours ça.

*Buffy* : Mais c'est dans longtemps. Des années, peut-être.

*Angel* : Je vieillis pas<sup>959</sup>.

Les héroïnes représentées sont pleinement ancrées dans la deuxième modernité car, pour autant qu'elles se plaignent de la fatigue induite par la quête et par les risques, elles ne souhaitent pas revenir à la configuration de la première modernité. Les satisfactions qu'elles tirent de leurs aventures sans lendemain agissent ici comme un endroit où respirer : elles sont la création de moments ad hoc, dissociés de l'angoisse et de la fatigue, des normes sociales et d'une réflexivité pesante.

Leur indépendance passe très clairement par la possibilité de relâcher à la fois la représentation sociale d'elles-mêmes et la nécessité de formuler sans cesse des choix. Est signifié à cet instant le rejet de Chronos, temporalité de la première modernité, et de la réflexivité, mode d'existence de la deuxième modernité, qui enjoignent respectivement à chacun de planifier et d'analyser. Le modèle de la relation pure apparaît, lui, comme une solution puisqu'il s'insère dans une quête qui n'est jamais finie : celle des identités personnelles des partenaires et de la démocratie relationnelle, par définition sans cesse reconstruite, qui en résulte.

---

<sup>959</sup> *Buffy*, saison 7, épisode 22.

## CHAPITRE 2.

# FRACTURES ENTRE IMAGINAIRES, DISCOURS ET PRATIQUES : TENSIONS, RÉARTICULATIONS ET REFORMULATIONS DES MODÈLES AMOUREUX

*L'amour est la meilleure idéologie pour contrecarrer les périls  
de l'individualisation.*

Ulrich Beck

### A. (Dé)constructions des amours

#### *a) Amours éclatées, amours précaires et amours amicales : la désacralisation enclenchée*

Les « nouvelles "nouvelles femmes" » ont trois grands types de relations : le premier est un amour romantique, qu'elles entretiennent avec un homme (ou deux) considérés comme leur âme sœur ; le second recouvre des relations amoureuses précaires, petits amis et fréquentations intimes échouées ; le troisième, plus surprenant, est celui d'amours amicales principalement féminines<sup>960</sup>.

---

<sup>960</sup> Entre les femmes de *Sex and the City*, entre Ally et Renée (*Ally McBeal*), entre Lorelai et Sookie (*Gilmore Girls*), entre Buffy et Willow (*Buffy*), ou même entre les sœurs de *Charmed* (Prue et Phoebe s'apprécient peu au début et développent ensuite des rapports proches de l'amitié), ces liens peuvent être vus comme la démocratisation d'une homosocialité jusqu'ici réservée aux hommes. Face à la précarisation des relations, les amours amicales viennent supplanter les amours hétérosexuelles : le romantisme, mis à mal par les explosions émancipatrices de la deuxième modernité, tend ainsi à se réfugier explicitement dans l'amitié. Cela mène Carrie à se demander, loin du stéréotype de la compétition féminine, si « nos âmes sœurs [ne sont finalement pas] nos copines, et les hommes des personnes avec qui l'on s'amuse », tandis qu'Ally McBeal s'interroge : son âme sœur n'a-t-elle pas été, tout du long, son meilleur ami John Cage ? Partout, les amitiés des héroïnes sont de nouveaux îlots de sécurité, basés sur la loyauté, la sincérité et la bienveillance, qui compensent la disparition des familles et des conjugalités stables.

À partir des années 1990, l'amour apparaît donc comme éclaté. À rebours de la définition romantique qui le considère essentiel, éternel et exclusif, c'est-à-dire s'exprimant à un seul endroit et pour toujours, ses représentations sont désormais étendues et variées, concurrencées même par d'autres liens plus « faibles ». Les relations amoureuses ne sont plus uniques ni saccadées (le divorce serait une parenthèse malheureuse qui mène vite à un remariage) mais entrecroisées et bariolées : le *Prince charmant* lui-même ne sort pas indemne de la pluralisation de l'amour romantique et se dédouble. En effet, les héroïnes n'ont plus un seul amour mais souvent deux, entre lesquels elles hésitent.

Cependant, même en perdant ce qui le définit le plus, c'est-à-dire l'unicité et l'éternité, le romantisme ne meurt pas puisque les héroïnes l'actualisent en fonction de leurs expériences : après l'échec de son mariage, la grande romantique Charlotte York, qui ne jurait que par lui, invente une nouvelle loi : « tout le monde sait qu'on ne peut avoir que deux grands amours dans une vie ! »<sup>961</sup>

Suite logique de la réflexivité, le conflictualisme atteint le champ amoureux et devient le registre sur lequel se construisent les amours : pour ces « nouvelles "nouvelles femmes" », les modèles ne s'imposent plus mécaniquement mais se construisent en tenant compte des projets, des envies, des espoirs. Ainsi dans *Sex and the City*, c'est par la multiplicité des pratiques que le conflictualisme affleure, donnant lieu à de nombreux échanges entre les personnages sur les possibilités amoureuses en fonction des bénéfices et des coûts, des stratégies et des politiques privées, des comportements et des discours. L'éclatement des amours entraîne un flou définitionnel qui ne peut être contrecarré qu'en embrassant leur relativité : ainsi, la valeur des relations et des individus dépend étroitement des situations, ce dont témoignent les nombreuses mutations que subissent les relations amoureuses représentées. Contrairement aux séries précédentes où les héroïnes n'avaient qu'un amour central, peut-être deux, les « nouvelles "nouvelles femmes" » ont des relations qui évoluent en dents de scie.

Dans cette forme relativisée de l'amour, qui n'est pas pour autant relativiste, la comparaison devient une façon de trier, catégoriser et hiérarchiser les relations : Carrie souligne que « ce qui définit finalement une relation est une autre relation »<sup>962</sup>, tandis qu'Ally McBeal réalise qu'elle n'est pas amoureuse de son ami John Cage car lorsque le

---

<sup>961</sup> *Sex and the City*, saison 5, épisode 1.

<sup>962</sup> *Sex and the City*, saison 4, épisode 3.



téléphone sonne, sa première pensée est le prénom d'un autre<sup>963</sup>. L'éclatement de la tradition fait qu'il n'est plus possible, comme le formule Ulrich Beck, « de dire de façon cohérente ce que [l']amour signifie, ce qu'il devrait ou pourrait être : il varie en substance, exceptions, normes et moralités d'individu en individu, et de relation en relation »<sup>964</sup>.

Face aux difficultés de définir l'amour à l'ère de la deuxième modernité, les représentations fictionnelles l'envisagent soit comme une invention quotidienne modulée par les individus et par les contextes, soit comme une passion irrationnelle que trahit la réflexivité des personnages. La première tendance vise à abandonner, ou en tout cas à remettre en cause, les modèles rigides pour comprendre ce que les pratiques recréent, tandis que la deuxième envisage l'amour comme une forme essentielle et transcendante dans laquelle l'individu déboussolé de la deuxième modernité trouve refuge.

De l'Amour aux amours, la perte de la tonalité romantique structure les redéfinitions. Car si l'amour est multiple, c'est un fondement du romantisme qui s'effrite. Les dragons qu'affronte le *Prince charmant* sont désormais de son espèce et les héroïnes, ne voulant plus être subsumées dans l'ensemble conjugal, doivent choisir entre ces différentes propositions amoureuses. Carrie Bradshaw en est un bon exemple, qui s'affranchit même des petits amis, accumulant les relations : « ce n'est pas mon copain, c'est juste quelqu'un que j'essaie »<sup>965</sup>, dit-elle, qu'elle essaie jusqu'à décider s'il lui convient ou non, si *elle-même* se convient ou non avec lui.

La précarité des amours se confond avec la précarité des identités : s'il est si difficile de hiérarchiser ces diversités affectives, c'est que ce choix n'est pas seulement celui d'un homme ou d'un autre, c'est aussi celui d'une identité future<sup>966</sup>. Pour les « nouvelles "nouvelles femmes" », le conflit se déplace vers le cœur des modèles relationnels, lesquels renvoient à ce que l'on veut être, à des projections de soi. Cela explique la présence d'une rupture très franche entre les discours et les actes : si les trentenaires disent chercher l'homme idéal, leurs amours relèvent davantage de la sexualité plastique et de la relation pure.

---

<sup>963</sup> *Ally McBeal*, saison 5, épisode 6.

<sup>964</sup> Beck, Ulrich, Beck-Gernsheim, Elizabeth, *The Normal Chaos of Love*, Cambridge, Polity Press, 1995, p. 5.

<sup>965</sup> *Sex and the City*, saison 1, épisode 3.

<sup>966</sup> Kaufmann, Jean-Claude, *La Femme seule et le Prince charmant*, Paris, Nathan, 1999.

Les imaginaires, pratiques et discours ne sont pas cohérents. Les discours sont tiraillés entre imaginaires romantiques et pratiques plus « pures » : les héroïnes disent vouloir un amour illogique, au-delà des intérêts individuels, qui consume, mais en parallèle, elles se plaignent des résistances sexistes qui y sont à l'œuvre. En retour, les pratiques sont en décalage avec les imaginaires et les discours : à travers les saisons, les héroïnes de *Sex and the City* et d'*Ally McBeal* sont essentiellement engagées dans des formes embryonnaires de relation pure et, lorsque le *Prince charmant* se présente à elles, il ne les convainc pas forcément. Carrie est troublée de ce que sa romance avec Aidan ne la comble pas... précisément parce qu'elle est parfaite :

*Carrie* : Ce qui ne va pas, c'est que, pour la première fois de ma vie, je suis dans une relation où absolument rien ne va pas. On navigue en douceur. Rien d'autre qu'une mer calme, de l'horizon bleu partout où je regarde. [...] C'est bizarre. Je suis habituée à chasser. Là, c'est sans effort. Ça me fait flipper !<sup>967</sup>

Imaginaires, pratiques et discours ne sont pas cohérents car les modèles mis à disposition ne le sont pas eux-mêmes. Comme l'a bien montré Joanna di Mattia<sup>968</sup>, Mr Big et Aidan incarnent chacun à leur manière l'idéologie romantique. Le premier personnage personnifie un romantisme passionnel tandis que le second propose un romantisme stabilisant. Or, qu'il s'agisse de la virilité classique de Mr Big ou de la masculinité postféministe d'Aidan (« mélange du héros phallique avec le nouvel homme sensible »<sup>969</sup>), chacun des personnages est perçu comme compatible avec le romantisme car Carrie projette sur eux ses fantasmes : ses attentes romantiques précèdent les partenaires qu'elle rencontre. Lorsque Carrie s'inquiète que tout soit parfait, elle regrette en fait qu'il n'y ait pas plus de ferveur affective, ce qui comprend des moments de dispute codés passionnels. De son côté, Ally rencontre à plusieurs reprises des hommes potentiellement idéaux auxquels elle trouve invariablement un défaut : qu'il soit bisexuel<sup>970</sup> ou trop jeune<sup>971</sup>, l'héroïne est guidée par une utopie qui piège les pratiques. Cette rupture entre imaginaires, pratiques et discours s'accompagne de leur hiérarchisation en fonction des modèles amoureux et des partenaires : Carrie laisse vagabonder son imagination romantique avec Mr Big jusqu'à tuer la relation tandis qu'elle privilégie une pragmatique amoureuse avec Aidan.

---

<sup>967</sup> *Sex and the City*, saison 3, épisode 7.

<sup>968</sup> Di Mattia, Joanna, « "What's the Harm in Believing?": Mr Big, Mr Perfect, and the Romantic Quest for *Sex and the City's* Mr Right », in Akass, Kim, McCabe, Janet, *Reading Sex And The City*, Londres, I.B. Tauris, 2003.

<sup>969</sup> Di Mattia, Joanna, *ibid.*

<sup>970</sup> *Ally McBeal*, saison 3, épisode 13.

<sup>971</sup> *Ally McBeal*, saison 2, épisode 1.

### ***b) Travail individuel, idéal de l'aisance romantique***

Les récits sont de plus en plus ceux de la construction des amours à partir d'interactions et de dosages inédits entre les modèles disponibles et des identités malléables. Les héroïnes ne se contentent pas de résoudre les problèmes que pose leur mariage comme Maude et Roseanne mais élaborent démocratiquement la structure conjugale. Les temporalités sont inversées : le point de départ est l'attraction physique et psychologique qui, peu à peu, mène à la relation amoureuse, laquelle demande du temps, de l'investissement, des compétences émotionnelles et des valeurs égalitaires.

La construction de la relation amoureuse s'effectue par paliers. Les premiers rendez-vous, traditionnelles *dates* étasuniennes, deviennent le lieu d'un jeu amoureux fait de performances de genre classiques, que les femmes décrivent ensuite comme des jeux théâtraux aux allures goffmaniennes<sup>972</sup> : « Charlotte me dira plus tard qu'elle pensait avoir joué la soirée sans aucun faux pas »<sup>973</sup>, raconte Carrie Bradshaw qui de son côté regrette d'avoir porté pour son premier rendez-vous avec Mr Big une robe dénudée qui les a encouragés à faire l'amour sans attendre. Comme l'a montré Beth Bailey, les codes communicationnels qui structurent les premiers rendez-vous amoureux sont hérités de la traditionnelle cour amoureuse américaine mais ils sont en même temps perturbés par les nouveaux rapports de genre<sup>974</sup> : les « dissonances » que produisent ces derniers s'expriment « dans des luttes pour gagner ou regagner du contrôle dans le système de cour »<sup>975</sup>.

Carrie craint en effet que le contrôle sexuel qu'elle exerce lorsqu'elle se montre presque nue n'aboutisse paradoxalement à une domination masculine : ayant épuisé tout son capital sexuel dès le premier soir, l'héroïne a peur de n'être plus émotionnellement crédible auprès de Mr Big. Comme le formule son amie Charlotte, « quand tu couches avec un homme dès le premier soir, la relation est condamnée à n'être que sexuelle »<sup>976</sup>. La part grandissante de construction dans les rapports amoureux a ses symptômes que la littérature scientifique a bien identifiés : la labilité apporte son lot de névroses et de

---

<sup>972</sup> Goffman, Erving, *La Mise en scène de la vie quotidienne. 1. La Présentation de soi*, Paris, Les Éditions de Minuit, 1973 ; Goffman, Erving, *La mise en scène de la vie quotidienne. Tome 2. Les relations en public*, Paris, Les Éditions de Minuit, 1973.

<sup>973</sup> *Sex and the City*, saison 1, épisode 1.

<sup>974</sup> Bailey, Beth, *From Front Porch to Back Seat. Courtship in Twentieth-Century America*, Baltimore, Johns Hopkins University Press, 1989.

<sup>975</sup> Bailey, Beth, *ibid.*, p. 4.

<sup>976</sup> *Sex and the City*, saison 1, épisode 6.

« fatigues d'être soi »<sup>977</sup>. Lorsque la relation amoureuse avec Mr Big est enclenchée (donnant tort à Charlotte), Carrie est épuisée de devoir continuer de performer une féminité parfaite : « quand je suis avec lui, je ne me ressemble pas, je suis comme une "Carrie contenue", je mets des petits costumes, tu sais, "Carrie sexy" et "Carrie décontractée". Parfois, je me surprends en train de poser ! C'est crevant ! »<sup>978</sup> Les femmes sont soumises à une représentation constante d'elles-mêmes qui, parce qu'elle est censée agir comme une preuve de leur affection, rend prioritaire la performance de genre sur la démocratie intime.

Dans le même temps pourtant, s'affaiblit l'idéal de la communication romantique, supposément immédiate et aisée grâce à la fusion et à l'intuition. Certes, persistent des formes romantiques comme des échanges de regards (entre Ally et Billy ou Carrie et Big), de complices chamailleries entre Lorelai et Christopher (*Gilmore Girls*), ou des élans lyriques (*Buffy*, *Charmed*). Mais en parallèle, apparaissent de nombreuses occurrences d'un labeur relationnel et d'une démystification de l'intercompréhension immédiate. La romantique Ally McBeal est déconcertée lorsque Larry refuse de participer à un échange fusionnel et qu'il défend des découvertes progressives basées sur le non-verbal. Alors qu'il lui caresse le visage en souriant tendrement (une kinésie dont l'affect est très explicite), Ally sollicite une formulation verbale :

Ally : À quoi tu penses ?

Larry : Je ne crois pas à ça.

Ally : Tu ne crois pas à quoi ?

Larry : Se dire ce que l'on pense. Trop parler. Ça rend feignant.

Ally : Je te demande pardon ?

Larry : Une partie de la communication, c'est le langage non-verbal, corporel. L'humeur, tu vois ce que je veux dire ? S'accueillir l'un l'autre. Découvrir les choses plutôt que de regarder au dos de la carte pour avoir la réponse.

Ally : Dans ce cas, j'ai du mal à te lire.<sup>979</sup>



<sup>977</sup> Ehrenberg, Alain, *La Fatigue d'être soi. Dépression et société*, Paris, Odile Jacob, 2000.

<sup>978</sup> *Sex and the City*, saison 1, épisode 11.

<sup>979</sup> *Ally McBeal*, saison 4, épisode 7.

Le travail relationnel croît en interaction avec l'idéal de la communication romantique qu'il contredit souvent mais les héroïnes, prises aux pièges d'un système de genre encore très binaire, sont laissées face à une injonction contradictoire : elles doivent, tout en restant éminemment séduisantes, faire l'effort de s'ouvrir psychologiquement à l'autre.

La solution qu'elles trouvent est typique de leur statut de femme active. Rêvant toujours du *Prince charmant*, les femmes ne sont plus des princesses passives pariant sur les faveurs du destin : pour trouver l' élu de leur cœur, elles multiplient les relations pures en *travaillant* à ce que l'une d'elles se transforme en conte de fée, tant et si bien que le hasard semble ne plus avoir sa place dans les récits. L'amour perd de sa destinée et s'imprègne de la contingence moderne, il est désormais une entreprise personnelle au même titre qu'une carrière : pour Ally McBeal, « nous consacrons douze heures par jour à notre vie professionnelle tout en déclarant que notre vie personnelle est plus importante mais nous n'y travaillons pas. Je vais appliquer un plan de carrière dans ma vie privée. Au lieu de me croiser les bras en espérant que ça arrive, je vais m'arranger pour que ça arrive ! »<sup>980</sup> Cupidon est au chômage.

Un glissement opère, qui espère aisément déplacer les compétences professionnelles vers la sphère amoureuse, ne voyant pas de raison à ce que la détermination personnelle qui a permis l'accomplissement professionnel ne puisse faire aussi ses preuves dans le domaine amoureux. Les amours deviennent des objets de travail<sup>981</sup>. Le tournant est flagrant : tandis que les femmes actives et les « féministes au foyer » critiquaient les sacrifices que requiert une relation, les héroïnes des années 1990 se concentrent sur le labeur émotionnel et communicationnel en ramenant dans la sphère privée les compétences développées dans la sphère publique. Une fois la relation sérieusement enclenchée, l'amour ne doit plus demander des sacrifices mais du temps, des encouragements et une constante considération. Si les comportements amoureux restent évidemment structurés par les rapports de genre, les logiques individualistes interviennent de plus en plus. Néanmoins, les héroïnes oublient que le caractère souvent hasardeux de la rencontre amoureuse empêche de maîtriser totalement ses manifestations. Cupidon est au chômage mais il n'est pas mort.

---

<sup>980</sup> *Ally McBeal*, saison 2, épisode 21.

<sup>981</sup> En parallèle, la sphère professionnelle gagne en dimensions ludiques : Lorelai (*Gilmore Girls*) fait preuve de beaucoup d'humour au travail ; Buffy y va toujours de sa petite phrase avant de tuer un vampire ; l'espionne Sydney a pour outils de nombreux gadgets ; l'environnement professionnel d'Ally McBeal est loufoque ; Carrie pratique une anthropologie sexuelle qui légitime sa sexualité libérée.

*c) Approche comparative de Sex and the City et Ally McBeal : entre déduction romantique et induction par la plasticité*

*Ally McBeal* et *Sex and the City* partagent plusieurs traits qui encouragent une analyse comparative. Diffusées à quelques mois d'écart (septembre 1997 et juin 1998), toutes deux montrent des femmes indépendantes, ambitieuses, blanches, hétérosexuelles, jolies et de classe supérieure. Au-delà de ce portrait, les cadres relationnels et socioculturels sont également similaires : Ally, tout comme Carrie, est en quête du bonheur dont elle suppose qu'il ne peut être trouvé que grâce à « Mr Right », le « bon » compagnon. Cherchant un homme à mi-chemin entre le *Prince charmant* (dont les occurrences explicites sont finalement assez rares) et le partenaire de la relation pure (respectueux de l'épanouissement individuel et enclin à la démocratie relationnelle), les femmes essaient de réinventer l'amour à l'aune de leur nouvelle autonomie. La multiplicité des pratiques apparaît désormais comme une évidence, choisie et célébrée dans *Sex and the City* ou subie et regrettée dans *Ally McBeal*.

D'un côté, *Sex and the City* épluche relations amoureuses et pratiques sexuelles qu'elle ne lie plus. Carrie Bradshaw, sorte d'anthropologue autoproclamée de l'affectif, étudie les composantes de l'amour en convoquant des valeurs comme la discussion, la séduction, le partage, ou la confiance, pour en interroger la pertinence à l'heure de l'émancipation féminine. La créativité amoureuse et sexuelle ainsi représentée incarne des tentatives répétées et entêtées du féminin pour réinventer l'amour, tout en essayant de sauvegarder des valeurs de la première modernité (fidélité, sacrifice, complémentarité). Le ton interrogatif sans cesse utilisé dans *Sex and the City* indique le tâtonnement des femmes individualistes dans les possibles démultipliés. Carrie, c'est important, ne renonce donc pas à dénicher le sens de l'amour, mais elle le fait de façon inductive, à partir des pratiques qu'elle vit et observe. À l'inverse d'Ally McBeal qui est attristée par l'absence d'amour plus souvent qu'elle n'en guette les angles morts, Carrie s'intéresse à ses incessantes reformulations :

*Carrie* : Les Esquimaux ont des centaines de mots pour la neige, nous en avons inventé trois fois plus pour la relation amoureuse. Mais plus on invente de mots, plus c'est difficile de définir les choses. Dans un monde où l'on peut sortir sans coucher, coucher sans sortir, et au final rester amie avec la plupart de nos partenaires sexuels bien après que la liaison soit terminée, qu'est-ce qui définit vraiment une relation ?<sup>982</sup>

---

<sup>982</sup> *Sex and the City*, saison 4, épisode 3.

L'héroïne de *Sex and the City* fait de ces expérimentations une occasion de comprendre les dernières « tendances » amoureuses et sexuelles avec désinvolture, humour et légèreté. Le plaisir qu'elle en tire contrarie radicalement la négativité d'ordinaire appliquée à la sexualité<sup>983</sup> : s'apprêtant à coucher avec un top model par curiosité, sa *voix off* s'amuse, « ce qu'on doit faire au nom de la recherche ! »<sup>984</sup>. La moue faussement gênée et sincèrement amusée de l'héroïne montre l'absence de toute culpabilité. Or, c'est moins le cas d'Ally McBeal : même si elle a une sexualité libérée, l'héroïne ne s'est pas totalement affranchie des représentations classiques de l'amour féminin. Couchant sur un coup de tête avec un inconnu dans un Lavomatic sans échanger un mot, Ally sort de cette expérience sexuellement comblée mais moralement déçue.

À bien des égards, *Ally McBeal* apparaît comme la face sombre de *Sex and the City*. Même si la série porte un fort optimisme communicationnel<sup>985</sup>, le rapport de son héroïne à l'amour reste ancré dans la tradition – ce qui est d'ailleurs fortement critiqué par ses ami.e.s. Névrosée, malheureuse et en quête d'un bonheur qu'elle rend elle-même inatteignable, Ally cherche une relation romantique dans laquelle noyer ses névroses. Elle s'illusionne (et en a parfaitement conscience !) dans le romantisme et s'épuise à rejeter des hommes qui ne la convainquent pas car ils ne sont jamais à la hauteur de ses idéaux. Sa définition de l'amour est de surcroît plombée un essentialisme latent : si elle dit avoir la « sensation d'avoir été infidèle à l'amour lui-même »<sup>986</sup>, elle n'en donne jamais une définition précise mais stipule simplement que, à la façon d'une valeur transcendante et suprême, l'amour doit exister au-delà du pragmatisme, au-delà des simples convergences d'intérêts et d'envies. Elle dit :

*Ally* : Je vois des amis qui se marient parce qu'ils sont de bons compagnons, qu'il se trouve qu'ils ont les mêmes idées sur des débats comme écoles privées *versus* écoles publiques, et je n'y crois pas une seconde.<sup>987</sup>

Ou encore :

*Ally* : Pourquoi tu t'acharnes à donner du sens au mariage ? Est-ce que le mariage fait sens ? Ils s'aiment. Ce n'est pas simplement suffisant, c'est tout ce qui compte !<sup>988</sup>

---

<sup>983</sup> Rubin, Gayle, « Thinking Sex: Notes for a Radical Theory of the Politics of Sexuality », in Vance, Carole S., *Pleasure and Danger: Exploring Female Sexuality*, Londres, Routledge, 1992, p. 267-293.

<sup>984</sup> *Sex and the City*, saison 1, épisode 2.

<sup>985</sup> Nadaud-Albertini, Nathalie, « *Ally McBeal* ou les méandres de l'expression de soi », *Médiamorphoses*, hors-série, 2007, p. 86-89.

<sup>986</sup> *Ally McBeal*, saison 1, épisode 2.

<sup>987</sup> *Ally McBeal*, saison 1, épisode 6.

<sup>988</sup> *Ally McBeal*, saison 1, épisode 14.

L'affaiblissement du modèle romantique menace de ce que les relations amoureuses ne mènent plus qu'à la désillusion. Les deux fins de la série donnent d'ailleurs le romantisme gagnant : il était en effet prévu qu'Ally épouse son petit ami Larry, mais les déboires judiciaires de son interprète Robert Downey Jr l'ont éloigné des plateaux télévisuels et ont obligé les scénaristes à conclure la série autrement. Ally découvre qu'elle a une fille cachée pour le bonheur de laquelle elle quitte Boston et ses amis. Puisqu'il semblait difficile de remplacer le personnage de Larry, adoré des téléspectateurs et immédiatement présenté comme l'homme idéal, l'héroïne hétérosexuelle s'affranchit de l'adulte masculin et déplace le modèle romantique dans la parentalité, comme l'a suggéré Jean-Claude Kaufmann<sup>989</sup>.

## **B. La schizophrénie amoureuse : imaginaires romantiques, pratiques de la relation pure**

### *a) Les échecs répétés mais esthétisés du romantisme*

Le modèle romantique est confronté à des échecs répétés dans les séries de notre corpus, ce qui tend à l'exclure des pratiques effectives pour le confiner aux imaginaires. De plus, il ne s'accomplit pas avant plusieurs épisodes voire plusieurs saisons et, lorsque c'est le cas, les ruptures sont légion. D'un côté, les récits télévisuels s'approprient la tragédie classique entre l'Amour et le Devoir ou l'Amour et la Famille<sup>990</sup> ; de l'autre, les thématiques d'égalité hommes/femmes deviennent phares, qui s'attardent sur les constructions amoureuses, donnant la part belle aux monologues (*Sex and the City*, *Ally McBeal*) ou aux discussions centrées sur ego (*Gilmore Girls*, *Dharma & Greg*). Ainsi, si le modèle marital est toujours présent, il n'est plus systématique. Seule *Dharma* (*Dharma & Greg*) est mariée dès le début de la série et le reste des héroïnes de notre corpus, lorsqu'elles se marient, sont loin d'expérimenter l'enchantement conjugal. Quand ils ne sont pas avortés ou rompus, les mariages sont mis en difficulté par des infidélités, des incompréhensions ou par les difficultés de la vie quotidienne.

---

<sup>989</sup> Kaufmann, Jean-Claude, *L'Étrange histoire de l'amour heureux*, Paris, Fayard, 2010.

<sup>990</sup> Le travail d'espion de Sydney et Vaughn rend leur relation trop dangereuse (*Alias*), les natures de la Tueuse et du vampire sont ennemies (*Buffy*), les familles respectives s'opposent à leur union (*Gilmore Girls*, *Dharma & Greg*).



S'ensuit une représentation insistante de la souffrance amoureuse, embellie comme l'a bien formulé Jean-Claude Kaufmann par le romantisme pour lequel « rien n'est plus beau qu'un chagrin d'amour »<sup>991</sup>. Que ce soit par exemple dans *Buffy*<sup>992</sup>, par un jeu de miroir entre le désarroi de la jeune fille trahie et le sadisme du masculin, dans *Gilmore Girls*, par la retraite qu'effectue Lorelai dans son lit pendant plusieurs jours<sup>993</sup> ou dans *Alias*, par le hurlement muet de Sydney devant le cadavre de son fiancé<sup>994</sup>, les douleurs dues à l'amour sont mises en scène de façon esthétisées pour souligner l'anéantissement de l'individu et de sa réflexivité devant l'échec du romantisme.

Dans ces moments, les femmes abandonnent toute réflexivité et tout surmoi : évoquant sans cesse l'amoureux perdu au point d'exaspérer les amies<sup>995</sup> ou prenant des risques inconsidérés pour le conquérir<sup>996</sup>, la perte de l'amour reste incommensurable et se confond avec la perte de la raison. Lorsque Lorelai, dévastée, se résigne à appeler Luke, elle lui laisse un message suppliant sur son répondeur. Réalisant ce qu'elle vient de faire, elle court entrer par effraction chez son ex-petit ami pour récupérer la cassette avant qu'il ne l'écoute. Elle lui avoue ensuite et s'en excuse, invoquant l'irrationalité de sa douleur :

*Lorelai* : Je suis tellement désolée, Luke. Je ne te ferai plus jamais ça. Je me sens complètement humiliée. Je souffrais et je savais que si je t'appelais, tu viendrais. Je n'aurais jamais dû faire ça.

*Luke* : Ce n'est pas grave.

*Lorelai* : Si, c'est grave. Je ne suis pas ce genre de fille. Je ne suis pas ce genre de fille qui pleure, qui est anéantie et qui appelle son ex-petit ami pour qu'il vienne la secourir. Je te remercie vraiment d'être venu et d'avoir cassé ma porte [pour venir me voir]. Faire ça... Tu es un type formidable.

(Elle lui tend la cassette de son répondeur.)

*Luke* : Qu'est-ce que c'est ?

*Lorelai* : C'est la cassette de ton répondeur.

*Luke, surpris* : De mon... ?

*Lorelai* : C'est la dernière folie que tu auras à endurer de ma part, je te le promets. Je veux juste que tu saches que je t'ai entendu lorsque tu as dit que tu souhaitais sortir de cette relation. Vraiment. À partir de maintenant, je vais respecter ta décision.<sup>997</sup>

Les ruptures nous renseignent, de plus, sur les pierres d'achoppement de l'amour romantique : Big quitte Carrie car il est effrayé par l'engagement conjugal ; Larry quitte Ally pour aller vivre auprès de son fils ; lorsque Luke voit son couple mis en danger par la mère de Lorelai, il reproche à cette dernière de ne pas prendre suffisamment position

---

<sup>991</sup> Kaufmann, Jean-Claude, *L'Étrange histoire de l'amour heureux*, Paris, Fayard, 2010, p. 82.

<sup>992</sup> *Buffy*, saison 2, épisode 13 et 14.

<sup>993</sup> *Gilmore Girls*, saison 5, épisode 14.

<sup>994</sup> *Alias*, saison 1, épisode 1.

<sup>995</sup> *Sex and the City*, saison 2, épisode 5.

<sup>996</sup> *Alias*, saison 2, épisode 12.

<sup>997</sup> *Gilmore Girls*, saison 5, épisode 14.

en sa faveur<sup>998</sup> ; enfin, Angel rompt avec Buffy pour des raisons paternalistes, arguant savoir mieux qu'elle que leur relation est condamnée du fait qu'il ne peut lui offrir une vie normale<sup>999</sup>. Les ruptures se font majoritairement pour des raisons ayant trait à la première modernité : le romantisme est maudit, laissant les pratiques déployer des formes embryonnaires de la relation pure.

***b) Le romantisme « abymé » : imaginaires idéalisés sur un modèle concrètement affaibli***

Indice de sa résistance, les modalités représentationnelles du romantisme le rattachent à une croyance quasi religieuse en l'amour. Dans *The Normal Chaos of Love*, Ulrich Beck et Elisabeth Beck-Gernsheim avaient déjà proposé une telle définition, envisageant l'amour comme une « religion après la religion, l'ultime croyance après la mort de toutes les fois »<sup>1000</sup>. Selon eux, l'amour promet aujourd'hui de résoudre le problème contemporain de la solitude tout en offrant à l'individu une stabilité liée à la personne : « si ce n'est plus Dieu ou les prêtres, ou la classe sociale ou les voisins, alors au moins, il y a toujours Toi »<sup>1001</sup>. Une telle approche trouve un écho dans les représentations de notre corpus où la récompense du cheminement individualiste prend la forme de l'individu destiné.

Élu du cœur, moitié, âme sœur ou *Prince charmant* sont le Saint Graal de l'amour qui conclue de nombreuses séries sur un *happy end* romantique (*Sex and the City*, *Charmed*, *Alias*, *Gilmore Girls*, voire également le romantisme parental d'*Ally McBeal*). Face à un processus d'individualisation anxiogène, entre rejet du holisme et crainte de la solitude, le romantisme promet un séduisant compromis : s'insérant « dans des mouvements plus larges d'individualisation, de liberté et d'épanouissement de soi »<sup>1002</sup>, il concilie sécurité et indépendance et investit la place laissée vacante par les structures familiales rigides. L'identité individuelle qui n'est plus validée par les structures dont elle s'est émancipée trouve reconnaissance auprès de l'unique pour toujours – la contrepartie

---

<sup>998</sup> *Gilmore Girls*, saison 5, épisode 11.

<sup>999</sup> *Buffy*, saison 3, épisode 22. On peut y adjoindre dans la série dérivée *Angel* l'épisode 8 de la saison 1.

<sup>1000</sup> Beck, Ulrich, Beck-Gernsheim, Elisabeth, *The Normal Chaos of Love*, Cambridge, Polity Press, 1995, p. 12.

<sup>1001</sup> Beck, Ulrich, Beck-Gernsheim, Elisabeth, *ibid*, p. 33.

<sup>1002</sup> Giddens, Anthony, *La Transformation de l'intimité. Sexualité, amour, et érotisme dans les sociétés modernes*, Rodez, Éditions du Rouergue, 2004.

étant une forme de domination, « celle d'une disparition de soi dans une totalité »<sup>1003</sup> romantique qui grève plus particulièrement le féminin du fait de son assignation au privé.

Dans les séries, les références religieuses sont nombreuses et explicites. Les héroïnes convoquent un champ lexical religieux, évoquant la « croyance », la « foi », les « signes », et s'entendent dire en retour qu'elles s'illusionnent dans des idéaux. Ally McBeal voit dans la croyance en l'amour le courage de supporter sa solitude : « j'ai besoin de croire que ça marche – l'amour, le couple, le partenariat, l'idée que quand des gens se mettent ensemble, ils restent ensemble. J'ai besoin d'emmener ça avec moi le soir dans mon lit, même si je me couche seule »<sup>1004</sup>. Dans *Alias*, Sydney est furieuse que deux ans seulement après sa disparition, Vaughn, déjà remarié, n'ait pas cru dans leur relation : « tu veux savoir comment je vais ? Je suis dévastée, Vaughn, je suis anéantie ! Pas parce que je t'ai perdu... mais parce que si ça avait été moi, j'aurais attendu. J'aurais découvert la vérité. Je ne t'aurais pas abandonné. Et maintenant, je réalise quel incroyable gâchis cela aurait été »<sup>1005</sup>.

De leur côté, les héroïnes de *Sex and the City* passent un épisode entier à essayer de savoir si « les relations amoureuses sont la religion des années 1990 »<sup>1006</sup>. Se trouvant dans une impasse car Mr Big refuse de la présenter à sa mère, Carrie est désespérée : « j'ai besoin d'un signe, tu me dis d'avoir la foi mais je la perds alors j'ai besoin d'un signe. [...] Dis-moi juste que je suis la bonne, tu n'as pas à le dire à ta mère ni au monde entier, juste... juste moi »<sup>1007</sup>. Carrie produit ici un compromis paradoxal en demandant à Big de lui confirmer, à elle seule, qu'elle est « la bonne ». Elle accommode ainsi son idéal romantique aux impératifs individualistes : la confirmation romantique se fait dans l'échange interpersonnel sans qu'il soit besoin de prendre pour témoin les structures classiques.

L'effervescence romantique reste, elle, non négociable : Carrie n'accepte pas que Mr Big lui demande d'avoir foi en l'avenir car cela entre en collision avec ses idéaux d'un amour romantique par définition immédiat et entier. Cela pose la question de ce qui, des sentiments ou de la relation, apparaît en premier : si Carrie admet que la relation s'élabore par compromis, elle refuse que les sentiments apparaissent au même moment ou, pire, a posteriori.

---

<sup>1003</sup> Kaufmann, Jean-Claude, *L'Étrange histoire de l'amour heureux*, Paris, Fayard, 2010.

<sup>1004</sup> *Ally McBeal*, saison 1, épisode 2.

<sup>1005</sup> *Alias*, saison 3, épisode 1.

<sup>1006</sup> *Sex and the City*, saison 1, épisode 12.

<sup>1007</sup> *Sex and the City*, saison 1, épisode 12.

D'un autre côté, le monde désenchanté d'Ally McBeal produit ses propres paradoxes : plus l'idéal romantique est obsolète, plus il est renforcé chez l'héroïne. Les cas judiciaires qu'Ally traite la confrontent sans cesse aux échecs du modèle de la famille nucléaire. Elle est le témoin, et ironiquement l'avocate !, d'une pluralisation des modèles amoureux et familiaux : ménages à trois, familles homoparentales, transexuel.le.s se succèdent à la barre pour demander à une législation désuète la reconnaissance du droit de vivre comme ils l'entendent. En parallèle, les cas hétérosexuels sont bien souvent ceux d'un déchirement ou d'une résignation. Dans cet effondrement du romantisme, Ally incarne un sursaut dont la forme illusionnée est un mécanisme de défense contre le monde incertain qu'elle côtoie au quotidien. Les racines de son idéalisation de l'amour sont précisément consolidées par cette précarité qu'elle a expérimentée très tôt. Une dispute entre l'héroïne et sa mère nous renseigne en effet sur les précoces rêvasseries d'Ally :

*Jeannie, mère d'Ally* : Ally, tu sais quoi, reste donc dans tes rêvasseries. [...]

*Ally* : Je ne vis pas dans des rêvasseries, maman ! C'est juste que je m'y réfugie parfois !

*Jeannie* : Non, le problème, c'est que tu les prends pour la réalité. Eh bien, pas moi.

*Ally* : Non. Une rêvasserie, c'est quand je vais dans ma chambre, que je ferme les yeux et que je vois une licorne. La réalité, c'est quand, à trois ans, j'entre dans la chambre de mes parents et que je te vois au lit avec un autre homme. Je sais faire la différence.<sup>1008</sup>

Le romantisme, qui prend historiquement racine dans la construction d'une individualité contre les structures sociales, est dans *Ally McBeal* le symptôme d'un traumatisme infantin. Ally s'illusionne de plus belle car elle a été désillusionnée trop tôt : l'héroïne rendue hyper-sensible trouve dans la fluidité romantique la promesse d'ignorer la réalité crue qui s'est imposée à elle.

En ce sens, de la même façon que s'influencent précarité identitaire et précarité amoureuse, l'idéalisation de l'amour renvoie à un idéal du moi, désenchevêtré des contingences pragmatiques de la deuxième modernité. Néanmoins, le romantisme a bien du mal à trouver un ancrage concret dans les pratiques représentées : les hommes parfaits, lorsqu'ils apparaissent, ne restent jamais bien longtemps (ils fuient dans *Ally McBeal*, *Sex and the City* ou *Gilmore Girls*) ou révèlent des défauts cachés (comme dans *Charmed* où Cole s'avère être un démon). À d'autres moments, les héroïnes elles-mêmes les congédient car une caractéristique ne leur convient pas (ainsi Ally McBeal refusant de fréquenter un homme bisexuel).

---

<sup>1008</sup> *Ally McBeal*, saison 3, épisode 5.

Qu'il soit confiné aux imaginaires des héroïnes ne fait néanmoins pas du romantisme un modèle secondaire. Son fort pouvoir évocateur ne le rend pas moins puissant que les pratiques « réelles » car c'est précisément, comme le stipule Edgar Morin, dans le « sens évocateur concret que le nom a une potentialité symbolique immédiate : en nommant la chose, il fait surgir son fantôme, et, si le pouvoir d'évocation est fort, il ressuscite, bien qu'elle soit absente, sa présence concrète »<sup>1009</sup>. Un tel jeu entre la représentation idéalisée de l'amour et son évocation explique sa persistance dans les médiacultures, malgré son incapacité à se réaliser concrètement. Le romantisme est ainsi conjointement « abymé » et abîmé : il est « abymé », mis en abyme, car ce modèle se retrouve confiné aux rêves des héroïnes, aux imaginaires des imaginaires médiatiques ; il est aussi abîmé, endommagé, car ses seuls accès au premier niveau de représentation s'effectuent pour signifier que les héroïnes ne souhaitent pas vraiment l'actualiser.

### ***c) L'instrumentalisation de la relation pure en vue d'accomplir le romantisme***

Les « nouvelles "nouvelles femmes" » partagent une schizophrénie amoureuse : invariablement, toutes les séries de notre corpus montrent une profusion des amours (décodées et discutées grâce à la réflexivité) en même temps que la pérennisation de l'idéal d'un unique Grand Amour. Les fins des séries sont un bon indice des allées et venues de l'optimisme et de la méfiance quant aux promesses de l'amour. Après avoir majoritairement vécu des relations incertaines, avortées parce qu'elles contrariaient l'épanouissement individuel, les héroïnes des années 1990 trouvent le bonheur, et ce de manière souvent exagérée, comme pour récompenser leurs efforts : Sydney (*Alias*) part vivre sur une plage déserte avec son mari et ses enfants ; les derniers plans de *Sex and the City* montrent chacune des héroïnes en couple, alors qu'elles sont celles qui ont le plus pratiqué la relation pure ; Max et Logan (*Dark Angel*) sous-entendent qu'ils surmonteront la malédiction qui les empêche de se toucher en joignant leurs mains gantées ; Dharma et Greg ainsi que Lorelai et Luke continuent de vivre amoureux ; *Charmed* montre les héroïnes devenues vieilles entourées de leur mari et de leurs enfants, rejouant (littéralement !) le très classique « ils vécurent heureux et eurent beaucoup d'enfants ». Seul l'amour de Buffy et Angel, qui est pourtant le plus romantique de notre corpus, reste inachevé en accord avec les tonalités pessimistes de la série sur l'amour et la sexualité.

---

<sup>1009</sup> Morin, Edgar, *La Méthode*, Paris, Seuil, 2008, p. 1353.

Ces fins romantiques tranchent radicalement avec les représentations produites tout au long des saisons. Une chronologie est commune aux séries : dans un premier temps, les héroïnes ont des relations amoureuses qui relèvent de la relation pure ou qui portent en elles des fragments de la relation pure comme la sexualité épanouissante (*Sex and the City*), la démocratie relationnelle (*Dharma & Greg*) ou l'attention à l'égalité (*Gilmore Girls*). Ces amours n'existent toutefois pas pour elles-mêmes mais apparaissent comme des moyens pour les héroïnes de déterminer ce qu'elles veulent et ce qu'elles ne veulent pas, un ensemble d'expériences au cours desquelles les femmes, qui ont tiré les leçons de la réflexivité et considèrent qu'il faut être bien avec soi-même avant d'être bien avec quelqu'un, se découvrent.

Quand Ally McBeal trouve un homme en apparence parfait, elle est rebutée par sa bisexualité et tire de cette expérience une leçon personnelle (au demeurant réactionnaire) : elle comprend qu'elle attend de son partenaire un modèle conjugal si hétéronormé qu'il en devient homophobe<sup>1010</sup>. Dans un deuxième temps, qui n'est toutefois pas exploré puisqu'il s'agit de la fin des séries, les femmes accomplissent le rêve romantique, faisant de leurs relations passées des préludes à cet accomplissement traditionnel. La relation pure aura été un modèle adéquat aux premiers moments d'une relation amoureuse dans laquelle on ne peut plus immédiatement s'engager.

Les femmes ne parviennent donc pas au mariage ou au concubinage vierges de toute expérience amoureuse. *Le Prince charmant* accompagne la pluralisation de l'amour romantique et se multiplie : Sydney (*Alias*) accomplit le rêve de la famille nucléaire mais c'est bien l'assassinat de son premier fiancé qui lance la série. Lorelai Gilmore (*Gilmore Girls*) retrouve son âme sœur Luke après leur séparation, séparation durant laquelle elle s'est tout de même mariée avec un autre. Quant au conte de fée de Carrie Bradshaw avec Mr Big (*Sex and the City*), il est régulièrement mis à mal par son deuxième amoureux Aidan Shaw. Cette démultiplication des *Mr Right* est néanmoins problématique : comment croire au « toi seulement, pour toujours » lorsqu'il a été précédé d'une succession d'amours, pour certaines d'entre elles très sérieuses ? Le romantisme se trahit en même temps qu'il semble vouloir s'adapter à la deuxième modernité.

La fracture entre imaginaires et pratiques se résout dans une instrumentalisation de la relation pure, en tant que matrice d'expériences personnelles au service de l'accomplissement romantique. La labilité amoureuse apparaît comme la possibilité de

---

<sup>1010</sup> *Ally McBeal*, saison 3, épisode 13.

« tester » des relations et des hommes jusqu'à trouver celui que les héroïnes n'appellent plus vraiment le *Prince charmant*, mais le Bon, « *the right guy* », « *Mister Right* ». Ce glissement terminologique témoigne de l'affaiblissement de la croyance en l'homme parfait, au profit d'une figure individualisée de l'Élu amoureux. « Monsieur » est « le Bon », non pas intrinsèquement, mais par rapport aux attentes et aux particularités de celle qui le cherche : l'amour perd de sa substance totalisante pour embrasser les trajectoires individuelles. Jusqu'en 2004, date d'arrivée d'héroïnes quadragénaires qui inverseront cette temporalité « relation pure *puis* romantisme », la relation pure n'est donc pas une fin mais un moyen pour tester les potentiels Princes charmants. Elle est curieusement, ce que Giddens n'envisage pas, une forme embryonnaire de l'amour romantique auquel elle s'oppose.

#### ***d) Le romantisme, réfugié auprès des super-héroïnes***

Les super-héroïnes de notre corpus s'avèrent les plus enclines aux amours romantiques, faites de tonalités lyriques, de passion, d'élans contre les structures et de douleurs exquises, et ce pour trois raisons.

Tout d'abord, la Tueuse de vampires *Buffy*, les sorcières de *Charmed*, l'héroïne génétiquement modifiée de *Dark Angel* et même l'extraordinaire espionne d'*Alias* actualisent le modèle classique de la tragédie : appelées à de hautes responsabilités, elles doivent choisir entre l'Amour avec un grand 'A' et le Devoir. Le choix qu'elles formulent pour ce dernier est une traduction médiaculturelle de la conquête de la sphère publique par les femmes et du prix affectif qui en découle.

Lorsque les relations amoureuses sont enclenchées, elles se font sur des tonalités lyriques : les amoureux se comprennent par un seul regard, formulent des discours envolés et se promettent le bonheur à jamais. Le caractère maudit de ces amours ajoute à leur beauté. *Buffy* magnifie l'impasse romantique : « n'est-ce que de là que vient la passion ? Est-ce qu'une relation attentionnée et sécurisante peut être si intense ? Je sais que c'est fou, mais une partie de moi pense que le vrai amour et la vraie passion vont main dans la main avec la douleur et le combat »<sup>1011</sup>. Douleur et lyrisme apparaissent proportionnels à l'investissement professionnel des super-héroïnes.

---

<sup>1011</sup> *Buffy*, saison 4, épisode 9.

Le romantisme maudit est donc magnifié par la passion. Cousins, ces deux modèles partagent l'idéalisation de l'autre mais s'opposent dans leur rapport au temps : l'amour passion se caractérise « par une urgence qui l'écarte d'emblée des routines de la vie quotidienne avec lesquelles il tend, en vérité, à entrer tôt ou tard en conflit », tandis que l'amour romantique fournit « une trajectoire de vie à long terme qui, pour être orientée vers un avenir prévisible, n'en demeure pas moins malléable »<sup>1012</sup>. Le romantisme crée une narration du couple qui ne se réfère pas au monde extérieur. Il magnifie la fusion de deux individus en une seule entité – un processus censé combler les manques de l'un et l'autre. Or, ne pouvant se projeter dans l'avenir du fait des risques de leurs activités, les héroïnes performant une grande passion amoureuse.

Cette passion, néanmoins, est contrariée par l'*empowerment* féminin. D'un côté, les hommes ne sont pas à la hauteur de la nouvelle puissance féminine et en font violemment les frais : dans *Charmed*, l'amoureux de la sorcière Prue est tué par des forces maléfiques<sup>1013</sup> ; dans *Dark Angel*, l'âme sœur de Max se blesse au cours d'une mission et devient paraplégique (il se déplace ensuite grâce à la prothèse phallique qu'est la canne)<sup>1014</sup> ; dans *Alias*, le fiancé de Sydney meurt après qu'elle lui a révélé être espionne<sup>1015</sup>. Ces humains ou ces personnes civiles payent de leur vie ou de leur intégrité physique les risques qui incombent aux missions de celles dont ils se sont rendus trop proches. La tragédie amoureuse percute les super-héroïnes.

D'un autre côté, les hommes perdent leur puissance, et notamment leur puissance sexuelle. Dans *Buffy*, Angel et la Tueuse ne peuvent faire l'amour car un seul instant de pur bonheur condamnerait le vampire à perdre son âme et à redevenir une créature sanguinaire ; dans *Dark Angel*, ayant inoculé un virus, Logan ne peut plus toucher Max<sup>1016</sup> ; enfin dans *Charmed*, Cole prouve son amour à Phoebe en lui promettant de ne plus utiliser ses pouvoirs<sup>1017</sup> (qu'il perd d'ailleurs véritablement la saison suivante<sup>1018</sup>). Les amours sont d'autant plus maudites qu'elles provoquent des crises de la masculinité.

Une piste explicative de ce refuge que trouve le romantisme auprès des super-héroïnes est le public visé de ces séries, bien plus jeune que celui de *Sex and the City*,

---

<sup>1012</sup> Giddens, Anthony, *La Transformation de l'intimité. Sexualité, amour, et érotisme dans les sociétés modernes*, Rodez, Éditions du Rouergue, 2004, p. 61.

<sup>1013</sup> *Charmed*, saison 1, épisode 22.

<sup>1014</sup> *Dark Angel*, saison 1, épisode 1.

<sup>1015</sup> *Alias*, saison 1, épisode 1.

<sup>1016</sup> *Dark Angel*, saison 2, épisode 1.

<sup>1017</sup> *Charmed*, saison 3, épisode 16.

<sup>1018</sup> *Charmed*, saison 4, épisode 8.



*Ally McBeal* ou *Dharma & Greg*. Chez les séries à destination des adultes, le lyrisme est considéré comme au mieux rêveur et touchant, au pire ridicule et suranné : lorsqu'Ally ou Charlotte osent des élans passionnels similaires à ceux qui sont formulés dans *Buffy* ou *Charmed*, elles sont invariablement moquées par leur entourage. En revanche, les personnages plus jeunes, parce qu'ils semblent toujours définis par une raison embryonnaire, s'accordent mieux le romantisme, lui aussi irrationnel.

### **C. La démocratie avortée : le relationnel à la charge exclusive du féminin**

#### ***a) Le féminin, le masculin et l'amour : inégale répartition des charges mentales et déséquilibres de la confiance en soi***

Les déséquilibres entre hommes et femmes proviennent majoritairement de l'inégale répartition des charges mentales : les personnages féminins sont ceux qui portent le poids de la construction et de la réaffirmation des relations. De rares exceptions sèment un trouble dans le genre : des héroïnes comme Lorelai (*Gilmore Girls*), Samantha (*Sex and the City*) ou Max (*Dark Angel*) sont émotionnellement indépendantes et tergiversent rarement sur les intentions de leur partenaire, privilégiant les discussions franches.

Mais, plus souvent, les « nouvelles "nouvelles femmes" » montrent une vulnérabilité émotionnelle bien plus grande que celle des héroïnes de la décennie précédente, que ce soit les femmes actives concentrées sur leur travail (*The Mary Tyler Moore Show*, *Murphy Brown*), ou les féministes au foyer, cheffes d'une maisonnée presque matriarcale (*Roseanne*, *Maude*). Leur fragilité induit une hégémonie émotionnelle du masculin et s'explique conjointement par l'assignation historique des femmes à la sphère privée et par leur arrivée tardive dans la sphère publique. Par ricochets, leur participation à la démocratie relationnelle est alors structurée par des compétences émotionnelles fortes mais par une confiance en soi enrayée.

Or, le cercle est vicieux : moins les hommes travaillent au maintien de la relation amoureuse, moins les femmes sont sûres d'elles. Le contrecoup est un surinvestissement du champ amoureux. Dans *Sex and the City*, Carrie est sans cesse l'instigatrice de discussions qu'elle veut si sérieuses qu'elles conduisent souvent à la dispute, sabotant ainsi sa relation avec Mr Big. Les sujets qu'elle aborde relèvent de la consolidation de la relation : publicisation de leur relation, exclusivité affective et sexuelle, degré

d'attachement<sup>1019</sup> ... autant de composantes qu'elle prend à sa seule charge, faute de pouvoir en discuter avec son partenaire. S'interrogeant par exemple sur les intentions de Big, Carrie s'enlise dans la surinterprétation : « ça me fait me dire que tout ce qu'il m'a jamais dit et que j'avais interprété comme sincère est sujet à interprétation, et dans ce cas, ce que je perçois comme étant ses sentiments à mon égard ne sont peut-être que les projections de mes propres sentiments pour lui »<sup>1020</sup>.

La psychologisation de la relation est flagrante : Carrie n'est pas dupe des potentiels transferts qu'elle fait sur Big. Néanmoins, à l'inverse par exemple de *Dharma & Greg* où la réflexivité sur sa propre psychologie sert à ne pas étouffer l'autre de ses peurs, ici Carrie laisse libre court à l'angoisse générée par l'absence de communication. La post-modernité transparait, qui rend le sens flottant (tout est « sujet à interprétation ») et les relations incertaines : faute de discussions, Carrie est obligée d'anticiper les attentes d'autrui, ce qui la noie dans des monologues faussement dialogiques.

Ce vide communicationnel apparaît soit parce que les femmes craignent de demander des explications qui risquent d'explicitier leur propre attachement et de faire fuir le partenaire, soit parce que les hommes restent difficiles à sonder. Mr Big, Angel, Spike, Cole ou encore Christopher sont des *bad boys* rebelles, virils, incompris et sexualisés<sup>1021</sup>. Or, l'attrait qu'ont les héroïnes pour ces personnages mystérieux renforce en retour les investissements inégalitaires des hommes et des femmes dans les rapports amoureux : fuyant, le mauvais garçon est un défi pour les femmes car, lorsqu'il révèle enfin un cœur tendre, il devient le triomphe du féminin qui a su l'apprivoiser. Le ténébreux Angel se révèle doux (*Buffy*) ; Christopher murit et abandonne son effronterie (*Gilmore Girls*) ; Cole devient attentionné (*Charmed*). Néanmoins, certains *bad boys* définissent la répartition classique brillamment analysée par Francesca Cancian<sup>1022</sup> entre une manière d'aimer masculine qui s'exprime par des actes et une manière féminine attachée à l'expression orale : Luke (*Gilmore Girls*) se résout à ouvrir son cœur à

---

<sup>1019</sup> Parmi les récits les plus marquants en la matière, citons l'épisode 6 de la saison 1 dans lequel Carrie, après que Mr Big l'a invitée dans un restaurant peu connu et ne l'a pas présentée à des amis croisés dans la rue, pense qu'il a honte d'elle ; l'épisode 7 de la saison 1 où Carrie est vexée de voir que Mr Big fréquente d'autres femmes ; l'épisode 12 de la saison 1, où Mr Big admet ne pas vouloir présenter Carrie à sa mère car il n'est pas sûr qu'elle soit la femme de sa vie ; jusqu'au film dans lequel leur mariage est un fiasco car Mr Big prend peur à la dernière minute.

<sup>1020</sup> *Sex and the City*, saison 1, épisode 7.

<sup>1021</sup> Ils peuvent également être, à l'instar de Mr Big, infantilissants lorsqu'ils appellent leur partenaire « ma petite » (*kid* ou *kiddo*).

<sup>1022</sup> Cancian, Francesca, *Love In America. Gender and Self-Development*, Cambridge, Cambridge University Press, 1991.-

Lorelai<sup>1023</sup>, tandis que le sombre mais émotionnel Angel (*Buffy*) révèle une masculinité finalement féminine<sup>1024</sup>.

En plus des charges mentales, les héroïnes portent seules la responsabilité des échecs : s'inquiétant que Mr Big ne semble pas engagé dans la relation après qu'elle a fait l'amour avec lui dès le premier soir, Carrie culpabilise, « la vérité c'est que je m'en voulais, c'est moi qui ai choisi de porter cette robe dès le premier rendez-vous, c'est moi qui ai couché avec lui trop rapidement »<sup>1025</sup>. Les codes féminins sexuels qui sont réinsérés dans les jeux de pouvoir amoureux par des logiques néoféministes deviennent contre-productifs car le retournement de stigmatisme ne suffit pas à se défaire des attendus sociaux et de leurs sanctions.

Finalement, les héroïnes ont développé une assurance très forte dans la sphère publique, elles qui sont presque toutes des femmes actives accomplies, mais elles peinent à avoir confiance en elles dans le domaine des relations amoureuses et ce, pour deux raisons. La première vient de la difficulté à élaborer des codes de séduction qui conviennent à leur nouvelle indépendance (les hommes prennent peur dès qu'elles évoquent leur autonomie). La seconde provient du labeur que nécessite désormais la construction de l'identité individuelle, laquelle risque d'être douloureusement remise en cause par le partenaire. Le lourd travail identitaire effectué par l'individu se trouve sans cesse menacé par l'évaluation interpersonnelle, et plus encore par l'évaluation amoureuse que le caractère intime rend très légitime.

Or, pour affronter cette démultiplication des relations sociales, donc des foyers de reconnaissance, les femmes, longtemps contenues à la famille, sont historiquement moins armées que les hommes. Pour aussi sûres d'elles qu'elles soient dans la vie professionnelle, ce que dénote leur pas franc dans les métropoles (*Ally McBeal*, *Sex and the City*) ou leur sens de l'humour et de la dérision (*Gilmore Girls*, *Dharma & Greg*), les héroïnes craignent de ne pas trouver reconnaissance et compréhension de leur nouveau style de vie. L'absence de communication – sans même parler de sa structuration en régime démocratique – entérine l'ostracisme des femmes en matière de reconnaissance interpersonnelle, ce qu'elles interprètent comme la punition de leur émancipation.

---

<sup>1023</sup> *Gilmore Girls*, saison 5, épisode 3.

<sup>1024</sup> Lotz, Amanda D., *Redesigning Women. Television after the Network Era*, Urbana, University of Illinois Press, 2006.

<sup>1025</sup> *Sex and the City*, saison 1, épisode 6.

***b) Sur-responsabilisation individualiste du féminin ou sous-responsabilisation féministe du masculin ?***

L'héritage psychologique des héroïnes est fait d'une gestion affinée des émotions et des sentiments dont le revers est une charge mentale des relations amoureuses plus lourde que pour le masculin. Cela crée un clivage : d'un côté, les femmes sont enfermées (et s'enferment elles-mêmes) dans des attendus patriarcaux comme la mythologie du mariage ou la dépendance émotionnelle. D'un autre côté, la liberté qu'elles exercent dans leurs pratiques amoureuse et sexuelle semble attiser en retour de fortes résistances traditionnelles.

Les hommes représentés dans notre corpus sont peu impliqués dans les processus amoureux, n'évoquent presque jamais de revendications féministes et occupent même des fonctions relatives à la première modernité : ils sont des figures tutélaires (ainsi Angel se promettant de protéger Buffy), hautaines (Mr Big affirmant à Carrie qu'elle n'a jamais été amoureuse ; Angel ou Spike arguant savoir mieux que Buffy ce dont elle a besoin) ou paternelles (Larry quitte Ally McBeal pour retrouver sa première famille ; Luke découvrant sa fille cachée). Ces situations et ces statuts, dont on peut se demander s'ils sont un dernier sursaut de l'idéologie patriarcale, empêchent le développement d'une communication.

Alors que les époux de Lucy Ricardo, Samantha Stephens, puis de Maude et de Roseanne étaient poussés à la discussion par leur épouse, dans les années 1990, les communications conjugales semblent d'autant plus faibles qu'elles échouent ou stagnent alors qu'elles devraient s'être développées. Mr Big refuse d'exprimer ses sentiments à Carrie (et lorsqu'il le fait finalement pour lui dire qu'elle le rend heureux, elle est dubitative : « ouais, ouais, mets-le-moi à l'écrit ! »<sup>1026</sup>) ; Larry quitte Ally en partant de Boston sans même la prévenir<sup>1027</sup> ; Angel rompt Buffy unilatéralement, arguant qu'il le fait pour son bien<sup>1028</sup> ; Luke est misanthrope et peine à avouer ses sentiments. La communication scinde masculin et féminin. Il faut souligner que les personnages masculins restent d'autant plus fermés que les femmes ne les intègrent pas à la construction d'un amour féministe : les discussions sur leur couple ne se font finalement pas avec leur partenaire mais avec leurs amies.

---

<sup>1026</sup> *Sex and the City, le film*, 2008.

<sup>1027</sup> *Ally McBeal*, saison 4, épisode 23.

<sup>1028</sup> *Buffy*, saison 3, épisode 20.

Ce constat d'une sur-responsabilisation des femmes, Bonnie Dow le formule déjà dans *Prime Time Feminism*. Elle l'impute à la teneur individualiste du postféminisme, qui dissoudrait les politiques féministes dans des choix personnels. En rabattant les problèmes d'égalités de genre sur les identités féminines, l'individualisme trahirait la dimension collective du féminisme de la deuxième vague. En conséquence, la politique traditionnelle serait affaiblie au profit d'une valorisation des choix personnels, sans grande conséquence sur les structures patriarcales. On peut objecter à cette vision celle de François de Singly pour qui « l'individualisme est un humanisme »<sup>1029</sup> : puisqu'il refuse toute assignation identitaire au nom de l'émancipation du sujet, l'individualisme a été un allié historique du féminisme. Il rend les amours certes plus précaires mais aussi plus malléables selon les envies de chacun et surtout chacune. Ainsi, si la politique est moins militante, elle n'est pas nécessairement moins subversive. Les tournants culturel et réflexif apparaissent main dans la main dans les imaginaires médiaculturels qui, délogeant les héroïnes de l'activisme et les faisant embrasser l'interrogation des liens sociaux, font naître une individualisation de l'action guidée par des micropolitiques.

Si les années 1990 signent l'apparition très explicite du mouvement féministe dans les représentations médiatiques, cela ne se fait qu'en l'assignant au féminin et en l'interdisant au masculin, hors du cadre militant ou activiste<sup>1030</sup>. Or, la question de l'appropriation du féminisme par les hommes devient cruciale. Certes, elle risque de plier en sens inverse le mouvement émancipateur mais, en retour, laisser le masculin au seul stade de l'*objet* de discussion du féminisme revient à laisser ce dernier à la seule charge du féminin et à entériner la déresponsabilisation des hommes, sans parler du fait que, comme le souligne Patrick Hopkins, l'idée que le féminisme est antinomique du masculin cache un essentialisme latent<sup>1031</sup>.

L'opposition putative entre hommes et féminisme repose en effet, comme le souligne Tom Digby, sur l'opposition binaire entre le genre masculin (qui serait consubstantiel à la domination masculine) et le genre féminin<sup>1032</sup>. Sandra Harding, de son côté, insiste sur le potentiel subversif du féminisme radical, qui enjoint aux hommes de

---

<sup>1029</sup> Singly (de), François, *L'Individualisme est un humanisme*, Paris, Éditions de l'Aube, 2007.

<sup>1030</sup> Nous verrons, a contrario, qu'avec l'apparition des héroïnes quadragénaires, au milieu des années 2000, les hommes deviennent explicitement une partie du problème émancipateur rencontré par les femmes, ce qui amène une remise en cause structurelle plus forte.

<sup>1031</sup> Hopkins, Patrick, « How Feminism Made a Man Out of Me: The Proper Subject of Feminism and the Problem of Men », in Digby, Tom, Bartky, Sandra, *Men Doing Feminism*, Londres, Routledge, 2008.

<sup>1032</sup> Digby, Tom, Bartky, Sandra, *Men Doing Feminism*, Londres, Routledge, 2008.

refuser l'assignation de genre ainsi que la hiérarchisation et la visée hégémonique qui en résulte : « les hommes peuvent refuser de respecter les idéaux de la masculinité qui structurent les cultures, les politiques et les pratiques de tant d'institutions sociales »<sup>1033</sup> - bref, ils peuvent produire des « subjectivités post-patriarcales »<sup>1034</sup>.

Dans les années 1990, les héroïnes gardent toujours l'espoir d'être sauvées des affres angoissantes de la réflexivité par un chevalier blanc, et ce parce que l'expression masculine du romantisme est objet du féminisme mais n'en est jamais le sujet. Aussi, ce qui pose problème dans le cas des personnages trentenaires n'est peut-être pas tant la sur-responsabilisation individualiste du féminin que la sous-responsabilisation féministe du masculin : si les femmes sont presque uniques garantes des relations amoureuses, la raison en incombe non pas à l'individualisme – qui tend plutôt à leur redonner ce dont elles ont été privées (la possibilité de s'épanouir par l'attention à soi et le temps personnel) – mais à l'assignation du féminisme aux femmes.

Ce n'est donc pas un hasard si ces héroïnes sont ultra-féminines et consuméristes en même temps qu'elles débordent du cadre traditionnel pour expérimenter des pratiques codées masculines (au premier rang desquelles la sexualité plastique), et si les hommes subissent, du fait de la masculinisation grandissante du regard féminin, une forme d'objectivation de leur corps tout en gardant des comportements amoureux distants et hautains. La démocratisation des comportements masculins que récupèrent les femmes apporte certes une dénaturalisation du genre mais elle ne remet pas profondément en cause le système romantique. En retour, la démocratisation des politiques féministes pour les hommes, et l'intégration de leur responsabilité dans la prévalence du romantisme, apparaît comme une étape urgente pour amorcer la démocratie relationnelle.

---

<sup>1033</sup> Harding Sandra, « Can Men Be Subject of Feminism? », in Digby, Tom, Bartky, Sandra, *Men Doing Feminism*, Londres, Routledge, 2008, p. 181.

<sup>1034</sup> Harding Sandra, *ibid*, p. 183.

### *c) Partage romantique ou franchise de la relation pure : la timide montée de l'intimité*

De façon paradoxale, alors que les héroïnes sont sexuellement libérées et individuellement responsables, le problème de l'intimité, c'est-à-dire du partage des pensées, est relativement peu évoqué dans les représentations médiatiques des années 1990. Une première raison est, là encore, la persistance du modèle romantique, qui exhorte à une communication supposément évidente, aisée, presque innée. Cette utopie romantique de la communication amoureuse ne résiste bien sûr pas aux pratiques qui sont alors l'expérience d'incompréhensions, d'abandons, de rejets ou de compromis structurés par les inégalités de genre. L'idéal relationnel du romantisme survit à l'affaiblissement de son idéal d'éternité, tout en étant concurrencé par les nouvelles formes d'intimité prescrites par la relation pure basée sur « un processus d'apprentissage dans la relation, émotionnellement et sexuellement »<sup>1035</sup>.

L'espoir d'une relation fluide reste fort. Les héroïnes rêvent de communication intuitive, dans laquelle les envies et les intérêts personnels convergeraient facilement. En contrepartie, sans rejeter explicitement la démocratie relationnelle, elles la pensent antinomique de l'amour car rationnelle plutôt qu'émotionnelle, laborieuse plutôt qu'évidente, difficile plutôt que facile, verbale plutôt que non-verbale. La construction démocratique d'une sphère publique intime demande une explicitation de ses propres désirs qui est douloureuse pour l'individu réflexif<sup>1036</sup> et qui menace, en outre, de dénaturer l'amour : que les relations incertaines et multiples des héroïnes se muent finalement en amours romantiques peut ainsi être interprété comme une récompense du cheminement personnel accompli par les personnages et une promesse d'une vie commune facile.

Auparavant, l'intimité dévoile ses problèmes. Pour Anthony Giddens, maintenant qu'il n'est « plus suffisant de dire "tu es une épouse et je suis un mari, et ça définit nos rôles" », l'intimité démocratique sous-tend les relations amoureuses, lesquelles « génèrent et maintiennent la confiance par le dévoilement personnel »<sup>1037</sup>. Dans les séries, trois pôles la structurent, qui rappellent les risques et les coûts encourus dans l'amour :

---

<sup>1035</sup> Giddens, Anthony, Pierson, Christopher, *Conversations with Anthony Giddens. Making Sense of Modernity*, Palo Alto, Stanford University Press, 1998, p. 141.

<sup>1036</sup> Ehrenberg, Alain, *La Fatigue d'être soi. Dépression et société*, Paris, Odile Jacob, 2000.

<sup>1037</sup> Giddens, Anthony, Pierson, Christopher, *Conversations with Anthony Giddens. Making Sense of Modernity*, Palo Alto, Stanford University Press, 1998, p. 120.

premièrement, les héroïnes craignent le revers de l'intimité qu'est la vulnérabilité ; deuxièmement, les partenaires risquent la routine car l'accès à l'intimité d'autrui engendre des situations tue-l'amour ; troisièmement, l'intimité porte tout de même la promesse de la démocratie relationnelle, de la confiance et de l'engagement, ce qui en fait une preuve d'amour.

Étroitement liée à la confiance, l'intimité menace la stabilité du récit identitaire qu'elle encourage par ailleurs. Plus le retour sur soi est intime, plus l'envie de partager l'est aussi. Pour Beck et Beck-Gernsheim, « le besoin de partager ses émotions intimes, tel qu'exprimé dans l'idéal du mariage et du lien amoureux, n'est pas un besoin humain primal : il *grandit* à mesure que nous nous individualisons et réalisons les pertes qui accompagnent les gains »<sup>1038</sup>. Le nœud du problème est que l'intimité demande de la confiance alors que la précarité moderne rend méfiant. La première rencontre entre Ally et Larry est très significative de ces déséquilibres : prenant Larry pour le remplaçant de sa psychiatre alors qu'il est avocat, Ally se confie entièrement à lui, une méprise confortée par ce que Larry dit avoir lu son (épais !) dossier<sup>1039</sup>. Cet arc narratif rend paradoxalement les névroses d'Ally moins problématiques car le partenaire les connaît déjà, de façon « objective » via l'avis psychiatrique. L'ouverture à l'autre est consubstantielle à la vulnérabilité, c'est-à-dire au risque contemporain d'être blessé et d'induire des inégalités – à moins de doser stratégiquement les informations échangées, ce qui est contraire à la logique d'authenticité.

Néanmoins, l'intimité peut se transformer en manque de respect envers autrui car elle menace de devenir routine et d'empiéter sur le territoire réel et symbolique du partenaire. Miranda se réjouit de n'avoir plus besoin de dresser la table car ils ne sont « que tous les deux » mais elle déchanté lorsqu'en s'occupant du linge, elle découvre dans les sous-vêtements de Steve des traces fécales<sup>1040</sup>. L'intimité est un signe de confiance lorsqu'elle est un partage émotionnel mais elle devient un tue-l'amour lorsqu'elle touche aux manifestations corporelles : la preuve d'amour réside ici davantage dans l'effort fait à la présentation personnelle que dans le bien-être personnel, envisagé comme laisser-aller.

---

<sup>1038</sup> Beck, Ulrich, Beck-Gernsheim, Elizabeth, *The Normal Chaos of Love*, Cambridge, Polity Press, 1995, p. 23.

<sup>1039</sup> *Ally McBeal*, saison 4, épisode 1.

<sup>1040</sup> *Sex and the City*, saison 3, épisode 7.



De concert avec la communication démocratique, l'intimité doit enfin permettre « d'influencer le comportement de l'autre sans user de la force et sans invoquer le pouvoir de la tradition »<sup>1041</sup> : la démocratie relationnelle apparaît comme un grand pouvoir qui se confie mutuellement, basé sur la confiance et l'engagement, et qui évite une domination par la force ou par la structure. Dans les séries, les exemples abondent de requêtes adressées à l'autre : Carrie a beau arguer de son indépendance, elle peine à se défendre quand il s'agit de l'aversion de son petit ami à l'égard de ses cigarettes<sup>1042</sup> ; Lorelai ne sait comment dire à Luke qu'elle hait le seul et unique meuble qu'il souhaite apporter dans leur cohabitation (un lit victorien hérité de sa grand-mère)<sup>1043</sup> ; la hippie Dharma refuse que Greg s'engage dans l'armée pour finalement, dans une pirouette réflexive, « accepter de ne pas être d'accord »<sup>1044</sup>. Tous ces compromis relèvent fondamentalement de l'intimité car ils mobilisent conjointement le respect de l'expression individuelle et des territoires. Ainsi, « la rhétorique de l'intimité [...] reflète un monde post-traditionnel où la communication émotionnelle devient cruciale dans le maintien des relations, dans le mariage et en dehors », de telle façon que, menée à bien, « l'intimité signifie l'égalité »<sup>1045</sup>.

Dans la vision parfois utopique d'Anthony Giddens, l'intimité n'a pas de replis que la démocratie relationnelle ne saurait détendre. Son véritable ennemi est, au contraire, la dépendance émotionnelle : là où s'effrite la tradition, croît en effet la possibilité d'une obsession à l'égard de l'autre, allant à l'encontre des valeurs de confiance et d'engagement. Ally McBeal l'explicite : « je veux être émotionnellement dépendante. C'est sûrement pour ça que mes amis pensent que je suis folle. Qui voudrait vraiment ce genre de faiblesse ? Moi, je la veux. Je veux rencontrer quelqu'un, tomber amoureuse de lui et ne pas pouvoir vivre sans lui. »<sup>1046</sup> De l'idéal romantique d'une intercompréhension immédiate à la construction d'un forum rassurant qui encourage la discussion empathique, l'intimité se révèle protéiforme. Mais elle est surtout un saut dans le vide, pouvant apporter simultanément ou successivement réassurance et blessures, tendant invariablement vers l'égalité.

---

<sup>1041</sup> Giddens, Anthony, Pierson, Christopher, *Conversations with Anthony Giddens*, Palo Alto, Stanford University Press, 1998, p. 126.

<sup>1042</sup> *Sex and the City*, saison 3, épisode 5.

<sup>1043</sup> *Gilmore Girls*, saison 6, épisode 9.

<sup>1044</sup> *Dharma & Greg*, saison 4, épisode 2.

<sup>1045</sup> Giddens, Anthony, *La Transformation de l'intimité. Sexualité, amour, et érotisme dans les sociétés modernes*, Rodez, Éditions du Rouergue, 2004, p. 119.

<sup>1046</sup> *Ally McBeal*, saison 2, épisode 18.

#### *d) Dharma et Greg ou la rare réussite démocratique*

En termes de démocratie relationnelle, l'unique franche réussite de notre corpus est *Dharma & Greg*. Cela n'est pas sans lien avec l'évolution des modèles amoureux qui y est représentée : contrairement à *Sex and the City* ou *Ally McBeal* où les relations pures précèdent le romantisme, le pilote de *Dharma & Greg* propose une vision immédiatement romantique de leur couple, pour deux raisons. Tout d'abord, la première scène relève de la prédestination : elle les montre, enfants, se croisant dans le métro, et enchaîne avec leur rencontre, quelques décennies plus tard, au même endroit. Deuxièmement, leur relation se fait contre leurs origines sociales : Dharma, professeure de yoga, est née dans une famille dont l'idéologie est hippie, tandis que Greg, qui a grandi dans un foyer bourgeois, est avocat. La base de leur relation est donc le thème amoureux de l'« *elope* », de la fuite pour se marier contre les structures familiales. Il s'agit là d'une rare occurrence d'un écart de classe dans les représentations des années 1990. Celui-ci est dépassé et, même s'il n'est pas sans causer problèmes, c'est précisément l'apport mutuel d'une perspective différente sur le monde qui enrichit la relation : dans « Chacun son dû »<sup>1047</sup>, Dharma remercie Greg de l'avoir stabilisée et Greg remercie Dharma de l'avoir rendu plus serein.

Néanmoins, la pérennité de leur relation ne repose pas sur ce romantisme à l'origine de leur relation mais sur des mécanismes démocratiques, comme en témoigne l'usage répété et systématique de confiance, d'encouragement et d'honnêteté pour résoudre leurs problèmes. De très nombreuses répliques parsèment la série qui insistent sur le respect du partenaire, comme par exemple lorsque Greg avoue : « je ne devrais pas te freiner dans ce que tu veux faire simplement parce que je ne le comprends pas, je devrais accepter que c'est important pour toi, peu importe ce dont il s'agit »<sup>1048</sup>. Ces difficultés se résolvent presque invariablement lorsque l'un des partenaires réalise que le problème n'est pas l'autre et ses envies, mais ce que lui-même redoute. Dans *Dharma & Greg*, les peurs individuelles freinent l'intercompréhension car elles freinent en fait l'expression individualiste d'un « je » hors du « nous » : Dharma, qui veut partir seule faire une retraite spirituelle, explique à Greg, « je ne suis pas inquiète à propos de nous, d'accord ? Je suis inquiète à propos de moi. Le moi qui n'est pas nous. Non pas qu'il y ait

---

<sup>1047</sup> *Dharma & Greg*, saison 4, épisode 10.

<sup>1048</sup> *Dharma & Greg*, saison 5, épisode 8.

un moi qui ne veuille pas d'un nous. C'est juste que ce sera un meilleur "nous" si je sais qui "moi" est »<sup>1049</sup>. Comme toujours, Greg accepte finalement.

Le romantisme est ainsi surplombé par la relation pure jusqu'à disqualifier l'idéal si présent dans les représentations contemporaines d'un « *Mr Right* ». Quand Dharma cherche un potentiel partenaire pour l'ex-petite amie de Greg, elle rencontre un homme hippie en apparence parfait pour elle : leur communication est facile, immédiate et intuitive car, provenant du même milieu, ils partagent les codes communs de l'idéologie « *new age* ». Lorsque Greg les interrompt, demandant à Dharma si elle a trouvé « *Mr Right* » (sous-entendu pour son ex-petite amie), elle lui répond, « ouais, mais je rentre avec l'homme que j'aime »<sup>1050</sup>. Les représentations hiérarchisent ici l'amour actuel et travaillé, sous-entendant que l'intercompréhension immédiate est due à un déterminisme sociologique qui ne promet pas forcément une réussite émotionnelle.

Écouter son partenaire et ne pas lui infliger ses propres peurs apparaissent comme les deux clés de voûte de la réussite démocratique du couple. Elles peuvent être développées grâce à l'idéologie hippie de Dharma qui crée un amour dont les valeurs dominantes sont la compassion et la bienveillance, lesquelles engendrent et sont engendrées par la confiance. De fait, lorsque cette confiance est trahie, c'est toute la relation qui chancelle : après que Greg a dormi chez son ex-petite amie, Dharma est furieuse pour une raison inattendue :

*Dharma* : Tu as dormi chez ton ex-petite amie !

*Greg* : Il ne s'est rien passé.

*Dharma* : Je sais bien parce que je te fais confiance. Mais tu ne m'as pas laissé une chance de te faire confiance, tu m'as juste menti.<sup>1051</sup>

De la même manière, après une dispute, Dharma est furieuse que Greg, la pensant toujours en colère, soit allé dormir à son travail :

*Greg* : Alors, tu me pardonnes ?

*Dharma* : Je t'ai pardonné ! Mais tout ce truc de ne pas rentrer à la maison et de dormir au bureau parce que tu penses que je suis en colère et que je ne te pardonne pas, ça c'est une autre affaire, mon grand !

*Greg* : Dharma, je ne comprends rien, est-ce que tu veux que je rentre ?

*Dharma* : Rah ! J'arrive pas à croire que tu poses la question !<sup>1052</sup>

---

<sup>1049</sup> *Dharma & Greg*, saison 2, épisode 9.

<sup>1050</sup> *Dharma & Greg*, saison 1, épisode 5.

<sup>1051</sup> *Dharma & Greg*, saison 2, épisode 12.

<sup>1052</sup> *Dharma & Greg*, saison 3, épisode 22.

Dharma enrage car Greg n'a pas suffisamment confiance en ses capacités de pardon, qui sont pourtant cruciales car elles permettent de se décentrer et de comprendre l'autre. Dans la série, les problèmes sont invariablement résolus par des excuses ou par une explication, c'est-à-dire par un cheminement personnel. Ils relèvent ainsi bien plus d'une réflexivité individualiste visant à ne pas écraser l'autre à cause de ses propres limites de compréhension. Pour pérenniser l'ouverture à l'autre et le pardon, les partenaires se soumettent à des exercices « *new age* », par exemple lorsqu'ils enferment des secrets jusqu'ici inavoués dans des bulles imaginaires qu'ils soufflent au loin<sup>1053</sup>.



Ce n'est pas un hasard si la pérennité du couple est bien souvent due à l'idéologie hippie de Dharma et à la volonté de Greg de s'y convertir. Cette hétérogénéité est sans cesse rappelée par les différents codes vestimentaires des amoureux, que l'on peut voir sur l'image ci-dessus où la chemise classique de Greg contraste avec les couleurs et les motifs psychédélics que porte Dharma. Les différences ne sont pourtant pas entendues comme un déséquilibre mais comme une richesse multiculturelle. L'invocation des valeurs orientales permet un décentrement de l'amour occidental (structuré dans et par la famille nucléaire) mais elle est aussi permise par l'intérêt grandissant donné au cours de la deuxième modernité aux nœuds psychologiques.

L'idéologie « *new age* » de Dharma est très précieuse pour la relation pure parce qu'elle considère que tout a un sens, un but, une utilité. La moindre dispute apparaît alors comme l'opportunité individuelle et conjugale de se comprendre, de s'expliquer et surtout de s'améliorer. Après une dispute, que l'on peut considérer comme la plus violente de la série car toute communication est rompue pendant trois jours, Dharma peine à faire comprendre à Greg que la pire chose n'est pas de se disputer mais de considérer qu'il y a un vainqueur : « on peut prendre ça sous l'angle de qui a fait quoi à qui et additionner les points mais on va finir avec un énorme tableau des scores au lieu d'un mariage »<sup>1054</sup>.

---

<sup>1053</sup> *Dharma & Greg*, saison 3, épisode 20.

<sup>1054</sup> *Dharma & Greg*, saison 4, épisode 24.

Enfin, dernier élément, la sexualité des personnages est cruciale : pratiquée tous les jours<sup>1055</sup>, elle foisonne d'innovations qui la décentrent ainsi de la sexualité hétéronormée. Orientée vers le plaisir, elle est un moyen de communication et un signe de la bonne santé du couple : lorsqu'épuisés, Dharma et Greg s'endorment durant les préliminaires, ils s'inquiètent de la vigueur de leur couple et décident de pimenter leur vie sexuelle en faisant l'amour dans des endroits incongrus<sup>1056</sup>. Leur recours au Kâma-Sûtra sous-entend par ailleurs que Dharma et Greg ne réduisent pas la sexualité à la pénétration, et qu'ils développent un *ars erotica* coïncidant avec la sexualité plastique.

La réussite du couple n'a donc pas trait au coup de foudre mais au travail identitaire et relationnel produit tout autant dans le couple qu'en dehors. L'idéologie « *new age* » qui amène à vouloir se comprendre soi-même se superpose sans difficulté à l'individualisme réflexif : il s'agit d'être bien avec soi-même mais aussi de réussir à atténuer les répercussions négatives qu'ont les angoisses de l'un sur l'autre. La psychologisation forte de la relation amène une grande nouveauté : à l'heure où les autres héroïnes sont peu conciliantes car elles se sentent individuellement menacées par le compromis conjugal, Dharma tout autant que Greg admettent leurs torts, s'excusent, revoient leur perspective. Les changements auxquels ils consentent ne se font pas *en fonction* de l'autre ou *en fonction* du couple mais ils se font *avec* l'autre, simultanément pour soi, pour autrui et pour le couple. Le changement que produit forcément l'entrée dans une structure de couple passe de l'adaptation à l'autre, qui historiquement a été celle du féminin au masculin, à une transformation mutuelle, entendue comme l'opportunité de se découvrir et de grandir.

---

<sup>1055</sup> *Dharma & Greg*, saison 1, épisode 15.

<sup>1056</sup> *Dharma & Greg*, saison 1, épisode 22.

## CHAPITRE 3.

### L'INALIÉNABLE SEXUALITÉ : NOUVELLES SUBJECTIVITÉS CHARNELLES ET COMMUNICATIONS DES DÉSIRS-PLAISIRS

*J'ai fait suffisamment de compromis pour Greg. J'ai mangé des œufs, on a chacun notre brosse à dents... et j'ai fait l'amour dans le lit bien plus de fois que je ne le souhaiterais !  
Dharma & Greg*

#### **A. Le plaisir charnel comme condition sine qua non de l'amour : nouveaux pouvoirs et nouveaux risques**

##### *a) La sexualité comme levier identitaire*

Détachée depuis un demi-siècle du mariage et de la reproduction, la sexualité est reconnue plurielle et réflexive sous l'impulsion des mouvements d'émancipation en même temps que ses normes médico-sociales, comportementales ou genrées continuent de s'actualiser. Devenue « plastique » pour Anthony Giddens ou « autonomisée » pour Michel Bozon<sup>1057</sup>, c'est-à-dire détachée de sa fonction reproductive, la sexualité se trouve désormais chargée des micropolitiques identitaires de l'individu et du couple. Elle devient, non plus un moyen procréateur, ni une légitimation du couple, mais un levier identitaire au service de la conjugalité.

---

<sup>1057</sup> Bozon, Michel, Leridon, Henri, « Les constructions sociales de la sexualité », *Populations*, 5, 1993, p. 1173-1195.

Longtemps, les séries télévisées ont privilégié une apparente chasteté pour leurs héroïnes, limitant les rares occurrences sexuelles à la symbolisation implicite ou métaphorique de leur domination, comme dans *I Love Lucy* où l'héroïne est plaquée au mur par un pain démesuré, phallique, sortant du four<sup>1058</sup> ou à plusieurs reprises fessée par son mari à l'occasion de leurs disputes<sup>1059</sup>. Dans *The Donna Reed Show*, les quelques références sexuelles se limitent à un mordillement d'oreille ou à placer l'héroïne sur les genoux de son époux. Lors de la percée des revendications féministes dans les imaginaires médiatiques, à l'orée des années 1970, un mouvement de libération s'amorce timidement lorsque l'héroïne du *Mary Tyler Moore Show* invite systématiquement ses rendez-vous amoureux à terminer la soirée chez elle, laissant planer un doute sur ses activités nocturnes à l'heure où la sexualité pré-maritale est encore taboue sur les écrans étasuniens.

Cette pudeur rend d'autant plus importante la libération sexuelle des « nouvelles femmes » ». À partir des années 1990, les héroïnes trentenaires interrogent les conséquences qu'a eues le féminisme sur les pratiques amoureuses et sexuelles. Ces discours prennent la forme de monologues (*Ally McBeal*) ou de soliloques introspectifs (*Sex and the City*), largement individualistes et expressivistes, en ce qu'ils se concentrent sur les ressentis des femmes. En parallèle, les pratiques deviennent libérées et extatiques : les héroïnes n'ont désormais plus besoin de sentiments pour coucher et la sexualité se fait épisodique, au gré des envies, enrichie même de techniques de soi qui encouragent la subjectivation comme les vibromasseurs et autres jouets sexuels. Ainsi autonomisées, les pratiques sexuelles permettent d'évoquer l'émancipation féminine et ses conséquences (dénaturalisation ou réification du genre) ainsi que les rapports de pouvoir entre hommes et femmes.

La question se pose de savoir ce qu'il se passe dans le couple dès lors que les femmes ne sont plus contenues à la sphère privée et que, de surcroît, elles acquièrent presque autant de capitaux financiers et de pouvoir symbolique que les hommes dans la sphère publique. Dès l'épisode pilote de *Sex and the City*, Samantha souligne que la distribution traditionnelle du pouvoir est troublée par l'accès des femmes à des comportements sexuels historiquement masculins : « c'est la première fois dans l'histoire de Manhattan que les femmes ont autant d'argent et de pouvoir que les hommes, en plus

---

<sup>1058</sup> *I Love Lucy*, saison 1, épisode 25.

<sup>1059</sup> *I Love Lucy*, saison 1, épisode 15 ou saison 3, épisodes 1 et 19.

du luxe équitable de pouvoir traiter les hommes comme des objets sexuels »<sup>1060</sup>. Ce glissement fait largement disparaître le moralisme (les pratiques marginales sont peu dénoncées) au profit de morales individualistes sous-tendues par les enjeux féministes de la réappropriation des corps, de l'acceptation des désirs et du dépassement des doubles standards. Ally McBeal en est un bon exemple puisqu'elle insiste tantôt sur son droit à porter des jupes aussi courtes qu'elle le veut<sup>1061</sup>, tantôt à laisser s'exprimer ses pulsions sexuelles<sup>1062</sup>.

L'innovation majeure, qui a certainement été la plus traitée, est la capacité de ces personnages féminins à adopter des comportements jusqu'ici réservés au masculin : les femmes s'assument sexuellement et multiplient les conquêtes (lorsqu'elle doit en faire la liste, Miranda recense quarante-deux partenaires<sup>1063</sup>). La raison en est que la sexualité, qui n'est plus contenue exclusivement à la fusion romantique ni au simple partage émotionnel, s'autonomise en s'orientant davantage vers le plaisir. En passant du couple à l'individu, les pratiques sexuelles se chargent de nouvelles significations qui ne renvoient plus seulement au bien-être conjugal mais qui ne se limitent pas pour autant au bien-être individuel. La sexualité des femmes relève désormais de l'épanouissement personnel et revendique le droit de disposer de son corps, se télescopant avec la question des identités féminines dans une société plus sensible aux égalités de genre.

S'interrogeant sur le nombre de partenaires qu'il est possible d'avoir avant que cela ne devienne trop, Carrie se demande : « sommes-nous des handicapées romantiques ou tout simplement des salopes ? »<sup>1064</sup> Cette thématique de l'épisode va au-delà du double standard qu'elle critique par ailleurs (« les hommes qui ont eu beaucoup de partenaires sexuelles ne sont pas qualifiés des salopes, on dit qu'ils embrassent bien, on dit même de certains qu'ils sont romantiques ») : elle interroge surtout la possibilité pour les femmes d'un juste milieu entre une sexualité jugée romantique et une autre jugée débauchée. In fine, c'est de la pluralisation des identités sexuelles et de leurs rejaillissements sur les identités sociales dont il est question.

Alors que les pratiques amoureuses s'androgynisent, la sexualité reste le siège de résistances essentialistes qui la naturalisent. La différence sexuelle est ainsi régulièrement réaffirmée, que ce soit par des personnages masculins (Richard Fish, dans *Ally McBeal*)

---

<sup>1060</sup> *Sex and the City*, saison 1, épisode 1.

<sup>1061</sup> *Ally McBeal*, saison 2, épisode 4.

<sup>1062</sup> *Ally McBeal*, saison 3, épisode 1.

<sup>1063</sup> *Sex and the City*, saison 3, épisode 6.

<sup>1064</sup> *Sex and the City*, saison 3, épisode 6.



ou féminins (de nombreuses discussions de *Sex and the City* invoquent la biologie pour expliquer des comportements masculins). Les séries sont aussi ambiguës qu'est profond le clivage entre discours émancipateurs et réaffirmations patriarcales : quand s'expriment des identités émancipées, comme c'est le cas des « nouvelles "nouvelles femmes" », les résistances sont équitablement fortes, c'est-à-dire paradoxalement plus fortes que dans les séries des précédentes décennies. Tout au long de *Sex and the City*, de façon très réflexive, les héroïnes sont confrontées aux conséquences (Ulrich Beck dirait aux risques) de leurs actions émancipatrices.

Dans une thématique supposément aussi biologique que la sexualité, les problèmes ne se posent donc pas quant à l'usage des corps (les héroïnes n'ont aucun remords vis-à-vis de leurs pratiques) mais quant aux symboliques qui s'y rattachent. L'ambiguïté des représentations sexuelles de *Sex and the City* repose précisément dans cette scission qui n'opère pas, comme pour les modèles amoureux, entre ce que les héroïnes disent vouloir (le *Prince charmant*) et ce qu'elles font (des relations pures), mais entre ce qu'elles veulent faire (et qui est plutôt en accord avec ce qu'elles font) et l'image qu'elles veulent renvoyer d'elles-mêmes. Lorsque son petit ami veut pratiquer la sodomie, Charlotte exemplifie parfaitement cette situation :

*Charlotte* : Je ne peux pas, Brian. Je voudrais bien, mais je ne peux pas. Enfin, en fait non, ce n'est pas vrai, je ne veux pas. Ou peut-être que si. Je ne sais pas ce que je veux. Mais j'ai peur que, si je ne le fais pas, tu me plaques. Et que, si je le fais, je serai la fille-par-derrière. Et je ne veux pas être la fille-par-derrière, parce que... les hommes n'épousent pas la fille-par-derrière ! Qui a déjà entendu parler de Madame Par-Derrière ? Non, non, non, je ne peux pas.<sup>1065</sup>

Or, si Charlotte refuse, ce n'est pas parce que la pratique lui déplaît (elle ne sait pas si elle veut le faire ou non), mais parce qu'elle en craint les conséquences sur son identité conjugale. Les héroïnes se brûlent les ailes lorsqu'elles découvrent que la réappropriation individuelle se heurte à la persistance des normes sociales.

---

<sup>1065</sup> *Sex and the City*, saison 1, épisode 4.

### ***b) Le marché amoureux et sexuel : compétitivité et attractivité des individus***

La « compétition » entre femmes, les « stocks » de célibataires, l'« attractivité » physique, la « consommation » amoureuse et sexuelle sont autant de thèmes qui laissent entrevoir une économie de l'amour, où se jouent les valeurs des individus et leur capacité à résister à la concurrence. Témoin de la rationalisation de l'amour, la métaphore économique se diffuse en profondeur dans les années 1990.

Le premier problème est celui du stock. Les femmes sont désemparées face à la pénurie d'hommes célibataires : dès le pilote de *Sex and the City*, Carrie souligne ce décalage. Vantant les qualités des femmes modernes, elle envisage le marché amoureux de New York comme une aporie : « pourquoi y a-t-il tant de femmes fabuleuses et célibataires, mais aucun homme fabuleux et célibataire ? »<sup>1066</sup> Le problème pratique des disponibilités est posé. Miranda le formule le plus cyniquement :

*Charlotte* : Parfois, on sait, tout simplement. Avec le bon, c'est simplement le destin.

*Miranda* : Ce n'est pas le destin, sa lumière est allumée, c'est tout.

*Charlotte* : Quelle lumière ?

*Miranda* : Les hommes sont comme des taxis. Quand ils sont disponibles, leur lumière s'allume. Ils se réveillent, ils décident qu'ils sont prêts à se caser, à faire des bébés, peu importe, et ils allument leur lumière. La prochaine femme qu'ils rencontrent, boum, c'est celle-là qu'ils épousent. Ce n'est pas le destin, c'est la chance la plus absurde.

*Charlotte* : Désolée, je refuse de croire que l'amour est si aléatoire.

*Miranda* : Ce n'est qu'une question de moment. Faut les attraper quand leur lumière est allumée.<sup>1067</sup>

Pour Miranda, le couple ne se constitue pas simplement du fait d'une attirance entre les partenaires mais surtout d'une volonté d'accomplir les attendus sociaux (« se caser », « faire des bébés »). La temporalité devient alors une question centrale : il ne suffit pas que les cheminements personnels des partenaires soient réalisés, il faut encore qu'aucun obstacle concurrentiel ne s'oppose à eux.

Cela fait émerger, c'est un deuxième problème, une rivalité. Les femmes sont en compétition pour « attraper » le masculin lorsqu'il est libre : Ally, qui est toujours sous le charme de son amour de jeunesse Billy, est en concurrence avec l'épouse de ce dernier, Georgia, qui se sent en retour menacée dans son couple par Ally. Dans *Sex and the City*, cette rivalité est rendue plus difficile encore par la capacité qu'ont les hommes à sortir avec plusieurs femmes en même temps. Alors qu'elle considère être en couple « exclusif » avec Mr Big, Carrie réalise qu'il continue de voir d'autres prétendantes. Elle

---

<sup>1066</sup> *Sex and the City*, saison 1, épisode 1.

<sup>1067</sup> *Sex and the City*, saison 3, épisode 8.

s'interroge : « tandis que pour moi, voir un autre homme serait comme essayer de caser une tenue supplémentaire dans une valise déjà trop remplie, Big sortait joyeusement avec d'autres femmes comme si c'était la chose la plus naturelle au monde. [...] Dans une ville comme New York, avec ses possibilités infinies, la monogamie était-elle trop demander ? »<sup>1068</sup>

Hommes et femmes ne sont pas égaux face aux prérogatives du marché amoureux car l'hétérogénéité des profils féminins rend la concurrence plus dure. De plus, l'ethos féminin, plus scrupuleux, empêcherait de profiter pleinement du marché (et de faire jouer la concurrence, comme le font les hommes), parce que les femmes, déjà émancipées dans la sphère publique, risqueraient de faire fuir le masculin si elles l'étaient également dans l'espace amoureux. *Sex and the City* regorge d'axiomes sur l'impossibilité des femmes à être trop libérées si elles souhaitent envisager sérieusement une relation (autrement dit, si elles souhaitent être prises au sérieux).

L'environnement citadin encourage cette compétition pour deux raisons. Premièrement, du fait des « possibilités infinies » qu'évoque Carrie : les potentiels projets de vie qui s'offrent incessamment aux individus rendent plus difficile l'engagement exclusif. Deuxièmement, la surpopulation provoque un anonymat qui rend plus difficiles et plus risquées les rencontres. Tout un épisode de *Sex and the City* est ainsi dédié aux « freaks » rencontrés sur le marché amoureux. Comparant ces individus à des monstres de foire, Carrie liste les hommes bizarres avec qui elle est déjà sortie : un homme hurle sans raison sur la foule, un autre pourtant riche est kleptomane, un dernier est maladivement cupide. Ces individus apparaissent comme des « erreurs sur la marchandise » : ils promettaient d'être des Princes charmants mais se révèlent être des crapauds. La pirouette de l'épisode est que Carrie elle-même finit par devenir une *freak* : persuadée que son nouveau petit ami lui cache quelque chose, l'héroïne met son appartement sens dessus dessous, révélant que dans les phases de séduction, l'incertitude et la menace priment dorénavant sur la passion.

Enchâssée dans la compétitivité, se pose également, troisième problème, la question de l'attractivité. Les individus doivent s'évaluer en même temps qu'ils se construisent par rapport aux autres, ce qui est d'autant plus difficile que le travail identitaire est laborieux. Néanmoins, la valeur à laquelle ils s'estiment et la valeur qu'ils ont supposément « objectivement » déterminent le type de partenaire auquel ils peuvent

---

<sup>1068</sup> *Sex and the City*, saison 1, épisode 7.

prétendre. John Cage, l'ami d'Ally McBeal, explique qu'il est allé voir une prostituée car « en vérité, aller dans un bar pour trouver un coup d'un soir n'est pas une option pour moi : quelle que soit l'image qu'une femme se fait d'une nuit de passion, je suis pas dans la course »<sup>1069</sup>. Un autre couple, client d'Ally, s'interroge sur les tensions entre idéal romantique et choix pragmatique : le fiancé demande à l'héroïne « s'il est mal d'épouser quelqu'un, non pas parce que c'est la bonne, mais parce que c'est la seule », tandis que la future mariée se résigne : « des gens comme Harry et moi ne pouvons pas avoir la personne de nos rêves, quelquefois, quand on s'abstient en attendant mieux, on repart sans rien »<sup>1070</sup>. Sur le marché de l'amour, le romantisme n'est pas permis à tous : il est un idéal auquel chacun doit prétendre mais que peu peuvent réaliser.

L'attractivité implique également des mascarades pour cacher ses défauts, qui se font par des performances genrées : les séries montrent les femmes se préparer avant un rendez-vous amoureux, faire de leur mieux pour séduire, essayer de ne pas être ou de ne pas sembler dépendantes, éviter de surinterpréter. La réflexivité, nous l'avons vu, investit chacun de ces champs, même si elle n'empêche pas des formes de *backlash* contre le trouble dans le genre : la conscience qu'ont les héroïnes de la représentation qu'elles produisent n'empêche pas d'y être piégées. Le résumé qu'en fait Samantha (*Sex and the City*), « les femmes ne sont pas humaines »<sup>1071</sup>, montre le sacrifice de la subjectivité qu'elles doivent faire pour sembler parfaites, ce qui témoigne de la prévalence du genre traditionnel dans la valeur amoureuse de l'individu.

Enfin, un dernier problème est une tendance presque consumériste, que l'on pourrait juger influencée par le capitalisme (et qui l'est en partie) si elle ne portait pas une dimension féministe consistant à donner aux héroïnes des libertés jusqu'ici exclusivement masculines. Les hommes sont en effet testés, essayés, éprouvés – comme consommés à la chaîne par les héroïnes. Ils doivent affronter d'autres amoureux ou partenaires sexuels ainsi qu'un nouvel ethos féminin fait d'indépendance financière et émotionnelle, et sont pour la première fois massivement objectivés. Bon nombre des conquêtes de *Sex and the City* n'ont pas le luxe d'avoir un prénom, ce que l'interprète de Carrie Bradshaw, Sarah Jessica Parker, considère comme l'originalité de la série : « je me sentais mal pour les

---

<sup>1069</sup> *Ally McBeal*, saison 1, épisode 2.

<sup>1070</sup> *Ally McBeal*, saison 1, épisode 6.

<sup>1071</sup> *Sex and the City*, saison 1, épisode 11.

hommes qui venaient jouer dans la série. [...] Ils n'avaient pas grand-chose à dire. Il y avait une brève présentation et puis le pantalon tombait !»<sup>1072</sup>

Curieusement, les représentations n'évoquent pas explicitement les jeux de capitaux esthétiques et économiques qui sous-tendent pourtant en profondeur les récits, que ce soit par touches (Ally McBeal refuse de sourire car cela provoque des rides) ou par schémas itératifs (Carrie Bradshaw n'a aucune relation sérieuse avec un homme déclassé, et le profil de son âme sœur en dit long sur les résidus patriarcaux : Mr Big est grand et robuste, il est plus âgé et plus riche qu'elle, l'appelle « ma petite »). Néanmoins, le déplacement des logiques économiques vers les rapports amoureux permet, dans ces séries, de symboliser la rationalisation qu'a apportée la démystification de l'amour, bien sûr, mais aussi de signifier les valeurs relatives et évolutives des individus. Le principe premier pour choisir son partenaire n'est plus la capacité de ce dernier à s'adapter aux fonctions que requiert le mariage, mais un ensemble de critères psychologiques, basés sur les attentes affectives.

## **B. La sexualité, du soi au couple**

### *a) Sexualité, amour et genre : autonomisations et interactions contextuelles*

Lorsqu'au milieu des années 1990, des héroïnes revendiquent une sexualité libérée, elles portent une première attaque majeure contre les axiomes traditionnels qui ont été diagnostiqués par Gayle Rubin<sup>1073</sup>. La société contemporaine porte en effet encore en elle les morales et les valeurs victoriennes de la fin du XIX<sup>ème</sup> siècle, qui incitaient à la chasteté et incriminaient la prostitution, la masturbation ou encore l'avortement. Or, certaines de ces inquiétudes ont été absorbées par des branches féministes qui les ont confondues avec la domination masculine : ainsi, la pornographie, considérées par certaines comme la théorie du viol, serait-elle le parangon de l'aliénation féminine. À ce premier paradigme féministe, qui voit la libération sexuelle comme une simple extension de privilèges toujours déjà masculins, Gayle Rubin en distingue un second, qui promulgue la liberté individuelle à disposer de son corps et de sa sexualité. Une telle compréhension des rapports épistémologiques entre sexualité et genre permet à Rubin de

---

<sup>1072</sup> Documentaire « The United States of Television: America in Primetime », épisode 3, BBC.

<sup>1073</sup> Rubin, Gayle, « Thinking Sex: Notes for a Radical Theory of the Politics of Sexuality », in Vance, Carole S., *Pleasure and Danger: Exploring Female Sexuality*, Londres, Routledge, 1992.

pointer les angles morts qui ont empêché la possibilité d'une théorie politique de la sexualité.

Elle en énumère six axiomes : l'essentialisme sexuel naturalise les pratiques sexuelles (ce que Foucault avait déjà disqualifié dans son *Histoire de la sexualité*, ouvrage majeur dans le parcours de Rubin) ; la négativité quant au sexe le qualifie de suspicieux voire dangereux ; l'erreur d'échelle confère au sexe une « sur-signification » ; l'axiologie des actes sexuels valorise certaines pratiques au détriment d'autres ; la théorie domino des dangers sexuels, corollaire de l'axiologie, qualifie de bonnes ou de mauvaises les pratiques ; enfin, le manque d'un concept de variation bénigne de la sexualité empêche d'envisager la diversité des pratiques<sup>1074</sup>. Elle défend, quant à elle, une définition de la sexualité selon « le degré de considération mutuelle, la présence ou absence de coercition et la quantité et qualité de plaisir qu'elle procure »<sup>1075</sup>.

*Sex and the City* est la série la plus explosive vis-à-vis de ces résidus victoriens qui entérinent les interdits sexuels faits aux femmes. Les pratiques y sont nombreuses et hétérogènes, ce qui disqualifie tout essentialisme sexuel et apporte la variation bénigne défendue par Rubin ; les héroïnes n'ont aucun remords ou regrets quant à leurs expériences, déconsidérant la négativité et la sur-signification ; enfin, le moralisme laisse place à des éthiques personnelles, qui sont moins régies par le rapport à la norme que par les envies personnelles : on peut faire ce que d'autres ne veulent pas faire mais il ne faut pas faire ce que l'on n'a pas envie de faire. Ces éthiques individualistes affaiblissent l'axiologie et la théorie domino des dangers sexuels.

De façon moins radicale, *Ally McBeal* montre des efforts féminins pour conquérir la liberté sexuelle mais se heurte à des réaffirmations de la différence sexuelle émanant principalement des hommes. Richard, Billy ou même Larry opposent, dans des monologues particulièrement conservateurs, les instincts sexuels masculins aux envies affectives féminines. Dans notre corpus, la dé-essentialisation sexuelle n'empêche pas une réification du genre, ce qui confirme la nécessité défendue par Gayle Rubin de ne les associer que stratégiquement. Selon elle, il faut en effet détacher l'étude de la sexualité de celle du genre, ce qui ne doit pas être compris comme une cassure mais comme une

---

<sup>1074</sup> Ces variations bénignes ont pourtant été révélées par les célèbres rapports Kinsey, étude empirique sur les comportements sexuels masculins (produite en 1948) et féminins (produite en 1953). Voir Kinsey, Alfred, *Sexual Behavior in the Human Male*, Ishi Press, 2010, Kinsey, Alfred, *Sexual Behavior in the Human Female*, Ishi Press, 2010.

<sup>1075</sup> Rubin, Gayle, « Thinking Sex: Notes for a Radical Theory of the Politics of Sexuality », in Vance, Carole S., *Pleasure and Danger: Exploring Female Sexuality*, Londres, Routledge, 1992.

contextualisation : la relation entre sexualité et genre, entendue comme « situationnelle et non universelle », permet de voir les restrictions définitionnelles qui ont porté sur les pratiques sexuelles.

Perce dans les années 1990 une vision globalement optimiste de la sexualité, à l'exception de *Buffy*<sup>1076</sup>. Cela est d'autant plus significatif qu'elle succède au *backlash* sexuel vécu par la société étasunienne dans les années 1980 à travers l'échec de l'*Equal Right Amendment*. La charge revendicative que regrettent les auteures critiques est bien présente dans le domaine sexuel : à bien des égards, *Sex and the City* peut être qualifiée d'anti-anti-sexe car les héroïnes défendent leur droit d'expérimenter et d'exprimer leurs rapports de désir-plaisir, transformant ainsi la sexualité en un moyen d'expression de soi et du couple. S'y forment, de façon assez proche de la définition de Gayle Rubin, l'affection (ou non !) qui lie les partenaires, les envies et refus, variant selon les femmes (Samantha prône la sodomie tandis que Charlotte la repousse catégoriquement), et bien entendu les satisfactions ou les insatisfactions qu'elles en tirent.

---

<sup>1076</sup> La vision qu'a la série *Buffy* de la sexualité est négative dans la mesure où son héroïne est régulièrement punie de faire l'amour, quand elle n'en est pas dépendante ou ne le regrette pas (dans la saison 6, notamment).

***b) La sexualité tiraillée entre technique de soi et expression amoureuse***

Autonome mais pas indépendante, la sexualité s'insère dans les processus réflexifs, tout en continuant à être rattachée aux formes affectives au titre de témoin. Pour Anthony Giddens,

*« Chez les hommes comme chez les femmes, le fait de cultiver ses propres dons érotiques et de développer son aptitude à procurer aussi bien qu'à éprouver du plaisir sexuel fait désormais l'objet d'une véritable organisation réflexive se traduisant par une multitude d'informations, de conseils, voire d'exercices concernant la sexualité. »<sup>1077</sup>*

Plaisir charnel, épanouissement individuel, expression romantique, territoire de la démocratie relationnelle, partage intime... la sexualité recouvre, à partir des années 1990, des fonctions plurielles, tiraillées entre les techniques d'épanouissement personnel (dont témoignent les *sex toys*, par exemple) et l'idéal de l'amour. Elle agit à la fois au cœur de l'individu, qui souhaite désormais éprouver des plaisirs comblés et originaux, et comme centre de gravité de l'amour, qui ne se conçoit plus sans la chair.

Ainsi, toute relation amoureuse sexuellement insatisfaisante se termine mal – que ce soit explicitement du fait de l'insuffisance sexuelle ou d'une autre raison mais qui y est alors rattachée (par exemple, lorsqu'Ally consent à admettre que l'amour avec son petit ami est décevant, elle admet dans la foulée qu'elle le trouve, lui, tout simplement ennuyeux<sup>1078</sup>).

La vie sexuelle des héroïnes se produit sur deux axes. Leur volonté d'expérimenter des pratiques inédites témoigne de la charge identitaire, bien souvent tâtonnante, qu'elles investissent dans la sexualité : l'expression corporelle est une alternative à l'expression orale de l'émancipation. De plus, les héroïnes se permettent des comportements qui ont été, et qui continuent d'être parfois qualifiés de débauchés, ce qui agit comme une violente attaque contre la division opérée par l'hégémonie masculine entre femmes vertueuses et femmes amORALES<sup>1079</sup>.

---

<sup>1077</sup> Giddens, Anthony, *La Transformation de l'intimité. Sexualité, amour, et érotisme dans les sociétés modernes*, Rodez, Éditions du Rouergue, 2004, p. 81.

<sup>1078</sup> *Ally McBeal*, saison 4, épisode 1.

<sup>1079</sup> Giddens, Anthony, Pierson, Christopher, *Conversations with Anthony Giddens. Making Sense of Modernity*, Palo Alto, Stanford University Press, 1998, p. 123.



De plus, elles s'approprient des comportements sexuels autrefois réservés au masculin, attaquant ainsi l'ordre hétérosexuel comme le prescrit la sexualité plastique<sup>1080</sup>, ce qui est d'ailleurs rendu explicite par les positions sexuelles. Dès le quatrième épisode de la série, Samantha est montrée faisant l'amour avec un homme. La scène alterne quatre courtes séquences :

*Samantha* : Je me suis fait baiser.

*Carrie* : Qu'est-ce qui t'arrive ?!

*Samantha* : Non, littéralement. On l'a fait avec lui au-dessus, moi au-dessus, moi sur le côté...

*Carrie* : ... lui sur le côté ?

*Samantha* : Oh bon Dieu, oui.<sup>1081</sup>



L'inversion est flagrante et la surprise qu'elle engendre tout autant : Samantha est proactive, une impression renforcée par le quart de tour de la caméra qui laisse penser qu'elle est debout alors qu'elle est allongée, dans cette pratique qui est implicitement une pénétration anale (et qui implique qu'elle se soit dotée d'un phallus). L'expression de Samantha montre une énergie qui ne s'embarrasse pas de la douceur tandis que l'homme en question, sourcils levés, yeux écarquillés et bouche ouverte, apparaît des plus surpris mais pas dégoûté ni incommodé par les sensations ainsi octroyées.

---

<sup>1080</sup> *Ibid*, p. 142.

<sup>1081</sup> *Sex and the City*, saison 1, épisode 4.

Il est intéressant de souligner qu'à côté de cette courte séquence, un arc narratif, plus long donc, montre Charlotte angoissée par la requête de sodomie faite par son petit ami (elle refusera finalement). L'hétérogénéité des pratiques est flagrante : tandis que l'une refuse d'être sodomisée de peur de perdre sa réputation de femme vertueuse, l'autre sodomise un homme, prenant symboliquement sa place.

### *c) La sexualité plastique, première manifestation de la relation pure*

La démocratie relationnelle, qui est pourtant la clé de voûte de la relation pure, n'est que peu actée dans les années 1990. Les hommes tirent leur charme de leur côté taciturne (Angel, Luke, Logan, Cole) et les femmes sont dépassées par leurs compétences communicationnelles : Carrie Bradshaw surinterprète les moindres mouvements, Ally McBeal bégaie des soliloques détachés du monde réel, Lorelai Gilmore parle vite et de façon décousue. Seuls Dharma et Greg expriment leurs désirs et leurs peurs grâce à des techniques de développement de soi tirées du yoga et de la méditation mais, là encore, l'impulsion communicationnelle vient de la femme hippie et non de l'homme bourgeois. L'amour convergent qui sous-tend la relation pure n'apparaît donc pas prioritairement par la démocratie relationnelle. Si l'ouverture à l'autre, le partage et l'intimité affleurent dans les relations représentées, elles peinent à se structurer en visée démocratique.

C'est plutôt par le deuxième pan de l'amour convergent, la sexualité plastique, que la relation pure est d'abord pratiquée. Comme le dit Giddens, « l'amour convergent ne peut se développer comme idéal que dans une société où pratiquement chacun a une chance de parvenir à son propre accomplissement sexuel »<sup>1082</sup>. Lorsque l'émancipation féminine investit la sexualité, cette dernière se décolle de la légitimité conjugale et de sa fonction reproductive pour s'insérer dans des « relations pures » qui l'influencent en retour. Du fait de la libération sexuelle - Giddens réintègre ici une rupture que Foucault avait rejetée - les corps se libèrent et le plaisir sexuel devient un ingrédient clé de la relation amoureuse.

---

<sup>1082</sup> Giddens, Anthony, *La Transformation de l'intimité. Sexualité, amour, et érotisme dans les sociétés modernes*, Rodez, Éditions du Rouergue, 2004, p. 82.

La sexualité se transforme en un pôle chargé d'électricité politique, un territoire personnel et social dans lequel se joue le droit fondamental de disposer de son corps, dont on débat publiquement. Cette nouvelle liberté participe de la construction de l'être en tant que sujet autonome et responsable. Dans les imaginaires médiatiques, la sexualité plastique est donc précisément un moyen d'atteindre la relation pure : l'expression décomplexée des envies et des besoins est un premier pas vers l'affirmation de soi dans le cadre d'une démocratie relationnelle. Cette libéralisation des mœurs percute violemment les représentations classiques du genre, celles d'une sexualité féminine supposée romantique et douce, pour réinvestir subjectivement le désir et le plaisir, ainsi que pour envisager le sensoriel sexuel comme producteur d'identités.

Contrairement à l'amour romantique, l'amour convergent « introduit pour la première fois l'*ars erotica* au cœur même de la relation conjugale et fait de la satisfaction sexuelle réciproque un élément clé de la continuation ou de l'interruption de la relation »<sup>1083</sup>. L'insatisfaction sexuelle est une thématique nouvelle des années 1990, dont les conséquences sur la relation amoureuse sont impitoyables. Ally McBeal annonce, très gênée, à son petit ami Bryan qui lui demande d'emménager ensemble qu'elle n'est pas satisfaite de leur vie sexuelle. Elle s'interroge alors sur l'importance peut-être démesurée que donne la société contemporaine à la sexualité... mais réalise que le véritable problème est que Bryan est profondément ennuyeux. Discutant avec sa meilleure amie, elle énumère sur un ton agacé et levant les yeux au ciel :

Ally : Je pense qu'il est adorable, intelligent, attentionné, gentil. Ce n'est pas la personne la plus ennuyeuse au monde, mais de celles que j'ai rencontrées... j'ai toujours voulu vivre une longue vie et avec lui, j'en aurai l'impression. Peut-être que le sexe dure plus de soixante secondes, mais qui le saurait ?<sup>1084</sup>

Ally rompt finalement. Une relation similaire est montrée dans *Sex and the City* lorsque Charlotte se fiance avec Trey. Pour assouvir des désirs romantiques et comme pour se racheter une virginité, elle refuse de faire l'amour avec lui avant le mariage, ce que ses amies considèrent être un risque fou. Le récit leur donne raison puisque Trey s'avère incapable de coucher avec elle (ceci sans être impuissant puisque Charlotte le surprend se masturber). Le couple se sépare brièvement du fait de ces problèmes et ne se retrouve qu'après que Trey les a résolus.

---

<sup>1083</sup> Giddens, Anthony, *ibid*, p. 81.

<sup>1084</sup> *Ally McBeal*, saison 4, épisode 1.

Les personnages de Bryan et Trey semblent payer leur potentiel de « bon mari » par l'ennui profond qu'ils inspirent aux femmes et qui s'exprime dans leur sexualité ratée, suggérant qu'il n'y a pas de frontière absolue entre la personnalité sociale et la personnalité sexuelle des individus. Si l'absence de plaisir est inacceptable pour les femmes, elle est de surcroît le symptôme d'une incompatibilité : à Bryan qui lui demande si le problème vient de lui ou d'elle, Ally répond « c'est nous, Bryan, c'est une question de rythme, une question de compatibilité, une question de passion. On ne génère pas beaucoup de passion »<sup>1085</sup>. Les hommes sont placés devant des injonctions contradictoires : ils doivent allier le romantisme tranquille de la relation destinée avec la passion charnelle de la sexualité plastique, tandis que la quiétude de la conjugalité maritale qu'ils promettent rassure en même temps qu'elle lasse.

Les femmes sont bien conscientes qu'elles demandent des éléments jusqu'ici opposés dans les modèles amoureux. À Miranda qui vient de rompre parce qu'elle se contraignait à simuler au lit, Charlotte objecte :

*Charlotte* : Tu as rompu avec un ophtalmologiste juste pour ça ?

*Miranda* : L'orgasme est une dimension cruciale de la relation amoureuse.

*Charlotte* : D'accord, mais pas la seule. Les orgasmes ne t'envoient pas de carte à la Saint Valentin, ils ne te tiennent pas la main devant un film triste.

*Miranda* : Tu défends sérieusement le fait de simuler ?

*Charlotte* : Non, mais si tu aimes vraiment ce type, qu'est-ce qu'un petit moment de « oh, oh » si ça permet de ne pas passer la nuit seule ?

*Miranda* : Ce sont mes seules options ?!<sup>1086</sup>

Charlotte défend à la fois le besoin d'un doux compagnonnage lorsqu'elle évoque la Saint Valentin et un film triste, et l'assise sociale de l'homme en question quand elle le réduit à son statut social – Miranda n'a pas rompu avec quelqu'un, mais avec « un ophtalmologiste » ! Charlotte préfère dans la relation amoureuse la tranquillité et la sécurité tandis que Miranda refuse de formuler un compromis entre le sexe et la sérénité relationnelle : la sexualité est une clé de voûte de la relation, du fait de l'épanouissement personnel qu'elle induit. L'absence de sexualité plastique engendre des relations certes romantiques mais vouées à l'échec tandis que sa présence donne lieu à des relations pures qui permettent de consolider ensuite le romantisme. La prédominance de ce dernier est accentuée par celle d'une assignation genrée de la charge communicationnelle, qui empêche la démocratie relationnelle de structurer en profondeur les relations, et la relègue au champ sexuel.

---

<sup>1085</sup> *Ally McBeal*, saison 4, épisode 1.

<sup>1086</sup> *Sex and the City*, saison 2, épisode 4.

## C. La sexualité, entre terrain de jeu et aire de combat

### a) *Retournements de stigmaté, jeux de regard et reformulations de l'objectivation*

La libération sexuelle se traduit dans les représentations par une réappropriation des corps jusqu'ici enserrés dans des définitions patriarcales. Ce qui est en effet le plus significatif dans ces nouvelles sexualités est probablement une forme d'allant-de-soi qui entoure la liberté sexuelle des héroïnes : à aucun moment, les héroïnes de *Sex and the City* ne regrettent leurs aventures sexuelles, et même Ally McBeal qui incarne pourtant l'innocence romantique assume d'avoir couché dans un Lavomatic avec un parfait inconnu, sans échanger un mot. Le rapport des femmes à l'objectivation de leur corps en est profondément bouleversé.

Tout d'abord, la teinte néoféministe des récits revalorise, par un retournement de stigmaté, les qualités essentialisées des femmes comme la beauté et la douceur mais sur un ton souvent ironique. Les héroïnes instrumentalisent leur beauté, font de leurs charmes des armes, jouent des stéréotypes de genre. Dans *Alias*, la féminité sexy, douce et naïve de Sydney se révèle être une feinte pour désarmer l'ennemi, un réinvestissement nouveau du genre féminin basé sur l'exagération voire sur l'ironie : l'in vraisemblance par exemple d'une robe en latex bleu ou d'un combat en pantalon de cuir moulant donne un air postmoderne à une attitude charmeuse traditionnelle. Ses extravagantes tenues peuvent ainsi être vues comme des mascarades de la part du féminin qui se réapproprie l'objectivation et l'exploite comme la principale faille du masculin. Objectivation et stigmatisation, loin d'être mécaniquement liées, sont réarticulées en fonction des capacités d'agir féminines favorisées par les mouvements féministes. À rebours de l'objectivation classique dans laquelle les femmes ne sont pas les sujets énonciateurs de leur sexualité, les héroïnes deviennent actrices de la représentation de leurs corps.

Dans les séries plus « réalistes » également, la stratégie est celle du retournement de stigmaté. Lorsque les héroïnes trentenaires apparaissent dans les séries télévisées au milieu des années 1990, elles transforment la faiblesse supposée de leur sexualité en un atout majeur, bien qu'elles ne parviennent pas toujours à en maîtriser les conséquences : Carrie Bradshaw revêt dès son premier rendez-vous avec Mr Big une robe presque transparente qui les mène tout droit au lit. Carrie culpabilise, finalement, d'avoir abandonné sa position dominante qui reposait sur sa capacité à retarder l'acte sexuel, car elle s'estime désormais en position dominée : c'est elle qui passe dans l'expectative, cette fois d'une confirmation sentimentale. Lorsque Mr Big la rassure, la dichotomie entre

sexualité féminine libérée et amour sérieux est dépassée, tandis que celle entre l'intérêt masculin pour la sexualité et l'intérêt féminin pour les sentiments est réaffirmée.

L'image ci-contre, issue du pilote de *Sex and the City*, résume la sexualisation ambiguë que performant les femmes : d'un côté, la façon qu'a Samantha d'allumer son cigare est une invitation sexuelle à Mr Big qui n'est pas sans rappeler la fellation et qui entérine sa féminité ; de l'autre, fumer ainsi le cigare renvoie à une appropriation d'un symbole phallique – Samantha signifie une virilité féminine.



Les nouvelles articulations entre sexualité et pouvoir rejouent également les oppositions entre objectivation et subjectivation, féminin et masculin. Les héroïnes font des hommes le support de leurs désirs, produisent un *female gaze*, développent leur capacité d'agir sexuelle à l'instar d'Ally McBeal qui laisse pendre sa langue à la façon de Tex Avery devant un jeune adonis. Par ailleurs, les corps masculins subissent une objectivation parcellaire, les caméras s'attardant longuement sur les torsos nus (ainsi pour Angel ou Spike dans *Buffy*) et la crise de la masculinité affleure dans les récits : tandis que les trentenaires citadines (*Ally McBeal*, *Sex and the City*) vivent une sexualité supposément euphorique avec des inconnus qui le restent, les super-héroïnes aux extraordinaires forces physiques ont des partenaires masculins impotents, comme le vampire Angel (*Buffy*) qui ne peut faire l'amour sous peine de se voir retirer son âme ou comme Logan (*Dark Angel*) qui est condamné à des prothèses comme le fauteuil roulant, la canne ou l'exosquelette.

Enfin, les héroïnes apprécient paradoxalement d'être objectivées. Dans une émancipation contradictoire, Ally McBeal assène, « je suis un objet sexuel nom de Dieu! Il pouvait pas me tripoter un petit peu ? »<sup>1087</sup> tandis que Buffy se transforme en objet de plaisir dans des pratiques sexuelles violentes, sans accepter pour autant d'être dominée. La montée des représentations sadomasochistes représente à cet égard une innovation d'autant plus majeure qu'elle est transversale aux chaînes de télévision, même si elle n'est pas synchronisée. Que ce soit en 1997 sur la chaîne câblée HBO (*Sex and the City*)

---

<sup>1087</sup> *Ally McBeal*, saison 1, épisode 3.

affranchie des règles de censure de la FCC<sup>1088</sup>, ou plus tard en 2004 sur le network ABC (*Desperate Housewives*), le sadomasochisme perce dans les imaginaires pour expliciter les liens entre plaisir et pouvoir. Parce que ce dernier peut précisément être un outil de plaisir, sa mise en scène dans la sexualité permet l'inversion des rôles (c'est le cas lorsque le père de famille Rex demande à être soumis, dans *Desperate Housewives*), même s'il peine à se détacher de son image perverse<sup>1089</sup> (dans *Buffy*, il est surtout un symptôme du mal-être de l'héroïne).

### ***b) Biopolitiques et technologies de soi dans la sexualité à l'heure de l'émancipation féminine***

Signe de la dénaturalisation de la sexualité mais de la relative résistance du système de genre, les technologies de soi orientées vers le plaisir féminin apparaissent. Dans un épisode resté célèbre, les héroïnes de *Sex and the City* découvrent le « rabbit », sex-toy perfectionné spécifiquement destiné aux femmes. En plus d'être rose et flexible, le godemichet est surmonté d'un lapin dont les oreilles sont destinées à la stimulation clitoridienne. L'objet se détourne ainsi de la seule pénétration pour investir d'autres espaces de la sexualité féminine jusqu'ici délaissés. Le *sex toy* n'est plus un ersatz du phallus, symbole de l'absence masculine, mais une technologie de soi féminine, symbole du plaisir sexuel. La réaction de Charlotte incarne ce basculement :

*Miranda* : Mesdames, j'aimerais vous présenter « Le Lapin ».

*Carrie, regardant le prix* : 92 dollars ?!

*Miranda* : Oh je t'en prie, tu as vu ce qu'on dépense pour des chaussures ?

*Charlotte* : Je n'ai aucunement l'intention d'utiliser ce truc. Je réserve le sexe pour quelqu'un que j'aime.

*Miranda* : Super. Y'a un homme dans ton histoire ?

(*Carrie le sort de sa boîte.*)

*Charlotte* : Oh, regarde ! Oh, c'est adorable ! Oh, je pensais que ça allait être effrayant et bizarre, mais non ! C'est rose, pour les filles ! J'adore le petit lapin, il a une petite bouille, comme Peter Rabbit (*personnage de bande dessinée pour enfants*) !<sup>1090</sup>



<sup>1088</sup> *Federal Communications Commission*, équivalent étasunien de notre CSA.

<sup>1089</sup> Siegel, Carol, « Female Heterosexual Sadism: The Final Feminist Taboo in *Buffy the Vampire Slayer* and the Anita Blake Vampire Hunter Series » in Johnson, Merri Lisa, *Third Wave Feminism And Television. Jane Puts It In A Box*, Londres, I.B. Tauris, 2007.

<sup>1090</sup> *Sex and the City*, saison 1, épisode 9.

Le réductionnisme qu'opère en premier lieu le personnage à propos de la sexualité, en la limitant à la seule expression de l'amour et en la subordonnant à la présence masculine, semble être causée par la peur de découvrir sa propre sexualité (Charlotte redoutait que le vibromasseur ne soit « effrayant et bizarre »). À de nombreuses reprises au cours de la série, ce personnage évoque le dégoût de son propre corps, de ses replis et de ses fluides : elle peine à être nue dans un sauna, avoue n'avoir jamais regardé son sexe dans un miroir (« je ne veux pas regarder, je trouve que c'est laid », dit-elle<sup>1091</sup>) et déteste évoquer le cunnilingus.

Pourtant, lorsque le vibromasseur s'avère féminin, supposément adapté à ses envies, Charlotte est enjouée. Dans le même temps, une infantilisation du personnage est produite par la moue de son visage, le ton aigu de sa voix, les onomatopées qui ponctuent ses phrases et la référence à Peter Rabbit, personnage de bande dessinée pour enfants. La sexualité ainsi représentée est celle d'une féminité douce voire vulnérable. Cela n'empêche pas pour autant le plaisir : la suite du récit révèle que le « lapin » donne à Charlotte des orgasmes d'une intensité et d'une durée qu'aucun homme ne lui a jusqu'ici donnés. Mais Charlotte, devenue dépendante, craint de devenir en retour sexuellement indépendante du masculin. Au cours d'une séance d'étirement avec Carrie – une activité tournée vers l'épanouissement de son corps –, elle se confie :

*Charlotte* : J'ai peur de ne plus apprécier le sexe avec un homme si je continue de l'utiliser.

*Carrie* : Pourquoi ?

*Charlotte* : Tu as déjà été avec un homme qui fait tout ce qu'il faut, c'est agréable, mais pour une quelconque raison, tu n'arrives pas à...

*Carrie* : Jouir ?

*Charlotte* : Ouais. C'est bizarre, avec le Lapin, c'est à chaque fois : boum ! Une fois, j'ai joui pendant, genre, cinq minutes !

*Carrie* : Ce n'est pas interdit.

*Charlotte* : Mais aucun homme ne m'a jamais fait ça. J'ai peur. Qu'est-ce que je vais faire ?<sup>1092</sup>

La sexualité autonomisée des femmes et la sexualité conjugale entrent en concurrence et demandent une hiérarchisation. C'est l'addiction de Charlotte envers le vibromasseur qui vient résoudre ce problème. Ses amies, inquiètes, interviennent finalement pour la priver du « lapin » car l'autonomie que tirait Charlotte de cette technique de soi se transforme en une forme d'asservissement et d'asocialité.

---

<sup>1091</sup> *Sex and the City*, saison 4, épisode 2.

<sup>1092</sup> *Sex and the City*, saison 1, épisode 9.



Dans *Ally McBeal*, la substitution du masculin est plus sentimentale que sexuelle : l'héroïne n'a pas de vibromasseur mais une poupée gonflable prénommée (!) David, qu'elle partage avec sa colocataire Renée. L'usage qu'en fait



Ally, contrairement à celui de Renée<sup>1093</sup>, est néanmoins des plus chastes : peu de références sont faites à des pratiques sexuelles avec cette poupée, qui est d'ailleurs toujours habillée, et lorsque c'est le cas, il s'agit de sous-entendus<sup>1094</sup>. La thématique majeure rattachée à cet objet est plutôt celle de la compagnie. Elle est utilisée comme substitut du compagnonnage, le plus souvent pour dormir.

Les technologies de soi agissent ici non sur le registre du plaisir en vue d'accroître l'épanouissement sexuel, mais sur le registre de l'accompagnement en vue d'infléchir la solitude. Cette fonction devient insupportable à Ally lorsque, après s'être séparée d'un homme qu'elle fréquentait, non car ils ne s'appréciaient pas mais parce qu'il a accepté un poste à Chicago, la poupée n'est plus un substitut mais un symbole de la solitude. Le lendemain matin de la rupture, Ally se force à sourire et à danser devant le miroir mais perd son sang froid en trouvant la poupée dans son lit : elle l'attrape et la frappe violemment contre le lit puis le sol, avant de la faire exploser en s'asseyant dessus<sup>1095</sup>.

Une référence sexuelle explicite n'y est faite qu'une seule fois, lorsqu'Ally explique, au cours d'une soirée pyjama au lit avec ses amies, qu'elle attend le bon moment avant de faire l'amour avec son « *Mr Right* », Larry. Son argumentation est des plus romantiques : « quand on rencontre le bon, on ne se précipite pas. On se regarde longuement dans les yeux, on fait durer la séduction. La première fois qu'on se touche la main ? Ça se déguste. Le premier baiser ? Ça se savoure. On devient, heu, patient, quand on sait que c'est le bon. On ne fait pas la course. Je suis très satisfaisante d'en être là avec

---

<sup>1093</sup> Tracey Owens Patton souligne l'usage racialisé de cette poupée. Si Ally ne l'utilise que pour dormir, sa colocataire afro-américaine Renée la sexualise bien plus, allant jusqu'à s'intéresser à la taille de son pénis. La distinction entre une féminité blanche innocente et une féminité noire très sexualisée est ainsi réaffirmée. Owens Patton, Tracy, « *Ally McBeal and her Homies. The Reification of White Stereotypes of the Other* », *Journal of Black Studies*, 32, 2, 2001, p. 229-260.

<sup>1094</sup> Dans *Happy Birthday, Baby*, Ally demande à un homme qu'elle fréquente de monter boire un dernier verre chez elle. Celui-ci refuse. Frustrée, Ally embarque la poupée avec elle dans sa chambre, sans que l'on sache si la visée est sexuelle ou non.

<sup>1095</sup> Quelques épisodes plus tard, le téléspectateur découvre que Ally a remplacé sa poupée.

Larry, et je ne vais pas laisser ça être gâché par une envie cochonne »<sup>1096</sup>. Au moment où elle finit sa phrase, un geste brusque fait se gonfler automatiquement la poupée qu'elle gardait, cette fois-ci nue, dans son lit. Celle-ci apparaît toujours comme un ersatz du masculin, mais cette fois-ci en attendant le moment parfait : elle est un substitut permettant l'accès au romantisme. L'apparition de ces objets, dont la fonction oscille entre l'optimisme de la technologie de soi et le pessimisme de la béquille psychologique, apparaît toujours dans une comparaison, de concurrence ou de complémentarité, avec le masculin.

### ***c) La sexualité dans Buffy : entre apogée de l'amour maudit et expérience queer***

Il faut souligner une face sombre de ces représentations euphoriques : la série télévisée *Buffy*, diffusée sur la chaîne The WB puis sur UPN, se distingue des autres séries par un relatif pessimisme quant aux relations amoureuses et une négativité poussée à propos de la sexualité.

Une première histoire de cette super-héroïne est avec Angel, un vampire à qui des gitans ont rendu son âme après qu'il eût tué l'une des leurs. Condamné à avoir conscience des meurtres de son alter-ego sanguinaire Angelus, Angel incarne tout à la fois la figure du *bad boy*, du torturé et du rédempteur. Sa relation avec Buffy porte de nombreux marqueurs romantiques : leur amour est salvateur mais il est maudit, il se construit contre les structures existantes (ce qui mène Buffy à trahir la confiance de ses amis<sup>1097</sup>) et il réinsère la figure tutélaire du masculin dans l'*empowerment* de la super-héroïne. Angel s'est en effet promis de protéger la Tueuse : son nom angélique n'est pas anodin et sa fonction, dans *Buffy* comme dans sa série dérivée *Angel*, est bien souvent de défendre la Tueuse, même si elle n'en a pas toujours besoin<sup>1098</sup>. De plus, il multiplie les décisions unilatérales en ce qui concerne leur vie amoureuse :

---

<sup>1096</sup> *Ally McBeal*, saison 4, épisode 7.

<sup>1097</sup> Au cours de la saison 3 et après que Buffy l'a tué, Angel est ressuscité. La Tueuse le cache à ses amis et prend soin de lui, faisant montre d'un comportement de *care* des plus traditionnels.

<sup>1098</sup> Dans un épisode resté célèbre, « I Will Remember You », Angel redevient humain, ce qui lui permet de vivre une vie normale avec Buffy. Mais le déséquilibre de leurs pouvoirs lui devient très rapidement insupportable, l'amenant à demander à des forces supérieures de lui rendre ses pouvoirs afin qu'il puisse protéger la Tueuse. Angel préfère pouvoir protéger Buffy plutôt que de vivre une histoire amoureuse avec elle.

*Angel* : J'ai réfléchi... à notre futur. Et plus j'y pense, plus je me dis que nous, toi et moi, être ensemble, c'est injuste pour toi. [...] Tu mérites mieux. Tu mérites quelque chose en dehors des démons et du mal. Tu devrais être avec quelqu'un qui peut t'emmener au soleil. Quelqu'un qui peut te faire l'amour.

*Buffy* : Je me fiche de tout ça.

*Angel* : Un jour, tu ne t'en moqueras plus. Et des enfants.

*Buffy* : Des enfants ? Tu vas trop vite ! Je viens de tuer mon poisson de rouge...

*Angel* : Tu dis ça aujourd'hui, mais tu n'as pas idée à quel point la vie passe vite, Buffy. Avant de t'en rendre compte, tu voudras tout avoir (*you'll want it all*). Une vie normale.

*Buffy* : Je n'aurai jamais une vie normale.

*Angel* : C'est vrai. Tu seras toujours la Tueuse. Mais ce n'est qu'une raison de plus pour que tu puisses avoir une vraie relation au lieu de ce... de cette monstruosité. [...] Je suis désolé. Buffy, tu sais à quel point je t'aime. Ça me tue de devoir faire ça.

*Buffy* : Alors ne le fais pas ! Qui es-tu pour me dire ce qui est bon pour moi ? Tu crois que je n'y ai pas pensé ?

*Angel* : Y as-tu vraiment pensé ? Rationnellement ?

*Buffy* : Non, bien sûr que non, je ne suis qu'une petite écolière qui se pâme, n'est-ce pas ?

*Angel* : J'essaie juste de faire ce qui est juste. J'essaie de penser avec ma tête plutôt qu'avec mon cœur<sup>1099</sup>.

Plus tard dans la série *Angel*, durant un échange lyrique sur la difficulté d'être séparés, Angel réaffirme son incapacité de la rendre heureuse du fait de l'incompatibilité de son état vampirique et, non pas de la nature de Tueuse de Buffy, mais de son genre féminin : « je ne peux t'offrir ni une vie ensemble, ni un futur... rien qu'une vraie fille voudrait »<sup>1100</sup>. Buffy a beau souligner le paternalisme d'Angel (« qui es-tu pour me dire ce qui est bon pour moi ? »), ce dernier reste stoïque.

Ce patriarcat que subit Buffy est mis en exergue dès la saison 1, lorsqu'elle perd sa virginité avec Angel. Au cours d'un double épisode intitulé « Innocence », peu après qu'ils se sont symboliquement mariés (Angel offre solennellement une bague à Buffy), le couple fait l'amour. Les quelques images auxquelles le spectateur a accès se déroulent sur fond d'une musique douce et de gémissements surtout féminins. Elles ne montrent que des peaux nues en gros plans et insistent sur la bague de Buffy, pour se terminer par un « je t'aime » d'Angel, qui enchaîne brutalement avec le visage vampirique d'Angelus. Car au moment de l'orgasme, Angel vit un moment de pur bonheur, ce qui lui était interdit par le sort des gitans sous peine de perdre son âme.

Redevenu Angelus mais se faisant passer pour Angel, il rompt très violemment avec Buffy. L'arc narratif rappelle bien entendu les situations « réelles » dans lesquelles la jeune femme est abandonnée après avoir couché. Joss Whedon lui-même, créateur de *Buffy*, auteur et réalisateur de cet épisode, considère cette séquence de rupture comme l'une des plus significatives de la série en ce qu'elle cristallise les inégalités hommes-femmes : « c'est l'une de mes scènes préférées, qui représente quelque chose de plus

---

<sup>1099</sup> *Buffy*, saison 3, épisode 20.

<sup>1100</sup> *Angel*, saison 1, épisode 8.

global. La scène où Angel devient Angelus mais prétend qu'il ne l'est pas, qu'il a juste eu un coup d'un soir avec Buffy, et que ça la détruit. Quand il va vers elle et lui dit, "pourquoi t'en fais toute une histoire ?". Quand il se comporte comme un mec. J'ai écrit cette scène et je me suis dit "Je dois être plus affreux que je ne l'ai imaginé parce que je suis capable d'écrire ça." Je crois que j'ai puisé dans quelqu'un d'horrible, et c'est venu assez facilement »<sup>1101</sup>.

La scène, dans laquelle Buffy demande à Angel pourquoi il l'a laissée seule, alterne des plans sur la Tueuse avec des contre-plans sur Angelus, accentuant le désarroi de la première et l'amusement sadique du second :

*Buffy* : Tu n'as rien dit, tu es juste parti...

*Angelus* : Comme si je voulais rester, après ça...

*Buffy* : Quoi ?

*Angelus* : T'as beaucoup à apprendre sur les hommes, ma petite. Cela dit, je crois que tu l'as prouvé hier.

*Buffy* : Qu'est-ce que...

*Angelus* : N'en parlons plus, d'accord ? N'en parlons plus du tout. On oublie.

*Buffy* : Je ne comprends pas... c'est moi ? Je n'étais pas bien ?

*Angelus* (il rit) : T'étais super, vraiment, j'ai cru que t'étais une pro.

*Buffy* : Comment tu peux me dire ça ?

*Angelus* : Oh, c'était sympa, ok ? Ça veut pas dire qu'il faut en faire toute une histoire.

*Buffy* : Mais c'est toute une histoire !

*Angelus* : Pourquoi donc ? Les cloches sonnent, y'a des feux d'artifice, un chœur suave de jolis petits oiseaux ? Je t'en prie Buffy, c'est pas comme si j'étais pas déjà passé par là.

(Il approche sa main de son visage.)

*Buffy* : Ne me touche pas.

*Angelus* : J'aurais dû savoir que t'avais pas les épaules pour ça.

*Buffy* : Angel ! Je t'aime.

*Angelus* : Moi aussi (il s'en va, lui tournant le dos), on s'appelle.<sup>1102</sup>



Cet arc narratif s'inspire du décalage supposé entre de jeunes femmes qui croient en l'amour et des hommes seulement intéressés par le sexe, s'enfuyant sitôt l'acte accompli. L'amour maudit, thématique du romantisme classique, est ainsi coordonné avec les inégalités genrées des pratiques, et rendu plus violent encore par le bon droit qui entoure l'acte sexuel entre Buffy Angel (leur amour bien sûr, mais aussi leur mariage symbolique que rappellent des plans insistant sur la bague de l'héroïne).

<sup>1101</sup> Lavery, David, Burkhead, Cynthia, *Joss Whedon: Conversations*, Jackson, University Press of Mississippi, 2011, p. 78.

<sup>1102</sup> *Buffy*, saison 2, épisodes 13 et 14.

Une lecture traditionnelle de l'épreuve que traverse Buffy est encouragée par le cadre quasi marital qui légitime l'acte sexuel, par ses conséquences dévastatrices pour Buffy et par le peu de ré-ordonnement des genres (le féminin est émotif, le masculin est sexuel). Le ton dénonciateur de Joss Whedon, tant dans ce qu'il dit de cette séquence que dans les modalités représentationnelles de l'épisode (le téléspectateur compatit évidemment avec Buffy), témoigne d'un féminisme qui perçoit la sexualité comme négative, un territoire masculin où le féminin souffre forcément.

La sentimentalité des femmes est leur talon d'Achille : plus tard dans l'épisode, Angelus confie à un acolyte, « elle est plus forte que n'importe quelle Tueuse que tu as rencontrée, la force n'y parviendra pas ». Pointant son cœur, il ajoute : « il faut travailler de l'intérieur : pour tuer cette fille, il faut l'aimer ». La capacité d'agir si forte de Buffy dans l'espace public semble s'effacer dans le domaine amoureux, où elle est laissée face à un romantisme aussi fusionnel qu'impossible. Buffy est affaiblie par une sexualité strictement contenue au cadre romantique. La résolution opère, comme chez les trentenaires citadines, en déplaçant les compétences obtenues dans la sphère publique vers la sphère privée : Buffy décide de tuer Angelus. Sa vengeance n'est pas sans *empowerment* puisqu'elle part à sa recherche armée de son éternel pieu, symbole phallique, mais aussi d'un bazooka. La taille de l'instrument, que Buffy utilise rarement dans la série, n'est évidemment pas sans ironie. Néanmoins, ne pouvant se résigner à tuer Angelus, elle se contente temporairement de représailles sexuelles en le frappant dans l'entrejambe et le laissant ainsi agenouillé devant elle. Buffy devient d'autant plus dangereuse qu'elle est désormais femme, et femme blessée de surcroît<sup>1103</sup>.



Avant d'entamer ce qui sera sa troisième grande histoire amoureuse (avec un autre vampire nommé Spike), Buffy connaît quelques autres relations notables qui ne font que renforcer la négativité qui entoure la sexualité dans la série : arrivée à l'université, elle fait la rencontre d'un jeune homme normal avec qui elle fait l'amour, mais celui-ci la

---

<sup>1103</sup> Au matin, lorsqu'elle rentre chez elle, sa mère la trouve changée sans savoir ce qu'il s'est passé durant la nuit. Le récit signifie ainsi que la perte de la virginité métamorphose les femmes physiquement, insinuant des répercussions importantes.

quitte aussitôt après, rejouant le drame de sa première fois. La sexualité reste ainsi un vecteur d'oppression. Elle entame ensuite une relation avec Riley, un humain paramilitaire engagé dans la lutte contre les vampires. Joss Whedon lui-même reconnaît l'échec de cette relation, trop lisse pour évoquer les problèmes contemporains de l'amour : « le problème qu'on a eu avec Riley [c'est qu'on] s'est dit, "donnons à Buffy une relation saine", et le public n'en a pas voulu. Ils faisaient un super boulot ensemble mais en même temps, quand ils étaient heureux, ça rendait les gens fous [parce que], au final, l'histoire du grand amour ne peut pas être un long fleuve tranquille »<sup>1104</sup>.

À l'incarnation contemporaine de James Dean que représentait Angel, *bad boy* insaisissable, le personnage de Riley rappelle Gary Cooper, militaire héroïque et moral. Leur histoire se termine sur une note là encore patriarcale, ayant trait à la fonction protectrice du masculin rendue obsolète par la force de la Tueuse : Riley quitte Buffy et la ville car il ne supporte pas d'être plus faible qu'elle. Comme pour rassurer sa masculinité, le personnage rejoint l'armée officielle, non sans s'être au préalable engagé dans une relation malsaine avec une vampire en vue de comprendre l'amour de Buffy pour Angel. L'échec de leur relation incombe donc au masculin humain, incapable de supporter la supériorité physique de sa compagne ni sa capacité à communiquer avec un autre monde que celui des humains.

Enfin, la troisième histoire de la Tueuse est également avec un vampire prénommé Spike, et est construite en négatif de l'amour romantique pur mais maudit qu'elle entretient avec Angel. Cette relation commence au début de la saison 6, alors que Buffy, décédée lors de l'épisode final de la saison 5, est ressuscitée par ses amis : elle revient à la vie dans son cercueil et doit s'extraire elle-même de la terre. L'héroïne vit ainsi une renaissance similaire à celle qu'expérimentent les vampires qu'elle a toujours combattus, rejoignant leur monde. Les frontières entre le monde humain que la Tueuse doit protéger et le monde démoniaque qu'elle combat étaient déjà rendues floues par sa relation avec Angel, mais elles sont définitivement écrasées à partir de la saison 6 : la Tueuse est devenue non-humaine<sup>1105</sup>.

---

<sup>1104</sup> Lavery, David, Burkhead, Cynthia, *Joss Whedon: Conversations*, Jackson, University Press of Mississippi, 2011, p. 73.

<sup>1105</sup> Même si Tara, son amie magicienne, la rassure quant à sa normalité physiologique (« tu es différente, te déplacer de là où tu étais, ramener ton essence dans ton corps, ça t'a altérée au niveau moléculaire [...] mais c'est superficiel, ça n'a pas plus d'effet qu'un mauvais coup de soleil »), l'expérience psychologique du retour à la vie fait basculer Buffy dans un entre-deux : la Tueuse est étrangère, rendue *queer*, au monde humain.

Elle est bien entendu traumatisée, d'autant qu'elle a été arrachée à une dimension paradisiaque, mais ne peut partager son mal-être avec son entourage puisqu'il est responsable de son état. L'héroïne voit alors en Spike un interlocuteur privilégié, un non-humain qui peut la comprendre. De nombreuses recherches ont souligné le potentiel *queer* de Spike : pour Dee Amy-Chinn, « son genre et ses transgressions sexuelles lui donnent des perspectives et des capacités qui ne sont pas possibles pour les autres membres du Scooby Gang (*surnom donné au groupe qui entoure Buffy dans ses missions surnaturelles*), qui sont contraints à des identités genrées plus rigides »<sup>1106</sup>.

Buffy et Spike entretiennent une relation sadomasochiste qui explicite les rapports de pouvoir à l'œuvre dans la sexualité, à rebours de la douceur expérimentée par Buffy avec Angel, et de l'éthique romantique qu'incarnait Spike de son vivant, poète raté avant d'être vampire. Le sadomasochisme permet à Buffy d'exprimer son identité nouvellement *queer*. La sexualité devient un défouloir où formuler ce qui ne peut être dit en public : coulisses d'une identité marginale, il n'est d'ailleurs pas étonnant que Buffy se confie d'abord sur cette relation à un personnage lesbien, Tara.

Les pratiques sexuelles qu'a Buffy avec Spike tranchent donc radicalement avec l'hétéronormativité de ses précédentes relations. À la position du missionnaire qui plaçait l'héroïne innocente sous le large torse d'Angel ou de Riley, succèdent des combats avec Spike pour la domination. Ces représentations sadomasochistes ne sont pas apologiques : le moteur de la relation entre Buffy et Spike n'est pas l'amour ni la bienveillance, mais l'envie de contrôle et le besoin d'oublier son désarroi. Le récit amalgame sadomasochisme et absence de *care* lorsqu'il montre Buffy rossant violemment Spike, ce qui est loin de correspondre à la réalité des pratiques sociales comme l'a bien montré Rubin Gayle<sup>1107</sup>. Buffy elle-même dit à répétition le dégoût que lui inspirent leurs pratiques.

Lorsqu'elle rompt finalement, après avoir revu Riley marié à une autre femme, elle signifie sa volonté de revenir dans le monde des humains en l'appelant, non par son prénom de vampire Spike, mais par le prénom qu'il portait dans sa vie d'humain : « au revoir, William »<sup>1108</sup>. La communication entre les deux mondes est ainsi rompue, l'ordre oppositionnel entre Tueuse et Vampire est réaffirmé et les pratiques sexuelles alternatives

---

<sup>1106</sup> Amy-Chinn, Dee, « Queering the Bitch: Spike, Transgression and Erotic Empowerment », *European Journal of Cultural Studies*, 8, 3, 2005, p. 313-328.

<sup>1107</sup> Rubin, Gayle, « Thinking Sex: Notes for a Radical Theory of the Politics of Sexuality », in Vance, Carole S., *Pleasure and Danger: Exploring Female Sexuality*, Londres, Routledge, 1992, p. 267-293.

<sup>1108</sup> *Buffy*, saison 6, épisode 15.

renvoyées au monde du non-humain. Dans la série, l'explicitation des politiques identitaires et amoureuses rend les relations perverses, corrompues par un pouvoir qui semble n'être que négatif. En la matière, le zénith de cet arc narratif est certainement la scène très controversée où Spike tente de violer Buffy<sup>1109</sup> car il ne comprend pas qu'elle veut sincèrement rompre : la sexualité est hors de contrôle, hors de tout échange langagier et ramenée à des pulsions possessives.

La particularité de ces représentations est que Buffy n'assume aucunement son statut de non-humain ni le rapport désir-plaisir qu'elle tire de la mascarade sexuelle de la domination. Une forme d'éthique pèse sur elle, qui l'empêche d'affirmer une identité instrumentalisant un pouvoir sexuel déviant de la féminité classique. À l'heure où la quadragénaire Samantha Jones (*Sex and the City*) est montrée derrière un partenaire sexuel, à l'heure où la trentenaire Ally McBeal performe une mascarade de la sexualisation féminine, il apparaît impossible pour la plus jeune Buffy de jouer avec les codes de la sexualité féminine à moins de s'en détester. L'une des raisons se niche certainement dans les publics visés par ces productions : *Buffy*, diffusée sur The WB, avait pour objectif, de l'aveu de la présidente des programmes Susanne Daniels, d'attirer un public jeune tout en convainquant les critiques<sup>1110</sup>.

Dans l'histoire des héroïnes de télévision, Buffy a été très importante : contrôlant ses pouvoirs, tuant des dizaines de vampires chaque semaine, sauvant le monde à chaque saison, la femme menue et blonde tant stigmatisée devient une jeune fille à la force physique extraordinaire capable de suivre ses études la journée et d'arpenter les cimetières le soir. Buffy peut douter mais elle n'a pas peur, ni de sa mission, ni de ses ennemis, ce qui en fait un pivot crucial dans les représentations de l'*empowerment* féminin. Dans la sphère privée en revanche, la Tueuse apparaît, comme bon nombre de super-héroïnes dans la culture populaire, dépassée par son pouvoir, en l'occurrence sexuel. La sexualité agit à double tranchant, toujours coupant pour Buffy : soit elle est l'expression d'un romantisme qui rend fou le masculin et qui punit le féminin, soit elle est une théâtralisation perverse des rapports de pouvoir et des politiques identitaires dans l'amour. Les capacités d'agir sexuelles de Buffy sont tour à tour laminées par l'amour maudit ou rendues dangereusement incontrôlables par la sexualité plastique sadomasochiste.

---

<sup>1109</sup> *Buffy*, saison 6, épisode 19.

<sup>1110</sup> Jacobs, A.J., « Interview with a Vampire Chronicler », *Entertainment Weekly*, 25 avril 1997. Disponible en ligne : <http://www.ew.com/ew/article/0,,287570,00.html>, consulté le 14 septembre 2014.





**PARTIE IV.**  
**LE MONDE POST-ROMANTIQUE**  
**DES HÉROÏNES QUADRAGÉNAIRES :**  
**DES RISQUES AU CŒUR DE**  
**BALBUTIEMENTS DÉMOCRATIQUES (2004-2014)**



# CHAPITRE 1. DÉTRADITIONNALISATION, DÉCOUVERTE DU FÉMINISME ET URGENCE DE NOUVEAUX LIENS AMOUREUX

*Before you slip into unconsciousness  
I'd like to have another kiss  
Another flashing chance at bliss  
Another kiss, another kiss*  
The Doors, *The Crystal Ship* (1967)

## **A. Synthèse de la partie précédente et présentation de la rupture : des héroïnes quadragénaires propulsées dans la modernité avancée**

### *a) Une émancipation malgré elles*

Au premier abord, on pourrait penser que la période 1997-2004 a été une enclave dans l'histoire de la fiction télévisée étasunienne. *Sex and the City*, *Ally McBeal* ou *Alias* achevées, aucune héroïne semble n'avoir repris explicitement l'étendard du féminisme : on a assisté à la place, comme l'a bien montré Éric Maigret<sup>1111</sup>, à un renouveau des héros masculins avec des séries comme *Dexter*, *House*, *The Mentalist* ou *Nip/Tuck*. Ces protagonistes ne marquent pas le retour de l'ordre patriarcal ou d'une virilité classique comme celle d'un *Magnum* des années 1980 mais sont plutôt les petits frères de Carrie Bradshaw, Ally McBeal ou Sydney Bristow dont l'émancipation a fait naître chez eux une crise de la masculinité.

Toutefois, les femmes n'ont pas complètement disparu du petit écran, même si leur succès critique et public est incontestablement plus modeste. À partir de 2004, ce sont les quadragénaires qui intéressent la fiction télévisée : *The Good Wife*, *Desperate Housewives* ou *Weeds*, bien sûr, mais aussi *Cougar Town*, *United States of Tara*, *The Big*

---

<sup>1111</sup> Maigret, Éric, « La Maison mentale du masculin : *Dexter*, *House*, *Mentalist* », *MédiaMorphoses*, 26, 2010.

*C, The New Adventures of Old Christine, Nurse Jackie, Private Practice, Enlightened, Happily Divorced, Dirt, The Comeback, Web Therapy* ont toutes pour personnage principal une femme de quarante ans. Pour la plupart d'entre elles, elles subissent, comme les trentenaires de la décennie précédente, la résistance de normes patriarcales tout en luttant pour s'imposer dans la sphère professionnelle. Mais cette fois-ci, toutes ont été mariées et la plupart sont séparées, divorcées ou veuves avec enfants. Ce faisant, elles ont un avantage certain sur leurs prédécesseuses : elles ont accompli les attendus sociaux (mariage, enfants) et rassuré la norme hétérosexuelle.

Leurs histoires portent des ressemblances frappantes avec les héroïnes trentenaires, tout en se distinguant de leur trajectoire : à la trentaine, c'est-à-dire à l'âge d'Ally McBeal ou de Carrie Bradshaw, elles n'expérimentaient pas la relation pure en cherchant le *Prince charmant* mais étaient mères au foyer dans des banlieues souvent huppées. Dès vingt-cinq ou trente ans, ces héroïnes vivaient le paradoxe de l'amour romantique : femmes mariées et mères heureuses, elles étaient enfermées dans des rôles genrés. Lorsque nous commençons à suivre leurs histoires, elles sont propulsées hors du monde marital et romantique, généralement du fait d'un bouleversement dans la vie de leur mari.

Après les scandales financiers et sexuels de son époux (dont les ébats filmés avec une prostituée sont rendus publics), Alicia Florrick est contrainte de retourner travailler pour subvenir aux besoins du foyer (*The Good Wife*). Christine Campbell découvre que son ex-mari, avec lequel elle s'entend au demeurant très bien, a une nouvelle petite amie nommée Christine : l'écart d'âge et l'homologie de leurs prénoms amènent leur entourage à les surnommer respectivement « Vieille Christine » et « Jeune Christine », pointant l'inégalité de genre devant le statut de quadragénaire divorcé.e (*The New Adventures of Old Christine*). Après dix-huit ans de vie commune, Fran Lovett apprend de son mari qu'il est homosexuel (*Happily Divorced*)<sup>1112</sup>. À la mort de son mari, Nancy Botwin refuse de diminuer ses dépenses et devient dealeuse de drogue pour combler les déficits du budget familial (*Weeds*).

---

<sup>1112</sup> La série *Happily Divorced* ayant commencé en 2011, soit un an après le début de cette recherche, nous avons décidé de ne pas l'intégrer au corpus. Nous la saisissons néanmoins ponctuellement en ce qu'elle s'inscrit dans l'*esprit du temps* des héroïnes quadragénaires, venant étayer une nouvelle idéologie dédramatisante à l'égard du divorce.

D'autres héroïnes doivent affronter des maladies ou la dépendance, qui ont des répercussions fortes sur leur mariage : dans *The Big C*, Cathy Jamison décide, après avoir découvert qu'elle est atteinte d'un cancer, de se séparer brièvement de son époux pour fuir l'étouffement de la vie domestique avant de repenser son couple ; dans *Nurse Jackie*, l'héroïne infirmière, dépendante des analgésiques, entretient une relation extra-conjugale avec le pharmacien de son hôpital, confondant dans une même personne les fonctions d'amant et de fournisseur.

Invariablement, est évoquée l'humiliation qu'engendre l'effondrement du rêve américain. Les héroïnes perdent la face, subissant les conséquences d'actes qui ne sont majoritairement pas les leurs. L'écroulement du rêve américain, qu'il soit médiatisé par les excuses d'un politicien que l'épouse trompée soutient publiquement ou qu'il soit contenu aux coulisses de la sphère privée, révèle les comportements abusifs de l'entourage et les conséquences de cette exigence d'un amour sacrificiel. C'est certainement ce qui explique que le divorce soit dédramatisé : la liberté qu'il redonne est comprise au miroir des contraintes du mariage, de telle sorte que la satisfaction individuelle tirée de la relation finit par primer sur le statut de la relation elle-même.

Un divorce réussi est ainsi préférable à un mariage raté, le succès ou l'échec dépendant des aspirations individuelles et de leur harmonisation dans le couple. Dès le pilote de *The New Adventures of Old Christine*, alors que son frère lui fait remarquer « qu'elle et [son ex-mari] ont un divorce bizarre », l'héroïne répond : « il n'est pas bizarre, il est génial : mon divorce est bien meilleur que la plupart des mariages »<sup>1113</sup>. Fran Drescher, productrice et héroïne de plusieurs séries télévisées, crée en 2011 une sitcom au titre explicite : *Happily Divorced*<sup>1114</sup>. Dès le pilote là encore, Fran encense la séparation, « le divorce, c'est le nouveau mariage ! »<sup>1115</sup>. Dans *Cougar Town*, malgré les nombreuses infidélités de son ex-mari, Jules Cobb et lui restent très attachés, participant du même cercle d'amis. Le mariage, en raison du cadre qu'il impose, est réduit à sa définition structurelle entendue comme le pire ennemi de l'amour : sitôt desserrés de la norme maritale si forte aux États-Unis, les liens affectifs s'expriment à nouveau.

---

<sup>1113</sup> *The New Adventures of Old Christine*, saison 1, épisode 1.

<sup>1114</sup> « Happily », simultanément adverbe et adjectif, signifie ici « joyeusement », « comblée » et « aisément » : la locution fait référence à celle, bien connue, d'« happily married ».

<sup>1115</sup> *Happily Divorced*, saison 1, épisode 1.

Le masculin apparaît ainsi faillible des maris jusqu'aux pères (qui sont soit absents soit irresponsables), et se reformule dans trois de nos séries dans un nouveau personnage : le frère de l'héroïne. Owen surgit aux moments sensibles pour dire à sa sœur ce qu'elle refuse d'admettre (*The Good Wife*) ; Sean est une béquille certes tremblante pour l'héroïne (*The Big C*) ; enfin, la relation quasi incestueuse qu'entretient Christine avec Matthew est un ressort comique, ce dernier occupant d'autant plus la place du petit-ami qu'il habite dans une dépendance de la maison (*The New Adventures of Old Christine*). Les masculinités et les orientations sexuelles de ces frères agissent à contrepied des ex-époux souvent virils ou masculinistes : Owen est homosexuel et défend des politiques progressistes ; Sean, bipolaire, est un activiste environnemental ; enfin Matthew entretient avec sa mère une relation abusive (l'appelant tous les jours et l'embrassant sur la bouche), en plus de ne savoir quoi faire de sa vie professionnelle. La présence insistante de ces personnages aux masculinités troublées comblent souvent la place laissée vacante par des amitiés devenues éparpillées : comme l'avoue Alicia à son frère, « j'ai besoin d'amis »<sup>1116</sup>.

La deuxième vie de ces femmes tardivement émancipées, qui pour certaines reviennent au célibat après quinze ans de mariage traditionnel et une rupture marquante, est au cœur de la fiction depuis le milieu des années 2000. Les héroïnes n'interrogent pas l'après-féminisme comme les « nouvelles "nouvelles femmes" » mais l'après-romantisme. Profondément déçues par l'amour romantique qui n'a su tenir ses promesses, elles découvrent qu'il est possible de faire lien amoureux autrement que par la famille nucléaire. Elles tentent ainsi d'accomplir des relations pures et des reformulations inédites du privé et du public. Le choc représenté et la rapidité avec laquelle leur existence en est ébranlée rappellent que la génération X est hétérogène, certaines femmes étant héritières des avancées du féminisme (comme les trentenaires de *Sex and the City* et *Ally McBeal*), d'autres ayant vécu la révolution sexuelle et ayant vu le patriarcat concurrencé par la montée des revendications égalitaires (comme le font les quadragénaires qui peuplent la fiction télévisée à partir de 2004).

---

<sup>1116</sup> *The Good Wife*, saison 3, épisode 11.

***b) Les nouvelles subjectivités féminines, une stratégie de contre-programmation de Showtime***

La chaîne câblée Showtime est, seule, à l'origine de plusieurs héroïnes de notre corpus. En 2005, elle diffuse *Weeds*, une série sur une veuve, mère de deux enfants, reconvertie dans la vente de marijuana pour subvenir aux besoins de la famille. Cette première série est suivie en 2009 de *Nurse Jackie*, dont le protagoniste est une infirmière mariée et mère de famille, qui vit une relation extra-conjugale avec un pharmacien lui fournissant les analgésiques dont elle est dépendante. S'ensuivent en 2009 *United States of Tara*, sur une mère de famille sujette à des troubles de la personnalité, et en 2010 *The Big C*, dans laquelle l'héroïne (toujours mariée et mère) apprend qu'elle est atteinte d'un cancer. En 2011, *Showtime* lance *Homeland*, centrée sur une trentenaire célibataire et sans enfants, mais porteuse également de « troubles mentaux » : Carrie Mathison est agent de la CIA, elle est aussi bipolaire<sup>1117</sup>.

Une telle systématité résulte d'une stratégie de programmation visant à concurrencer HBO dont les grilles de programme ont, dans les années 2000, délaissé les personnages féminins. De l'aveu même du président de la programmation Michael Lombardo, « nous avons été effrayés par notre propre réussite. *Les Sopranos* et *Sex and the City* étaient de tels succès qu'il y a eu ensuite une inertie dans l'innovation »<sup>1118</sup>. Si HBO a en effet marqué l'histoire des héroïnes télévisuelles avec *Sex and the City*, elle ne comporte en 2005, au lancement de *Weeds*, qu'une seule série centrée sur une femme. *The Comeback*, dont l'héroïne est une actrice has-been sur le retour, est produite par Lisa Kudrow et le créateur de *Sex and the City*, Michael Patrick King. Loin de proposer, à la manière de Showtime, une femme forte au-devant d'obstacles post-romantiques, *The Comeback* montre les constantes humiliations auxquelles consent Valerie Cherish (et contre lesquelles elle tient certes bon) pour rester sous les projecteurs. La série est annulée en 2006 au bout d'une saison seulement, puis relancée pour six épisodes diffusés à l'automne 2014.

---

<sup>1117</sup> On peut noter que si ces séries sont toutes diffusées sur la même chaîne étasunienne, en France, elles ont également toutes été achetées par Canal +, qui emprunte à HBO sa stratégie de programmation.

<sup>1118</sup> Carter, Bill, « With 'Homeland', Showtime Makes Gains on HBO », *New York Times*, 29 janvier 2012. Disponible en ligne : [http://www.nytimes.com/2012/01/30/business/media/with-homeland-showtime-makes-gains-on-hbo.html?pagewanted=all&\\_r=0](http://www.nytimes.com/2012/01/30/business/media/with-homeland-showtime-makes-gains-on-hbo.html?pagewanted=all&_r=0), consulté le 22 septembre 2014.



*The Comeback* ne fut pourtant pas le seul projet de HBO centré sur une femme : de nombreux autres, annulés, témoignent à la fois de l'intérêt de la chaîne pour les problèmes féministes et de sa difficulté à les concrétiser. En 2009, une série de Marti Noxon, scénariste et coproductrice de *Buffy*, est annulée qui comptait mettre en scène le lancement d'un magazine sexuel pour femmes par une icône féministe inspirée de Gloria Steinem. La série devait s'attacher à articuler la sexualité libérée des femmes avec un nouveau souffle du féminisme, suggérant une actualisation des thématiques de *Sex and the City*. Une autre série ambitionnait de raconter les histoires d'une professeure d'université – le titre, *Women's Studies*, rendait là aussi l'orientation féministe explicite. *Washingtonienne*, montrant trois vingtenaires travaillant au Congrès étasunien, fut également annulée, de même que *Tilda*, mettant en scène une influente bloggeuse inspirée de Nikki Finke.

En parallèle de cette désertion féminine et féministe, Showtime voit dans le topos de l'héroïne déboussolée l'opportunité de concurrencer HBO tout en se permettant des représentations subversives car affranchies à la fois de la censure et des directives publicitaires, comme toute chaîne câblée sur abonnements. Le Directeur Général de Showtime, Matt Blank, parle explicitement de cette ligne éditoriale. Évoquant la mise à l'honneur des nouvelles subjectivités féminines (que ce soit auteures, interprètes ou personnages), il déclare au *Daily News* : « nous sommes tout à fait conscients de l'opportunité que nous avons de faire les choses différemment de ce que les autres peuvent faire à la télévision et au cinéma, et nous aimons à penser que nous en tirons tout profit »<sup>1119</sup>. La stratégie est payante puisqu'en 2009, Showtime obtient plus de récompenses que n'importe quelle autre chaîne, en plus d'augmenter considérablement son nombre d'abonnés<sup>1120</sup>.

Pour Andrea Press, la raison de ce succès public et critique tient à ce que les séries de Showtime visent au-delà d'un public exclusivement féminin en élargissant les problèmes rencontrés : il ne s'agit plus seulement d'amours précaires, de sexualité plastique, d'après-féminisme ou de conflits hommes/femmes, mais de famille, de travail,

---

<sup>1119</sup> Kinon, Cristina, « 'Nurse Jackie' Star Edie Falco, Mary-Louise Parker, more strong women lift Showtime », *Daily News*, 15 février 2009, disponible en ligne : <http://www.nydailynews.com/entertainment/tv-movies/nurse-jackie-star-edie-falco-mary-louise-parker-strong-women-lift-showtime-article-1.363757>, consulté le 22 septembre 2014.

<sup>1120</sup> « It's Showtime for Compelling Female Roles », *The Independent*, 20 avril 2010, disponible en ligne : <http://www.independent.co.uk/arts-entertainment/tv/features/its-showtime-for-compelling-female-roles-1948695.html>, consulté le 22 septembre 2014.

de finances, de troubles identitaires ou d'addictions, autant de thèmes qui « dépassent ce qui a traditionnellement été considéré comme des problèmes de femmes », sans néanmoins renier le point de vue féminin. S'il s'agit en effet, par exemple, de dépendance à la drogue, « ce n'est pas raconté dans la perspective de *The Wire* ou de la vie urbaine d'un tueur à gages : on est en train de voir une infirmière respectable, une femme au foyer, ce qui est d'autant plus fascinant »<sup>1121</sup>.

Les auteures de ces séries (*Weeds*, *Nurse Jackie*, *The Big C*, *United States of Tara*) sont toutes des femmes, qui ont pour la plupart exprimé le désir de raconter les difficultés de la subjectivité féminine : la co-créatrice de *Nurse Jackie* reproche ainsi aux « histoires de mecs de raconter des conquêtes – obtenir un boulot, gagner les jeux Olympiques, peu importe – alors que les histoires de femmes ne sont pas de l'ordre de l'apogée »<sup>1122</sup>. À l'instar de Roseanne Barr, dont l'envie de créer une héroïne « normale » venait des monstrations idéalisées des mères au foyer, Liz Brixius confie avoir voulu prendre à contrepied la surreprésentation donnée aux médecins dans les séries médicales et privilégier le point de vue d'une infirmière. La spécificité des auteures féminines est par ailleurs soulignée par les interprètes principales, à l'instar d'Edie Falco (*Nurse Jackie*) : « je ne suis pas habituée à pouvoir avoir une opinion sur ce que mon personnage devrait faire ou qui elle devrait être, mais [Brixius et Wallem] n'arrêtent pas de me dire "donne ton avis". Elles sont sensibles, vulnérables et intelligentes, ce sont de vrais modèles pour une femme »<sup>1123</sup>. La publicisation du genre des auteures et de la prérogative donnée à la perspective féminine dans les récits sont un indice de la stabilisation des contre-publics subalternes féminins au cœur des industries télévisuelles.

---

<sup>1121</sup> Interview d'Andrea Press. Voir Fallon, Kevin, « Showtime: Television for Women, for Everyone ? », *The Atlantic*, 16 août 2010, disponible en ligne : <http://www.theatlantic.com/entertainment/archive/2010/08/showtime-television-for-women-for-everyone/61535/>, consulté le 22 septembre 2014.

<sup>1122</sup> Kinon, Cristina, « 'Nurse Jackie' Star Edie Falco, Mary-Louise Parker, more strong women lift Showtime », *Daily News*, 15 février 2009, disponible en ligne : <http://www.nydailynews.com/entertainment/tv-movies/nurse-jackie-star-edie-falco-mary-louise-parker-strong-women-lift-showtime-article-1.363757>, consulté le 22 septembre 2014.

<sup>1123</sup> Kinon, Cristina, *ibid.*

*c) Les responsabilités sont-elles solubles dans les psychotropes ? Culpabilités féminines et phénomènes compensatoires*

À partir de 2004, apparaît une recrudescence de psychotropes, drogues et autres produits aux vertus sédatives ou excitantes, qui sont les symboles des difficultés qu'ont les femmes à maintenir seules la santé émotionnelle et financière du foyer avec la représentation publique du rêve américain : Jackie est dépendante d'analgésiques (*Nurse Jackie*), Cathy soulage ses douleurs avec du cannabis (*The Big C*), et de façon très répandue, le vin rouge devient un rituel d'apaisement, quand il n'est pas comme dans *Cougar Town* une addiction collective rendue amusante par l'énormité de la consommation.

Le thème de l'addiction ne date pas du milieu des années 2000 ni n'est l'exclusivité des héroïnes déboussolées de Showtime. Dès les années 1980, Murphy Brown est explicitement dépendante de l'alcool et des médicaments (au cours du pilote, on apprend qu'elle revient d'une cure de désintoxication) tandis que Roseanne a, trait typiquement populaire, un rapport compulsif à la nourriture. Néanmoins, le sujet prêtait tout au plus au sarcasme (quand Roseanne reproche à sa sœur d'avoir trop bu la veille, cette dernière réplique « reprends donc un peu de pancake »<sup>1124</sup>), et non à une mise en scène systématiquement drôle.

Or, à partir de 2004, alcool, médicaments ou drogues participent du comique des *burn outs* féminins en ce qu'ils encouragent des comportements à rebours de l'identité portée par les héroïnes. Ivre, Bree van de Kamp rejette son puritanisme sexuel mais pas son ethos bourgeois (*Desperate Housewives*) ; c'est en uniforme d'infirmière et dans les toilettes de l'hôpital que Jackie broie des pilules de Vicodin pour en consommer des rails (*Nurse Jackie*) ; les *shots* de tequila que la « bonne épouse » Alicia Florrick boit cul sec la rendent moins austère (*The Good Wife*).

Ce décalage entre deux identités, l'une respectable et l'autre à la lisière de la folie, met à jour l'hypocrisie de la représentation du rêve américain à l'heure de l'explosion des revendications égalitaristes dans le couple. Face à la crise du devoir, les héroïnes utilisent les médicaments comme des béquilles sur un mode qui se rapproche, comme l'a identifié Alain Ehrenberg, du dopage<sup>1125</sup>. L'analogie est d'ailleurs faite dans un arc narratif de

---

<sup>1124</sup> Roseanne, saison 2, épisode 2.

<sup>1125</sup> Ehrenberg, Alain, *La Fatigue d'être soi. Dépression et société*, Paris, Odile Jacob, 2000.

*Desperate Housewives*<sup>1126</sup> : Lynette, ayant accepté de coudre les costumes du spectacle de ses enfants afin de s'intégrer parmi les mères modèles de l'école, apprend de l'une d'elles que les médicaments contre les troubles de l'attention amplifient l'énergie. Le ton de la confidence employé par cette mère et celui d'abord ironique de Lynette (« c'est très gentil de ta part mais je viens juste de me fumer du crack, alors vaut mieux pas mélanger ») explicitent la comparaison avec la drogue.

Toutefois, à bout car ne parvenant pas à mener à bien ses projets, Lynette abandonne ces principes et ingère les médicaments, ce qui lui permet de terminer en une nuit les costumes et, sur sa lancée, de nettoyer chaque recoin de la maison, armée d'un coton-tige ! De retour parmi les mères modèles, l'héroïne est cette fois-ci coiffée, maquillée et son assurance tranche avec sa précédente fébrilité. Féminité et maternité sont regagnées en même temps que culpabilité et insuffisance sont évacuées. L'arc se clôt deux épisodes plus tard lorsque, à bout de nerfs quant au vacarme des enfants en train de jouer, Lynette hallucine et voit Mary-Alice, baignant dans une lumière blanche, lui tendre un revolver<sup>1127</sup>.

Elle se confie à Susan et Bree qui lui avouent avoir expérimenté un désarroi similaire. La solidarité féminine que ses amies lui apportent engendre une déculpabilisation (la dernière image de cet arc narratif montre Lynette assoupie, prenant le temps de se reposer) et une refonte de l'organisation domestique : utilisant les revenus de Tom que la parfaite distinction privé-féminin/public-masculin rend confortables, Lynette exige d'embaucher une nourrice. Aussi, même en se résignant au sacrifice personnel (de ses valeurs jusqu'à sa santé), il apparaît d'abord impossible puis profondément injuste de devoir être seule responsable d'une situation domestique créée à deux.

De façon moins brutale, le vin rouge se diffuse dans les représentations médiatiques. Il sous-tend la thématique globale de désinhibition des héroïnes (qui veulent désormais profiter de ce qu'elles apprécient, hors de toute justification contextuelle), tout en participant de la surreprésentation des classes sociales supérieures. Le vin rouge agit en effet comme un symbole distinctif, spécifique aux héroïnes dont les histoires se déroulent à nouveau dans la sphère privée, loin des cocktails de *Sex and the City* (où le

---

<sup>1126</sup> *Desperate Housewives*, saison 1, épisode 6.

<sup>1127</sup> *Desperate Housewives*, saison 1, épisode 8.

cosmopolitan insistait sur la féminité urbaine) et d'*Ally McBeal*, ou de l'addiction à la caféine de la très indépendante Lorelai Gilmore (*Gilmore Girls*).

*The Good Wife* montre très régulièrement son héroïne en apprécier un verre : le spectre de sa consommation va de la délectation des arômes et du goût, jusqu'au jeu avec le contenant, en passant par des formes plus dépressives, quand l'héroïne le boit en une seule gorgée ou perd son regard dans le verre. Lorsque la fille d'Alicia lui fait remarquer sa consommation quotidienne<sup>1128</sup>, pour finalement lui reprocher d'être retournée au travail, l'héroïne réaffirme son indépendance en buvant son verre d'un coup et en rappelant son indépendance :

*Grace, la fille d'Alicia* : Pourquoi tu as besoin de vin pour discuter de [ma religion] ?

*Alicia* : Je n'ai pas besoin de vin. J'aime le vin. J'aime prendre un verre de vin après le travail.

*Grace* : Tu me parles tout le temps de drogues. L'alcool est une drogue. (*Alicia boit un verre de vin d'un coup.*) Très mature...

*Alicia* : Ouais. Plus de vingt-et-un ans (*âge légal pour boire de l'alcool aux États-Unis*). C'est tout moi.

*Grace* : Tu me traites comme une enfant.

*Alicia* : Tu es une enfant. [...]

*Grace* : Je préférerais quand tu ne travaillais pas.

*Alicia* : Bon, ça suffit. Je ne vais pas ne pas travailler.

Dans le même temps, l'exaspération rapide dont elle fait preuve et sa décision, deux épisodes plus tard<sup>1129</sup>, de boire moins dénote une consommation anxiolytique. Cette fonction est signifiée de façon plus flagrante encore dans les sitcoms où les verres remplis à ras bord sont fréquents (dans *The New Adventures of Old Christine* ou bien de façon systématique dans *Cougar Town* où les verres de l'héroïne sont même des vases) et reliés à des situations dysfonctionnelles. À son ex-époux qui lui demande comment elle surmonte son célibat, Christine répond « ça demande un peu de courage. » Ramassant une bouteille de vin et la montrant à son frère, elle poursuit : « Oh, au fait Matthew... On n'a plus de courage. »<sup>1130</sup>

---

<sup>1128</sup> *The Good Wife*, saison 2, épisode 15.

<sup>1129</sup> *The Good Wife*, saison 2, épisode 17.

<sup>1130</sup> *The New Adventures of Old Christine*, saison 2, épisode 22.

Le vin rouge symbolise donc tout à la fois la nécessité de se relâcher, l'octroi par les femmes d'un moment à elles (qu'il soit joyeux ou triste) et la sur-responsabilisation des femmes : comme l'a bien remarqué Alain Ehrenberg, puisque la deuxième modernité a rendu la responsabilité plus prégnante que la culpabilité, le sentiment d'insuffisance est une cause majeure des formes dépressives et de la consommation de substances psychotropes.



*The New Adventures of Old Christine*



*Cougar Town*

## **B. Les valeurs montantes de l'individualisme**

### *a) Impétuosité et colères féminines face à l'échec romantique*

L'attrait scientifique de ces séries repose notamment sur les discordances hétéroclites que vivent les héroïnes avec le nouveau monde dans lequel elles évoluent – qu'elles n'ont pas choisi mais dont elles découvrent les avantages. La collision de la première et de la deuxième modernité crée des révoltes du féminin contre le masculin, interroge la manière de faire lien amoureux sans y être consumée, montre des crises de nerfs de femmes bourgeoises qui ne savent plus les apparences. Les héroïnes réalisent a posteriori l'inégalité structurelle dans laquelle elles étaient plongées et qui, en plus de leur être défavorable, servait en réalité leur époux : elles sont à cet égard très proches des profils que François de Singly avait identifiés dans *Fortune et infortune de la femme mariée*<sup>1131</sup>.

---

<sup>1131</sup> Singly (de), François, *Fortune et infortune de la femme mariée*, Paris, Presses Universitaires de France, 2004.

Ainsi, la dureté de Cathy Jamison tranche avec le *care* dont elle a fait preuve jusqu'ici ; l'égoïsme absurde de Christine Campbell est le symptôme d'une incertitude identitaire ; la détermination parfois irréfléchie de Nancy Botwin montre l'écart entre ce qu'elle veut et ce qu'elle peut obtenir ; plus largement enfin, les innombrables crises des *Desperate Housewives* (addictions en tous genres, dépressions ou violences) viennent de l'incapacité non seulement de vivre la première modernité, mais surtout d'en tenir la représentation. La scène désormais célèbre où, après avoir été violemment critiquée par son époux, Bree Van de Kamp (*Desperate Housewives*) fond en larmes dans la salle de bain avant de ressortir plus impeccable qu'elle n'y est entrée, est annonciatrice de la dépression du personnage. Durant la série, Bree est sans conteste la femme qui, le plus, se perd dans l'addiction et pâtit de l'obsolescence de son ethos<sup>1132</sup>.

Les ressorts psychologiques continuent donc d'influencer les représentations, mais autrement que par la sensibilité expressiviste de la décennie précédente. Les émotions, qui étaient le moteur de la réflexivité des trentenaires, s'expriment ici de façon erratique et surtout imprévisible - un comble pour des héroïnes qui sont priées d'être de parfaites gestionnaires. Colères, frustrations et impétuosité féminines explosent (enfin !) d'avoir été trop tendues, trop contenues, trop éprouvées, ce qui pose la question, transcendant les identités de genre et expliquant probablement le succès de ces séries au-delà du seul public féminin, de la représentation de soi qu'il est épuisant de donner.

La fin du surmoi féminin apporte des moments qui se veulent jouissifs, où les héroïnes se moquent de l'image qu'elles renvoient d'elles-mêmes, balayent les règles de bonne conduite et entendent désormais se comporter comme elles le souhaitent : le contraste est d'autant plus fort et amusant qu'elles étaient soumises à l'ethos particulièrement contraignant du rêve américain et de ses banlieues. À partir de la saison 3 de *The Big C*, par exemple, Cathy devient aventureuse, choquée par la fragilité de la vie après que son mari a fait une crise cardiaque<sup>1133</sup>. Priée de redevenir « professionnelle » par la direction du lycée dans lequel elle enseigne au nom des efforts que l'établissement a faits pour elle, l'héroïne envoie paître sa supérieure par un doigt d'honneur sur lequel elle a dessiné une cravate (« il porte une cravate, c'est suffisamment professionnel pour

---

<sup>1132</sup> Durant la dernière saison, sa détermination toute traditionnelle à protéger ses amies contre les répercussions du crime qu'elles ont commis ensemble se retourne finalement contre elle : Gabrielle, Susan et Lynette, exaspérées que Bree prenne seule des décisions qui les concernent toutes, coupent toute relation.

<sup>1133</sup> *The Big C*, saison 2, épisode 13.

vous ? »)<sup>1134</sup>. La dissonance entre le comportement attendu et le comportement effectif est accentuée par le fait que Cathy cache d'abord son doigt d'honneur de sa main gauche, qui porte à la fois son alliance et des pansements pour ses ongles en sang, effets secondaires de l'efficacité de son traitement. À la main droite, la cravate du majeur fait référence au maintien hypocrite des apparences par contraste avec les symboles présents sur la main gauche qui rappellent les efforts sincères et vitaux du couple pour sauver la vie de Cathy et leur mariage.

Pour autant, ces protagonistes ne sont pas des anti-héroïnes, comme cela peut être le cas pour des personnages masculins comme le misanthrope Gregory House (*Dr House*), le tueur en série Dexter (*Dexter*) ou le cupide Christian Troy (*Nip/Tuck*). Les débordements que ces femmes vivent n'empêchent pas la persistance d'un *care* profond pour leur entourage : Nancy devient dealeuse pour préserver la qualité de vie de ses enfants déjà assommés par la mort de leur père ; Jackie se drogue pour assumer toutes les responsabilités qui lui incombent ; Cathy accepte finalement, pour sa famille, de se soumettre à un traitement agressif ; Alicia est invariablement montrée comme une excellente mère. Toutes font preuve d'une affection idéalisée pour leurs enfants. L'attention vigilante de Nancy Botwin à l'égard de son aîné adolescent et les câlins répétés à son plus jeune fils agissent à la fois comme un espace-temps de réconfort après les situations risquées qu'elle gère chaque jour, et comme une légitimation de ces dernières : c'est pour eux qu'elle s'est ainsi reconvertie, non par cupidité individualiste, mais bien par *care* maternel.

Femmes fortes précisément parce qu'elles reconnaissent leurs diverses vulnérabilités, les héroïnes vacillent certes, mais en profitent pour interroger les angles morts de la conjugalité et de la maternité. Pour tenir bon, elles se créent des refuges dans la consommation de puissants antidouleurs, dans l'expression incontrôlable du subconscient ou dans la libéralisation des mœurs. La mère parfaite n'est plus qu'une représentation dont les coulisses, où les femmes craquent nerveusement, sont le prix.

---

<sup>1134</sup> *The Big C*, saison 3, épisode 2.



La scène finale du pilote de *Weeds*, pilote durant lequel Nancy voit sa force de contrôle s'écrouler<sup>1135</sup>, montre l'effondrement de ce masque souriant, révélant les pleurs et le désarroi qu'il cachait.



À mi-chemin entre le drame et la comédie, le ton de ces « dramédies » est idéal pour décrire le balancement entre les attentes résiduelles de la première modernité et l'incapacité désormais connue de les tenir. Quand les héroïnes abandonnent le perfectionnisme, elles lâchent prise et expriment les symptômes de l'échec du rêve américain : le *burn out*, explosion psychologique caractéristique de la modernité avancée, devient un ressort comique en même temps qu'il exprime le pathos.

---

<sup>1135</sup> *Weeds*, saison 1, épisode 1. Dans cet épisode, son premier fils de quinze ans fait l'amour avec sa petite-amie tandis que son deuxième est maltraité par ses camarades de classe qui l'insulte d'orphelin ; un jeune homme à qui elle a accepté de sous-traiter une partie de son deal vend de la marijuana à un enfant de dix ans ; elle comprend enfin que ses voisins cachent des secrets, l'un vivant son homosexualité en secret, l'autre espionnant ses enfants.

***b) Rebattre les cartes des responsabilités : infantilisations des hommes et vertus de l'égoïsme au féminin***

Le choc qui fait basculer le couple d'un mariage romantique à un monde post-romantique révèle les trop nombreuses responsabilités qui incombent aux femmes, et qu'il ne leur est plus possible de tenir. L'idéal de l'épouse parfaite promu par le rêve américain se craquelle devant la démultiplication des identités engendrées par l'émancipation des femmes, qui en plus d'être mères, épouses, amies, amantes et gestionnaires domestiques, doivent composer avec un travail souvent prenant.

*The New Adventures of Old Christine* s'ouvre sur cette sur-responsabilisation des femmes. L'héroïne se réveille au milieu de la nuit pour laisser un message sur son propre répondeur, tactique schizophrène d'une mère célibataire débordée, que vient souligner son insistance à se remercier elle-même :

*Christine* : Salut, c'est moi. Message pour moi-même. Deux, trois choses : heu, mettre plus d'argent dans le sac de Ritchie pour le déjeuner, acheter du lait, acheter du vin, trouver d'où vient cette odeur bizarre dans le salon. Du botox, peut-être. Je sais pas. Arrête de prendre du NyQuil, je crois que ça te tient éveillée. Ok, ouais, c'est tout. Merci beaucoup ! Tu sais quoi, non, pas de Botox. C'est dégoûtant. C'est quoi ton problème ? Apprends à t'aimer, nom de Dieu. Ok, ouais, c'est tout. Heu, bonne nuit.

La scène suivante se déroule le lendemain matin : le répondeur restitué à Christine, qui mange du Nutella à la petite cuillère, les nombreux messages qu'elle s'est laissés, listant de nouvelles tâches et conseils parmi lesquels « arrête[r] de manger du sucre, ça ne remplace pas l'amour ». Le monologue fait référence à l'explosion des tâches, qui sont à la fois maternelles (le déjeuner de son fils, le lait), personnelles (le vin, le NyQuil), domestiques (l'odeur bizarre) et féminines (le botox, la compensation par le sucre). L'usage de la deuxième personne du singulier souligne des pans multiples de la personnalité se répondant l'un à l'autre, sous le coup des injonctions contradictoires faites aux femmes de plus de quarante ans : être divorcée mais responsable de tout, séduisante mais naturelle, alerte mais dormant sans remèdes.

Quand son fils lui demande pourquoi elle se remercie elle-même constamment, Christine pointe la solitude qui accompagne l'incommensurabilité des tâches qui lui reviennent : « parce que parfois, il se passe des jours entiers où je suis la seule à me dire merci ». « Oh. C'est



triste. », lui répond son jeune enfant apitoyé. Christine acquiesce avec un visage mi-crispé (ses lèvres sont serrées), mi-épuisé (ses yeux sont à moitié fermés)<sup>1136</sup>.

Parce que les récits réintègrent la dimension structurelle des insatisfactions féminines, les obligations masculines deviennent un élément clé des récits, contrastant avec l'insouciance qu'avaient les partenaires des héroïnes trentenaires. À la façon de vases communicants, la responsabilisation des hommes répond désormais à la déresponsabilisation des femmes, ce qui n'est pas sans recréer de nouvelles asymétries. L'infantilisation des époux apparaît comme un corollaire fréquent de l'*empowerment* des femmes par leur gestion, ou au contraire leur abandon, de la domesticité.

Cependant, aucun des époux n'est satisfait de ce rapport de pouvoir, au contraire, tous apparaissent prisonniers de rôles et d'habitudes. Dans *The Big C*, lorsque Paul reproche à Cathy de le traiter comme un enfant, elle le confronte à sa dépendance domestique : « je ne traiterais pas comme un enfant si à chaque fois que je te faisais un sandwich, tu ne me demandais pas de retirer la croûte ! »<sup>1137</sup>. Dans *Cougar Town*, l'infantilisation devient une stratégie pour se venger des infidélités vécues : Jules peine à cacher sa satisfaction d'avoir mieux réussi que son ex-mari qui vivote sur un bateau posé dans un parking (« je crois que j'aime bien que tu aies besoin de moi, que moi je n'ai plus besoin de toi, et que je puisse remuer le couteau dans la plaie »<sup>1138</sup>).

Pour la première fois, les personnages masculins doivent s'adapter aux mutations féministes des héroïnes. Quand le *care* féminin est concurrencé par l'émancipation, le partage des tâches domestiques, des charges mentales et des marques affectives devient impératif. Autonomie et responsabilité sont redistribuées aux hommes en même temps que liberté et épanouissement deviennent pour les femmes, non pas une priorité absolue,

---

<sup>1136</sup> *The New Adventures of Old Christine*, saison 1, épisode 1.

<sup>1137</sup> *The Big C*, saison 1, épisode 1.

<sup>1138</sup> *Cougar Town*, saison 2, épisode 5.

mais une variable qui n'est plus négociable. D'un côté, les personnages masculins participent de plus en plus à l'élaboration du couple, non sans difficultés, comme dans *The Good Wife* où Peter peine à se détacher de ses habitudes patriarcales (ne comprenant pas, par exemple, pourquoi Alicia met tant de temps à le pardonner) et où Will est surpris qu'Alicia reste insensible à ses propositions romantiques. D'un autre côté, corollaire de la responsabilisation masculine, les femmes découvrent les vertus de l'égoïsme. Dans *Cougar Town*, l'égoïsme est favorablement redéfini en ce qu'il décentre l'obsession de la perfection pour privilégier l'authenticité. Après que Jules a appris que malgré tous ses efforts ses performances sexuelles sont décevantes, elle cesse de se préoccuper des artifices féminins et se concentre sur son seul plaisir :

*Jules* : Bon Josh, voilà ce qu'on va faire. Tu peux venir là-haut [dans ma chambre] si tu veux, mais je vais pas prendre de douche, je vais pas détacher mes cheveux, je vais pas retirer mon pull, et quand je te demanderai de bouger un peu vers la gauche, je parle de *ma* gauche, pas ta gauche. Ça te va ou pas ?

*Josh* : Carrément !

*Jules* : Y'aura aussi un moment où j'aurai besoin de me concentrer, alors faudra se taire. Je te demanderai peut-être même de ne pas respirer pendant un moment.

Le sacrifice des envies et des plaisirs, qui était tant exhorté dans les sitcoms familiales des années 1950 et 1960, devient contre-productif à l'heure où, selon les valeurs individualistes, le respect des autres passe par le respect de sa propre personne.

### ***c) Les ondes de choc de l'individualisme jusqu'à la maternité***

Il faut souligner que l'exaspération conjugale entame peu la bienveillance maternelle. Dans les séries télévisées, la sphère privée éclate en deux, distinguant la parentalité de la conjugalité : si l'identité d'épouse tremble sous l'impulsion des envies et des désirs trop longtemps réprimés, l'amour maternel reste largement intact, bien que n'étant plus imperméable aux besoins individualistes. À rebours de la parentalité traditionnelle qui évacuait toute logique identitaire pour ne permettre qu'un comportement oblatif, à partir de 2004, beaucoup d'héroïnes expriment leur maternité par un surinvestissement vis-à-vis de leur(s) enfant(s). De nombreuses relations sont en effet abusives : certains personnages transfèrent la perte émotionnelle de leur divorce dans la maternité (Susan, *Desperate Housewives* ; *Cougar Town* ; *The New Adventures of Old Christine*), quand d'autres, voulant trop bien faire, étouffent leur progéniture (Bree, *Desperate Housewives*) ou perdent pied dans des pratiques illégales (*Weeds*, *Nurse Jackie*).

A l'heure où la structure conjugale se délite, l'amour romantique semble se réfugier dans des relations que le « sang » rend, en apparence, éternelles. Toutefois, la fracture entre l'amour porté à autrui et ses modalités concrètes s'exprime aussi dans ces relations parentales. Les maternités se font plus faillibles, abandonnant des territoires jusqu'ici inviolables ou assumant des agacements autrefois cachés : dépassée par la consommation de drogues de sa fille, Jackie donne à son époux la garde des enfants<sup>1139</sup> ; voyant ses jumeaux devenus adultes revenir à la maison avec leurs valises, Lynette court fermer les verrous de la maison pour les empêcher d'entrer (sans succès, elle abdiquera)<sup>1140</sup> ; Alicia fond en larmes lorsque sa fille, qui vient d'apprendre la séparation de ses parents qu'elle doit garder secrète, l'implore de « les protéger davantage », elle et son frère<sup>1141</sup> ; Cathy, exaspérée des blagues de mauvais goût de son fils, se met en scène dans une baignoire pleine de sang, faisant croire à son suicide avant de réaffirmer son autorité en plaquant son fils contre un mur : « je vais être claire : ton père ne vit plus ici parce que je ne veux éduquer qu'un seul gamin et que je t'ai choisi, alors à partir de maintenant, je vais t'éduquer si fermement que tu vas avoir le vertige »<sup>1142</sup>.

Curieusement, le seul abandon maternel est représenté dans *Desperate Housewives* sur le network ABC et provient du personnage le plus conservateur, ce qui brouille un peu plus les frontières supposées entre la subversion des chaînes câblées et le conformisme des networks. Vers la fin de la saison 2, Bree entretient une relation de confiance avec son parrain des *alcooliques anonymes*, un ancien alcoolique et dépendant sexuel. Leurs rapports reposent sur une forte agapè (condition sine qua non de leur guérison), ce que Bree ne manque pas de comparer avec les mensonges de ses relations passées. Assurant Peter que sa bienveillance (autrement dit, son *care*) est à la fois abondante et solide, Bree place, pour la première fois, l'honnêteté au cœur de sa relation affective :

*Peter* : C'est dangereux de se préoccuper de moi (*to care about me*). Beaucoup de gens l'ont fait et ils ont tous fini par être blessés.

*Bree* : Rex disait qu'il serait toujours fidèle. George disait qu'il ne me blesserait jamais. Au final, ils étaient tous les deux des menteurs. Alors, tant que tu es honnête avec moi... tu seras surpris de ce que je peux supporter.<sup>1143</sup>

---

<sup>1139</sup> *Nurse Jackie*, saison 5, épisode 10.

<sup>1140</sup> *Desperate Housewives*, saison 8, épisode 14.

<sup>1141</sup> *The Good Wife*, saison 2, épisode 21.

<sup>1142</sup> *The Big C*, saison 1, épisode 1.

<sup>1143</sup> *Desperate Housewives*, saison 2, épisode 20.

Cette relation est toutefois mise en danger par l'enfant de Bree, Andrew, qui non seulement hait sa mère après qu'elle s'est montrée particulièrement réactionnaire à l'annonce de son homosexualité, mais la tient de surcroît responsable de la mort de son père (le pharmacien de la ville, obsédé par Bree, a assassiné Rex pour se rapprocher d'elle). Pour se venger, Andrew couche avec Peter tout en prenant soin que sa mère les découvre. Le lendemain, prétendument en route pour visiter une université, Bree abandonne son fils sur le bas-côté, s'excusant de ne plus l'aimer :

*Bree* : Il y a tellement de choses que je voudrais te dire, Andrew, mais je veux surtout te dire à quel point je suis désolée. [...] Chaque enfant mérite d'être inconditionnellement aimé. Je pensais que c'était le type d'amour que j'avais pour toi. Si c'était le cas, les choses seraient différentes. [...] J'ai fait tes affaires. Il y a aussi une enveloppe, avec suffisamment d'argent en attendant que tu trouves un travail.

*Andrew* : Attends, tu vas me laisser ici, au milieu de nulle part ?

*Bree* : J'ai remarqué un arrêt de bus, un peu avant. De là, tu peux aller où tu veux.

*Andrew* : Maman, maman, s'il te plaît, ne fais pas ça.

*Bree* : Je dois le faire. Je ne peux plus être en ta présence désormais, je ne suis pas suffisamment forte.<sup>1144</sup>

Il s'agit là de la seule occurrence relevée dans notre corpus où une femme rend véritablement prioritaire sa vie amoureuse par rapport à son identité de mère : la radicalité de la réponse de Bree apparaît proportionnelle à la douleur consécutive à la perte de sa relation, laquelle était précieuse car elle se distinguait des autres par le cercle vertueux d'intimité, de confiance et d'honnêteté partagée. Le machiavélisme du personnage d'Andrew et les difficultés d'alcoolisme rencontrées par Bree encouragent une sympathie à l'égard de cette dernière, que vient renforcer la perte de ces qualités relationnelles nouvellement valorisées jusqu'à être préférées à un lien maternel factice.

La représentation d'un abandon fait néanmoins figure d'exception – quoique notable ! – dans un ensemble de maternités imparfaites mais aimantes. La distinction porte plutôt désormais entre amour et obligation maternelle : si l'affection portée par les femmes à leurs enfants n'est pas perturbée par les percées individualistes, les obligations, elles, le sont radicalement. Une vision d'ensemble des mères au foyer représentées dans l'histoire de la télévision étasunienne laisse voir une maternité de moins en moins arrangeante avec les prérogatives d'épanouissement personnel.

Ce n'est donc pas un hasard si l'héroïne quadragénaire la plus vertueuse en la matière est la seule qui amorce un processus définitif de rupture : Alicia Florrick est une mère virtuose qui alterne autorité parentale et dialogue démocratique, et qui est toujours

---

<sup>1144</sup> *Desperate Housewives*, saison 2, épisode 21.

soucieuse de préserver ses enfants. L'éducation impeccable qu'elle donne à ses enfants vient équilibrer, voire contrarier, la subversion du divorce au féminin puis de la construction d'une relation égalitaire : les responsabilités maternelles auxquelles se tient Alicia brident sa relation pure avec Will, en même temps qu'elles rassurent sur la qualité de l'environnement familial au moment où le mariage des parents explose.

### **C. L'obsolescence du rêve romantique**

#### ***a) Le mariage bourgeois contenu à l'analepse***

Le bouleversement que subissent ces héroïnes (mort, divorce, scandale, maladie) amorce une détraditionnalisation, qui s'incarne surtout dans la mise en place d'un post-romantisme pour lequel la découverte d'élans égalitaristes est cruciale. Cette deuxième vie ne renie pas la première, encore trop fraîche et de toute façon indélébile à certains égards : les enfants, qu'il faut suffisamment matures pour ne pas freiner l'émancipation de leur mère, tendent à en incarner le souvenir ou la persistance. Cependant, tandis que les quêtes et les imaginaires des héroïnes trentenaires gardaient des formes résiduelles du romantisme, les femmes quadragénaires apparaissent comme ayant accompli le rêve romantique, puis étant soit trahies par leur époux, soit déçues par les hasards malheureux de la vie (maladies, morts abruptes). La situation originelle de ces personnages est celle d'un mariage bourgeois : les femmes y sont mères au foyer, préservant une distinction forte entre sphère privée et sphère publique.

Il est intéressant de voir que les représentations de cette époque sont toutes contenues au passé : lorsque nous commençons à suivre les aventures d'Alicia Florrick, de Christine Campbell, de Nancy Botwin, de Jules Cobb, de Catherine Jamison ou des femmes de *Desperate Housewives*, le choc est déjà passé qui produit des ondes erratiques (perte de confiance, contrecoup individualiste, colères ou encore appels à la démocratie). Du mariage romantique vécu, nous n'avons généralement accès qu'à de courtes analepses ou des récits indirects, sortes de souvenirs fossilisés que les ex-époux ou l'héroïne désormais émancipée partagent avec le téléspectateur. Ce sont souvent des moments nostalgiques, exprimant le regret de ce qui apparaît comme une innocence heureuse car détachée – en réalité inconsciente – des rapports de pouvoir.

Trois grandes fonctions sont conférées aux analepses. Premièrement, elles montrent des moments béats, portraits presque exagérément idéaux de la famille nucléaire. Dans *Weeds*, seul le caméscope familial donne à voir, à deux reprises<sup>1145</sup>, l'époux décédé, et ce dans des petits bonheurs du quotidien dont la tonalité rappelle l'euphorie domestique des premières séries télévisées : dans le deuxième épisode de la première saison, une vidéo montre le fils cadet, Shane, réveillant ses parents le jour de son anniversaire. Les dialogues donnés au père idéalisent la situation, ce dernier faisant preuve d'affection, d'attention, de confiance et de fierté à l'égard de son enfant :

*Shane* : Tu trouves que je suis bizarre ?

*Judah* : Complètement bizarre. Mais t'es génial. Et je ne t'échangerais pour aucun autre enfant de presque dix ans sur Terre.

*Shane* : Et s'il y avait de la vie sur d'autres planètes, et qu'il y avait un incroyable, un exceptionnel enfant de dix ans dessus ?

*Judah* : Pourquoi je t'échangerais, mec ? Pour moi, t'es le meilleur, mon gars. Tu es l'incroyable, l'exceptionnel Shane Botwin.<sup>1146</sup>

De la même manière, le premier flashback de *The Good Wife*<sup>1147</sup> montre Alicia et Peter au cours d'une fête organisée dans leur jardin. Trois codes font de cette représentation celle de la tradition heureuse. Tout d'abord, l'apparence d'Alicia, vêtue d'une robe rose et arborant un collier de perles, tranche radicalement avec le professionnalisme des tailleurs qu'elle privilégie ensuite, signifiant alors sa féminité bourgeoise et romantique. De plus, les époux apparaissent très proches, s'enlaçant devant les autres couples bien plus distants. Enfin, le récit montre Peter racontant les derniers exploits de son épouse, visiblement fier. Tous les codes sociaux sont ici réunis pour traduire le bonheur des rêves américain et romantique.

Deuxièmement, les flashbacks expriment l'aliénation sociale et psychologique des héroïnes car le bonheur n'y apparaît pas seulement perdu, il est aussi relu à l'aune des trahisons masculines, ce qui encourage à considérer que les femmes étaient mystifiées par l'amour porté à l'époux. Dès le troisième épisode de la série, Alicia se remémore la raison d'une rayure présente sur sa tête de lit : une séquence d'analepse la montre entailler le bois du diamant de son alliance alors qu'elle fait l'amour avec son époux. Le geste, là aussi, lie le romantisme à la bourgeoisie : pour pouvoir laisser une telle trace, la pierre précieuse doit être d'une taille conséquente en même temps qu'elle symbolise un amour fort, qui se cristallise dans un orgasme au-delà des préoccupations matérielles (les époux

---

<sup>1145</sup> *Weeds*, saison 1, épisode 2 et 6.

<sup>1146</sup> *Weeds*, saison 1, épisode 2.

<sup>1147</sup> *The Good Wife*, saison 1, épisode 3.



rient de la marque ainsi laissée et, encadrant ce flashback, une scène montre Alicia qui la touche avec nostalgie).

Néanmoins, cette scène ne se termine pas sur le plaisir féminin : Peter reçoit ensuite un appel apparemment professionnel et s'éclipse quelques instants. Or, la connaissance a posteriori des mensonges de l'époux apporte une lumière nouvelle à ce moment et laisse planer le doute sur la véritable conclusion de ce moment, en ce qu'il s'agit peut-être de l'un de ceux où Peter prétexte une excuse professionnelle pour traiter des affaires frauduleuses ou adultères. L'analepse encourage ainsi la comparaison, dans la mesure où le mariage bourgeois n'est montré qu'à l'aune de son échec, remémoré par des femmes trahies ou blessées. Les techniques filmiques explicitent le caractère révolu de ce passé : les images amateur du caméscope de *Weeds* ou le flou artistique utilisé dans *The Good Wife* donnent une tonalité nostalgique.

Enfin, les analepses symbolisent la rupture temporelle. Que les représentations du couple romantique soient en effet contenues au registre du *flashback* est un indicateur fort de l'obsolescence du modèle, qui n'a même plus droit de cité dans la narration présente. De surcroît, l'usage de ce procédé vient aussi expliciter la perturbation de la temporalité classique qu'était censée garantir le mariage bourgeois : la narration n'est plus linéaire mais, marquée d'une rupture, elle relègue dans un passé paralysé une organisation conjugale et domestique romantique.

***b) « La poésie, c'est facile » : quelle communication amoureuse après la désillusion romantique ?***

L'exaspération des héroïnes mène à un dialogue critique avec le modèle romantique, tout particulièrement avec ses énoncés lyriques. Les femmes quadragénaires exigent des témoignages concrets, pratiques, de l'amour, car la poésie revêt désormais pour elles une signification tout autre que la valorisation du féminin héritée de l'amour courtois. Croulant sous le poids des charges affectives, elles ne se satisfont plus d'un court instant de rétribution romantique, mais demandent une profonde redistribution des tâches, ce qui implique de faire évoluer les manières (genrées) de prouver son amour. L'expression poétique, voire passionnelle, des sentiments perd du terrain face aux problèmes organisationnels de la structure conjugale.

Le rapport au temps est une variable clé : les héroïnes trentenaires chérissaient les énoncés romantiques d'autant plus qu'elles étaient finalement moins tournées vers le passé que les personnages quadragénaires. L'expérience amoureuse de ces dernières est un élément nouveau des séries télévisées : les héroïnes ont appris de leurs erreurs et savent que, pour se perpétuer, l'hégémonie masculine doit concéder quelques flatteries. Les récits du passé des protagonistes, entre 1997 et 2004, ne sont pas totalement absents mais ils sont rares : on ignore la façon dont Carrie Bradshaw est arrivée à New York et ce qu'elle a fait avant<sup>1148</sup> et l'on n'a que de courts et incomplets récits de celle dont Sydney Bristow, ou encore Buffy Summers, sont devenues espionnes et Tueuse de vampires. De son côté, Ally McBeal ne se remémore ses années universitaires que parce qu'elle y a perdu son grand amour, et Dharma et Greg se racontent peu ce qu'ils ont fait avant de se rencontrer. De plus, les discussions sur le futur sont individualistes : elles traitent de l'ouverture des possibles que permet l'émancipation féminine, sans appeler de leurs vœux une réorganisation systémique.

Or, les femmes quadragénaires ramènent dans l'instant présent les problèmes dus à la construction passée du couple et veulent en refondre immédiatement l'organisation future. Cette exigence de penser les risques inhérents à la structure conjugale est due à une situation présentement instable. Dans *The Good Wife*, lorsque Will déclare sa flamme, Alicia est sur le point de monter sur scène pour soutenir publiquement son époux, et dans *The Big C*, Cathy se sait condamnée par un cancer au stade avancé. Ainsi, tandis que les discours romantiques des personnages masculins produisent un amour autoréférentiel, les héroïnes, en le ramenant aux contingences immédiates, le replacent dans les « processus sociaux plus larges » dont le romantisme voulait historiquement se défaire<sup>1149</sup>. Des scènes explicitent sans détour la rationalisation des manières féminines d'aimer.

Dans *The Big C*, alors que Cathy s'est séparée de son époux, celui-ci essaie de la reconquérir en reconstituant dans leur salon la plage sur laquelle il l'a demandée en mariage. Paul se fend d'un discours poétique qui mène l'héroïne aux larmes, mais ne la convainc pas pour autant :

---

<sup>1148</sup> C'est une préquelle, *The Carrie Diaries*, qui raconte à partir de 2013 l'adolescence de Carrie Bradshaw. La série est annulée en 2014, à l'issue de deux saisons.

<sup>1149</sup> Giddens, Anthony, *La Transformation de l'intimité. Sexualité, amour, et érotisme dans les sociétés modernes*, Rodez, Éditions du Rouergue, 2004, p. 55.

*Paul* : Catherine Elizabeth Tolkie [...] À l'instant où je t'ai vue dans le bureau des étudiants, à coller des affiches pour la fête du printemps, j'ai su que je t'aimais. J'ai aimé ta façon d'accrocher scrupuleusement les posters avec ton pistolet à agrafes, et j'ai aimé la façon dont tu as ri quand tu as réalisé qu'ils étaient à l'envers. (*Il fait une incise* :) Garde à l'esprit que j'ai vingt-cinq ans, là. J'ai des infos plus récentes mais j'essaie de rester fidèle à ce qui s'est passé. (*Il reprend.*) J'ai aimé que sous cette carapace de grincheuse, batte le cœur d'une jeune fille qui aimait la danse et la bagatelle, que tu fis chacune très bien trois fois en une nuit, si ma mémoire est bonne. Tu es le Yin de mon Yang, le Ping de mon Pong, la normalité de ma folie. Soyons nous pour toujours, à l'infini. Je veux que nous devenions de vieux idiots incontinents ensemble. Épouse-moi, Cathy.

*Cathy* : Paul, je...

*Paul* : Tu as dit oui, je te signale.

*Cathy* : Je sais bien.

*Paul* : Alors dis oui à nouveau.

*Cathy* : Je ne suis plus cette fille normale.

*Paul* : C'est pas grave. Moi, j'ai perdu mes abdos.

*Cathy* : Mais tu es toujours ce gars, ce gars qui fout du sable dans mon salon et qui ne se demande pas qui va nettoyer.

*Paul* : Oh ça va, je nettoierai le bazar. Bon sang Cathy, tu ruines tout ! Tu sais qu'avant, tu adorais « ce gars » qui faisait ce genre de trucs débiles. Tu as épousé le gars qui fait ce genre de trucs débiles !

*Cathy* : Je sais. C'est juste que... les choses ont changé. J'ai changé. Je ne sais pas si toi tu peux changer et je ne sais pas si j'ai le droit de te le demander.<sup>1150</sup>

Une forte incompréhension empêche les époux de se réconcilier : alors que Paul trouve romantique de faire revivre le passé pour y retrouver les premiers instants passionnels, Cathy décode cette communication comme l'indice de ce que son époux ne



comprend pas ses revendications égalitaires du temps présent, pour le temps futur. Le discours de Paul recouvre toutes les caractéristiques du romantisme : il est un élan lyrique, à la syntaxe périlleuse, qui vante la fusion des partenaires, mais Cathy n'est plus dupe des rapports de pouvoir que cache la supposée complémentarité du yin et du yang, du ping et du pong, et surtout du normal et de la folie. Elle refuse d'être l'épouse pragmatique qui nettoiera le sable répandu par la folie amoureuse de son époux.

---

<sup>1150</sup> *The Big C*, saison 1, épisode 3.

Dans *The Good Wife*, c'est le rappel rationnel de la conjugalité qui disqualifie la passion des débuts. À la fin de la saison 1 au cours de laquelle Alicia et Will se sont charmés l'un l'autre, ce dernier avoue ses sentiments par téléphone :

*Will* : Bon, il faut que je te le dise. On a eu des hauts et des bas, on a avancé et reculé, mais quand je te regarde, Alicia, je me dis que...

*Alicia* : Will.

*Will* : Non, j'ai besoin de te le dire.

*Alicia* : Non. Donne-moi un plan.

*Will* : Un quoi ?

*Alicia* : Un plan. La romance, j'ai compris. J'ai besoin d'un plan.

*Will* : On n'a pas toujours besoin d'un plan.

*Alicia* : Il en faut un quand c'est important. J'ai deux enfants qui sont la prunelle de mes yeux. Il y a la presse, qui n'attend qu'un nouveau scandale. Et j'ai un mari. Alors si tu veux te faire une place là-dedans, donne-moi un plan. La poésie, c'est facile. Ce sont les réunions de parents d'élève qui sont difficiles.<sup>1151</sup>

La scène est restée célèbre auprès des fans de la série, certainement parce qu'elle prend à contrepied la déclaration d'amour classique en même temps qu'elle confirme le sérieux des sentiments de l'héroïne : Alicia veut un « plan » car c'est « important ». L'héroïne, qui a été blessée par le rêve romantique, n'est donc pas touchée par la passion et veut plutôt « planifier » l'amour, ce qui apparaît incongru à Will. Ce dernier acquiesce sur le moment... pour rappeler quelques instants plus tard, et reprendre de plus belle son élan lyrique : « tu veux connaître mon plan ? Mon plan, c'est que je t'aime, d'accord ? Je crois que je t'aime depuis Georgetown. Alors appelle-moi, je te retrouverai n'importe où et on... construira un plan »<sup>1152</sup>. Les revendications de l'héroïne sont en grande partie ignorées, le masculin semblant démuné face à cette requête de rationalité amoureuse.

Les façons genrées d'aimer sont brouillées. Ce ne sont plus les femmes qui sont avides de mots doux, et les hommes qui privilégient des preuves pratiques, mais l'inverse : la détraditionnalisation dévalorise la poésie. Désormais conscientes que « les plus beaux rêves féminins d'amour romantique se sont trop souvent terminés par les plus sordides assujettissements domestiques »<sup>1153</sup>, les femmes préfèrent l'égalité concrète plutôt que la fusion sentimentale. En retour, la conversion des personnages masculins aux codes communicationnels romantiques montre précisément leur incompréhension des aspirations individualistes féminines, à laquelle ils ne savent répondre que par des codes traditionnels, c'est-à-dire antérieurs à l'émancipation.

---

<sup>1151</sup> *The Good Wife*, saison 1, épisode 23.

<sup>1152</sup> *The Good Wife*, saison 2, épisode 1.

<sup>1153</sup> Giddens, Anthony, *La Transformation de l'intimité. Sexualité, amour, et érotisme dans les sociétés modernes*, Rodez, Editions du Rouergue, 2004, p. 81.

## CHAPITRE 2.

### ENTRE DÉSILLUSION DU ROMANTISME ET SABLES MOUVANTS DU MARIAGE

*Et le monde va peut-être crever, non  
seulement de l'absence d'amour là où il est  
nécessaire, mais par excès dans les  
dégradations et égarements de l'amour.*

Edgar Morin

#### A. *Desperate Housewives* : les émotions dangereuses

##### a) *Un retour ironique dans les banlieues huppées*

Quelques mois après la fin de *Sex and the City*, le network ABC commence la diffusion de *Desperate Housewives*, que le site officiel présente ainsi : « dans la ville de Fairview, il y a une rue appelée Wisteria Lane, une impasse tranquille aux belles maisons et pelouses tondues. C'est un endroit où vous connaissez tous vos voisins et où vos voisins savent tout de vous. C'est l'idéal de la parfaite banlieue... »<sup>1154</sup>. Après la vague des héroïnes trentenaires et citadines<sup>1155</sup>, *Desperate Housewives* réinscrit donc les héroïnes dans la banlieue étasunienne<sup>1156</sup>. Toutefois, la suite du texte de présentation montre l'ironie de ce retour : « ... mais derrière chaque clôture, il y a des secrets. Et dans chaque maison en apparence heureuse, vous trouverez la jalousie, la convoitise, la passion et parfois... le meurtre »<sup>1157</sup>. Le genre de *Desperate Housewives*, entre drama et soap opera, privilégie une approche simultanément émotionnelle et stratégique de récits portés sur la face cachée du rêve américain.

---

<sup>1154</sup> Disponible sur <http://abc.go.com/shows/desperate-housewives>, consulté le 20 septembre 2014.

<sup>1155</sup> La série commence en effet sa diffusion en 2004, soit trois ans après le premier film de *Bridget Jones*, deux ans après la fin d'*Ally McBeal*, quelques mois après celle de *Sex and the City* et presque simultanément de la sortie en salles du deuxième film de *Bridget Jones*.

<sup>1156</sup> McCabe, Janet, Akass, Kim, *Reading Desperate Housewives: Beyond the White Picket Fence*, Londres, IB Tauris, 2006.

<sup>1157</sup> Disponible sur <http://abc.go.com/shows/desperate-housewives>, consulté le 20 septembre 2014.

La série repose tout d'abord sur la subversion de l'image de la parfaite femme au foyer si présente dans les séries télévisées des années 1950 (*June Cleaver*, *The Donna Reed Show*) et ambitionne de révéler les écarts entre les sourires apparents et la réalité du désespoir domestique. La banlieue américaine agit, à l'instar du « cinquième personnage » de *Sex and the City* qu'était New York, comme un élément fondateur du récit : le fait que, dès l'ouverture de la série, la voix d'outre-tombe de Mary-Alice s'attache à décrire la position des maisons et le fait que les premiers plans soient ceux d'ensemble du voisinage et de ses habitants suggèrent la description d'un quadrillage structurant. On retrouve une telle image dans le générique de *Weeds*, où une vue d'avion donne à voir les maisons de si haut qu'elles semblent n'être que des petites boîtes alignées, soigneusement enserrées d'une route principale, tandis que la chanson du générique décrit « des petites boîtes à flanc de colline » (« *little boxes on the hillside* »).

Entre les héroïnes citadines et les héroïnes au foyer, la perspective féministe est bien différente : si *Sex and the City* s'attachait ainsi à décrire la difficile conquête de liberté financière, émotionnelle et sexuelle, *Desperate Housewives* s'attarde sur les tactiques féminines contre l'assignation à des rôles genrés, réinvestissant en quelque sorte les premiers récits des fictions télévisées pour donner aux femmes des capacités d'agir contemporaines dans ce cadre familial de la première modernité. La distinction entre les héroïnes trentenaires et celles quadragénaires réside dans les causes supposées du désespoir féminin. *Desperate Housewives*, tout comme *The Good Wife* ou les séries de Showtime, réinsère la dimension profondément structurelle de l'oppression patriarcale qui faisait défaut à bien des imaginaires médiatiques dans les années 1980 et 1990 : l'optimisme de l'émancipation individualiste représenté dans des productions comme *Murphy Brown* (comme l'a bien montré Bonnie Dow) jusqu'à *Sex and the City* empêchaient en effet de penser les déterminismes et les structures, qui retrouvent droit de cité lorsque les récits réinvestissent le lieu domestique.

Ainsi, comme le souligne Anna Marie Bautista, « *Desperate Housewives* semble à la fois réaffirmer et démanteler cette idée que la maison est un havre de paix pour les femmes »<sup>1158</sup>. Le problème des héroïnes est double : ce qui est extérieur au foyer menace par son étrangeté en même temps qu'il confère à la maison une fonction protectrice, malgré le fait qu'elle soit par ailleurs source de contraintes et d'assujettissement. Ce

---

<sup>1158</sup> Bautista, Anna Marie, « Desperation and Domesticity: Reconfiguring the "Happy Housewife" in *Desperate Housewives* », in McCabe, Janet, Akass, Kim, *Reading Desperate Housewives: Beyond the White Picket Fence*, Londres, IB Tauris, 2006, p. 158.

protectionnisme familial travaille depuis longtemps le cœur du rêve américain, ce dont témoigne le préambule de la Constitution des Etats-Unis de 1787 qui défend la protection de la « tranquillité domestique ». Ce n'est ainsi pas un hasard si Bree, le personnage qui s'attache le plus à préserver la représentation du rêve américain, raconte avoir rencontré son époux lors d'une convention républicaine :

*Bree* : C'était ma première semaine à l'université, je suis allée à un meeting des Jeunes Républicains où Rex faisait un discours, et je suis montée le voir après, pour me présenter et lui dire que j'étais d'accord avec son point de vue sur la peine de mort et... il m'a invitée à diner et, hum, nous sommes restés jusqu'à deux heures du matin à parler du Grand Gouvernement (« *Big Government* », terme péjoratif pour désigner le principe de gouvernement étatique), du contrôle des armes à feu et de l'immigration illégale. (Elle soupire en souriant.) C'était tout simplement... C'était tout simplement une nuit magique. J'ai su avant même qu'il ne me ramène dans ma chambre qu'un jour, je serai Madame van de Kamp.<sup>1159</sup>

Le récit insiste sur le partage de valeurs traditionnelles, télescopant les mythes romantique et nationaliste : l'amour entre Bree et Rex s'ancre dans, et ancre en retour, le rêve américain de la prospérité et de la liberté. Mais c'est également lui qui vient saboter de l'intérieur, quelques années plus tard, la dynamique familiale. Dès le pilote, Mary-Alice révèle que l'obsession de Bree pour l'accomplissement du rêve américain oppresse en retour son mari et ses enfants : « les nombreux talents de Bree étaient connus à travers tout le voisinage et tout le monde, à Wisteria Lane, pensait que Bree était l'épouse et la mère parfaite... tout le monde, sauf sa propre famille »<sup>1160</sup>. Le contexte de ce récit qu'est l'enterrement de Mary-Alice donne une double signification aux mines déconfitées de Rex, Andrew et Danielle, dont on devine qu'ils sont tristes de la mort de leur voisine mais aussi dépités par le comportement exagérément parfait de Bree.

Le retour dans les banlieues ne signifie pas une réassignation des personnages principaux féminins au foyer familial mais une réinterrogation des conséquences d'un tel ordre domestique. Le principe originel de *Desperate Housewives*, qui consiste à faire voir ce que l'architecture de la propriété privée cache, révèle ainsi les angles morts de la famille nucléaire : la froideur de Bree, la cupidité de Gabrielle, l'exaspération répétée de Lynette et le manque d'assurance de Susan sont la suite logique de l'oppression des femmes, qui vient endommager les contrats amoureux en empêchant toute démocratie relationnelle et en encourageant même la manipulation interpersonnelle. Les femmes quadragénaires subissent donc une double peine : elles doivent composer avec la mort du romantisme tout en gardant intactes les apparences du rêve américain.

---

<sup>1159</sup> *Desperate Housewives*, saison 1, épisode 13.

<sup>1160</sup> *Desperate Housewives*, saison 1, épisode 1.

## ***b) Maintenir la représentation du rêve américain***

Le double problème de l'obsolescence du rêve américain et du maintien de sa représentation pour autrui est transversal aux séries télévisées à partir de 2004. Dans *The Good Wife*, après chacune de leurs séparations, Alicia et Peter décident de faire semblant d'être ensemble afin de ne pas ternir la réputation de l'époux politicien tandis que dans *Weeds*, les commérages qu'entraînent les difficultés financières de l'héroïne veuve, reconvertie dans la vente de marijuana, sont abordés dès l'épisode pilote. Seule Jackie (*Nurse Jackie*) s'applique à retirer son alliance avant d'aller au travail et y cache l'existence de ses deux enfants, de façon à préserver la relation extra-conjugale qu'elle entretient avec le pharmacien de l'hôpital.

Toutefois, c'est certainement dans *Desperate Housewives* que ce problème s'exprime le plus. Le conflit qu'entretiennent les femmes avec la résistance de la première modernité est au cœur de la série, de son idée même jusqu'à son titre. D'une part, lorsqu'il raconte comment il a pensé à cette histoire, Marc Cherry confie qu'elle est née d'un reportage sur une mère infanticide regardé avec sa propre mère : « je [lui] ai dit "bon sang, tu imagines une femme si désespérée qu'elle pourrait tuer ses propres enfants ? Ma mère a retiré sa cigarette de sa bouche, s'est tournée vers moi et m'a dit "je suis passée par là" »<sup>1161</sup>. D'autre part, le titre même de la série insiste sur le « désespoir » féminin, c'est-à-dire le manque de perspective et d'espérance des femmes du fait de leur assignation au foyer.

Ainsi enfermées dans des formes conjugales de la première modernité dont elles ne sortent que peu (dans *Desperate Housewives*, rares sont les moments de célibat, qui sont de toute façon tristes), les récits explorent les frustrations et les dépossessions infligées aux femmes. Cette injonction de maintenir des valeurs obsolètes fait que la série regorge d'incompréhensions amoureuses, ce qu'entérine le genre de la série, qui révèle ce décalage entre apparences et pensées : d'un côté, le style proche du soap opera réaffirme cet écart entre ce que les femmes disent, pensent et font sous l'influence des valeurs, des normes ou des injonctions qui pèsent sur elles, de l'autre, l'esthétique « *camp* », comme l'a souligné Niall Richardson<sup>1162</sup>, en ce qu'elle est dénuée de technologies et est saturée de couleurs vives, vise à expliciter l'obsolescence de ce monde.

---

<sup>1161</sup> Pierce, Scott D., « TV: "Desperate Housewives" creator owes it all to mom », *The Salt Lake Tribune*, 10 mai 2012.

<sup>1162</sup> Richardson, Niall, « As Kamp as Bree. The Politics of Camp Reconsidered by *Desperate Housewives* »,



Signes de leurs efforts pour s'insérer dans l'ordre traditionnel des genres, du couple et de la famille nucléaire, les héroïnes font constamment montre d'insuffisances ou d'excès, mais trouvent rarement un juste équilibre. D'un côté, les manques se font ressentir dans la performance féminine : la maladresse maladive de Susan prévient toute élégance féminine et l'exaspération de Lynette quant à l'éducation de ses enfants donne à voir une maternité faillible. De l'autre, l'exagération pèse sur Bree, condamnée à la perfection, et sur Gabrielle, prisonnière de sa cupidité. Les efforts pour maintenir, non plus le rêve américain, mais sa seule représentation forment les ressorts tragicomiques de la série. Un exemple est resté célèbre, issu du pilote de la série dans lequel le mari de Bree lui reproche sa perfection :

*Rex* : J'en ai ras-le-bol que tu sois si parfaite tout le temps. J'en ai ras-le-bol de la façon bizarre qu'ont tes cheveux de ne pas bouger. J'en ai ras-le-bol que tu fasses le lit le matin avant même que j'ai utilisé la salle de bain. (*Bree fait une grimace figée.*) Tu es cette femme au foyer de banlieue, en plastique, avec ses perles et ses spatules, qui dit des trucs comme « c'est notre tour d'inviter les Henderson à dîner ». (*Bree détourne le regard.*) Où est la femme dont je suis tombé amoureux, qui brûlait les toasts... et buvait du lait à même le carton... et riait ? J'ai besoin d'elle. (*Bree tourne brusquement la tête vers lui.*) Pas de cette chose parfaite et froide que tu es devenue.

*Bree se lève en rajustant ses vêtements et prend un vase* : Elles ont besoin d'eau.

*Mary-Alice, voix off* : Bree sanglota silencieusement dans la salle de bain pendant cinq minutes, mais son mari ne le sut jamais car lorsque Bree sortit finalement, elle était parfaite.<sup>1163</sup>

Pleurant dans la salle de bain devenue coulisses de la représentation sociale, la main devant la bouche visiblement pour étouffer les bruits de ses sanglots, Bree ressort sur la mélodie d'une musique doucement jouée, prête à continuer le théâtre de la parfaite femme au foyer. Ses efforts, comme ceux des autres héroïnes, ne passent donc pas par une réponse argumentée, démocratique, aux reproches et prières de son époux, mais par la continuation de l'ordre malgré son obsolescence tout juste reconfirmée. Il est flagrant de voir que les personnages, masculins comme féminins, sont enfermés dans des identités qu'ils ne veulent pourtant pas, tout particulièrement les femmes qui ont des comportements excessifs. Gaby trouve dans sa beauté le meilleur moyen d'assouvir sa cupidité, laquelle prend sa source dans son origine sociale modeste et les violences sexuelles subies durant son adolescence<sup>1164</sup>. Le contrat conjugal ainsi conclus entre elle et Carlos repose sur l'échange très classique de capitaux esthétiques contre financiers. Il est néanmoins ce qui les éloigne le plus puisqu'il enferme l'épouse dans une prison dorée et le mari dans une poursuite jamais satisfaite de richesse.

---

*Feminist Media Studies*, 6, 2006, p. 157-174.

<sup>1163</sup> *Desperate Housewives*, saison 1, épisode 1.

<sup>1164</sup> *Desperate Housewives*, saison 7, épisode 15.

Bree, quant à elle, incarne l'obsession de la perfection domestique, mais ses névroses se transforment en dominations qui étouffent ses enfants et émasculent son mari. Lorsque ces derniers lui reprochent ses plats trop élaborés, Bree demande à son époux : « puisque tu es le chef de cette famille, j'apprécierais énormément que tu dises quelque chose ». Devant cette demande de soutien, un soutien par principe qui ne repose que sur le statut de « patriarche » de Rex, ce dernier répond laconiquement « quelqu'un peut passer le sel ? »<sup>1165</sup>, signifiant ainsi l'abandon de ses prérogatives. Sa critique du plat pourtant censé être impeccable – donc parfaitement salé – de Bree peut être vue comme un appui aux reproches de leurs enfants. De la même manière, lorsque les insuffisances de Lynette se transforment en volonté de tout contrôler, Tom la quitte, faisant exploser le couple qui était jusqu'ici le plus stable : Lynette avoue alors ne pas se sentir dévastée mais « soulagée »<sup>1166</sup>.

Les formes d'exagération entraînent ainsi, tant dans le couple de Gaby que dans celui de Bree ou de Lynette, une coupure de communication : Rex et Bree ne s'écoutent plus tandis qu'à tour de rôles, Gaby et Carlos se manipulent pour atteindre leur propre épanouissement (ainsi Carlos truquant la pilule de Gaby afin qu'elle tombe enceinte malgré elle<sup>1167</sup>, ou Gaby ordonnant à son époux en voie de rédemption de revenir à des activités plus lucratives<sup>1168</sup>).

### ***c) Les politiques émotionnelles de Bree van de Kamp : hyperboles de la féminité et vulnérabilités des émotions***

Parmi les stratégies déployées pour freiner la dangerosité des émotions, la dissimulation figure en bonne place, que mobilise le plus le personnage de Bree van de Kamp. Niall Richardson a bien identifié les politiques *camp* de cette héroïne : la prévalence de l'apparence et de la stylisation, articulées au genre féminin, construit un personnage dont la féminité est hyperbolique. L'exagération des performances domestique, féminine, maternelle ou encore conjugale de Bree jette un doute sur ce qu'il se cache sous ce vernis de la première modernité. Il faut attendre les derniers épisodes de la série pour obtenir une explication de ces stratégies.

---

<sup>1165</sup> *Desperate Housewives*, saison 1, épisode 1.

<sup>1166</sup> *Desperate Housewives*, saison 7, épisode 23.

<sup>1167</sup> *Desperate Housewives*, saison 1, épisode 12, puis saison 1, épisode 18.

<sup>1168</sup> *Desperate Housewives*, saison 8, épisode 16.

Dans l'épisode 17 de la saison 8, une double analepse explique l'origine de ce qu'elle nomme son « masque ». Dans une longue séquence, deux scènes éclairent le comportement froid et obsessionnel du personnage. La première scène montre Bree, encore enfant, lors d'une discussion avec sa mère. Celle-ci, qui vient d'apprendre que son époux la trompe, apprend à sa fille à cacher ses émotions afin de ne pas perdre de « pouvoir » (le terme est explicite) vis-à-vis des hommes, indignes de confiance.

*La mère de Bree* : Je crois que tu es suffisamment âgée pour que je te parle du masque.

*Bree* : Le masque ?

*La mère de Bree* : C'est comme ça que ma mère l'appelait. C'est le visage que tu portes quand tu ne veux pas que les gens sachent ce que tu ressens. Toutes les femmes bien élevées dissimulent leurs émotions. C'est très utile, tout particulièrement quand tu as affaire aux hommes.

*Bree* : Pourquoi ?

*La mère de Bree* : Eh bien, si un homme sait ce que tu penses, cela lui donne du pouvoir sur toi. Par exemple, si un homme sait à quel point tu l'aimes, il te prendra pour acquise. Il te blessera, sans précaution, cruellement, tout le temps.

*Bree* : Est-ce que papa sait que tu l'aimes ?

*La mère de Bree* : Oui. Je lui ai dit bien souvent que je ne pouvais pas vivre sans lui.

*Bree* : Si tu es tant contrariée, pourquoi tu lui fais sa tarte favorite ?

*La mère de Bree* : Parce qu'après toutes ces années, j'ai oublié comment porter mon masque. Alors désormais, je dois faire des choses pour distraire papa. Comme cette tarte. Quand je lui apporterai, il sera si content qu'il ne verra pas la désolation dans mes yeux.

*Bree* : Désolation ?

*La mère de Bree* : Mmh-mmh. C'est une émotion. Celle que tu ressens lorsque ton amie t'appelle pour te dire que la Lesabre de ton mari a été vue sur le parking d'un certain motel à côté de la Bonneville de sa secrétaire. Entraîne-toi. (Bree fait un grand sourire) Oh non, ma chérie, c'est trop. Tout ce dont tu as besoin, c'est d'un début de sourire. (Bree s'exécute) Parfait. Avec un tel visage, personne ne saura jamais ce que tu penses vraiment.

*Bree* : Et j'aurai du pouvoir sur les hommes ?

*La mère de Bree* : Oh seigneur, j'espère...

*Desperate Housewives, saison 8, épisode 17 – SCENE I.*

L'amour n'apparaît en aucun cas comme une modalité relationnelle prompte au partage ou à la sécurité émotionnelle mais comme une vulnérabilité menant fatalement à la domination masculine, du fait des inégalités typiques de la première modernité (ainsi, le topos de l'adultère commis dans un motel avec une secrétaire).

La deuxième scène de cette séquence montre la conversion définitive de Bree à la stratégie du « masque » : après que Rex lui demande d'abandonner ce visage « plastique », référence à l'artificialité de la représentation d'une poupée domestique, Bree s'ouvre finalement et avoue son état émotionnel : elle est « blessée et humiliée » que Rex ait complimenté Gaby plus tôt dans la soirée. Toutefois, en lieu et place d'une discussion démocratique, l'héroïne reçoit pour réponse, pire qu'un silence, une moquerie de la part de son époux. Repensant à sa mère, Bree se referme définitivement sur elle-même, et clôt la discussion par la promesse du petit-déjeuner favori de son époux : à l'instar de la tarte préférée que sa mère cuisinait à son père, Bree, ne pouvant plus tenir le masque, détourne l'attention de son époux. La cuisine, qui agissait comme une métaphore de l'oppression des femmes dans *I Love Lucy* ou comme un exutoire dans *Maude*, devient dans *Desperate Housewives* un mécanisme de défense, une tactique de diversion dans la guerre domestique.

*Rex* : Pourquoi tu es en colère ?  
*Bree* : Qu'est-ce qui te fait croire que je suis en colère ?  
*Rex* : Après toutes ces années, tu ne penses pas que je peux te lire ?  
*Bree* : Eh bien si je suis un livre ouvert, pourquoi suis-je en colère ?  
*Rex* : Donc tu reconnais que tu es en colère.  
*Bree* : Je ne reconnais rien du tout.  
*Rex* : Tu sais, ce truc que tu fais...  
*Bree* : Qu'est-ce que ce truc ?  
*Rex* : Tu mets ce visage en plastique pour m'empêcher de savoir ce que tu ressens vraiment. Et je marche sur des œufs pendant des jours, sans savoir ce qu'il en est.  
*Bree* : Peut-être que je ne me sens pas suffisamment en sécurité pour partager avec toi chaque pensée et émotion que j'ai.  
*Rex* : C'est horrible de me dire ça. Bien sûr que tu peux être en sécurité avec moi. Je suis ton mari. Je t'aime. S'il te plaît...  
*Bree* : Bien. Après le dessert, tu as complimenté Gabrielle.  
*Rex* : Tu rigoles ?  
*Bree* : C'était blessant.  
*Rex* : Pour qui ?  
*Bree* : Pour moi. Tu lui as dit que c'était la plus belle femme que tu aies jamais rencontrée.  
*Rex* : Elle était mannequin !  
*Bree* : Je m'en fiche. On ne dit pas ce genre de chose quand sa femme est juste à côté.  
 (Rex rit, moqueur.)  
*Rex* : Je vais me coucher.  
*Bree* : Maintenant ? Tu voulais savoir comment je me sens. Je me sens... blessée et humiliée.  
*Rex* : Et moi, je pense que tu es idiote de ressentir ça. Tu viens au lit, ou tu vas juste rester à bouder ?  
*Bree* : En fait, je pensais à ma mère. A quel point elle était perspicace.  
*Rex* : A quel sujet ?  
*Bree* : J'arrive. Je veux juste, hum, mettre de l'ordre.  
*Rex* : Ok.  
 (Elle se retourne, affichant son « masque ».)  
*Bree* : Oh, Rex ? Je servirai des gaufres demain au petit-déjeuner.  
*Rex* : Wow, c'est ce que je préfère !  
*Desperate Housewives*, saison 8, épisode 17 – SCENE II.

L'attention obsessionnelle de Bree pour la cuisine, que l'on peut au premier abord analyser comme une névrose ménagère se révèle donc être une protection émotionnelle, que viennent renforcer les compétences culinaires envisagées comme outils de manipulation. À de nombreuses reprises, au cours de la série, la cuisine est source d'*empowerment* individuel, permettant même d'exercer un fort pouvoir sur autrui. Dans l'épisode 2 de la saison 4, Bree ne tolère pas que la tarte meringuée de sa nouvelle voisine ait plus de succès que la sienne. Elle s'enferme alors en cuisine pour la surpasser afin de garder son statut social au cœur du voisinage<sup>1169</sup>. De la même manière, à partir de la saison 5, son entreprise de traiteur lui est salvatrice après ses déceptions amoureuses<sup>1170</sup>. Citons enfin la suite donnée à un dialogue devenu fameux : après que Gaby l'encourage à manipuler un jeune homme (« Bon sang Bree, tu es une femme : manipule-le. C'est ce qu'on fait. »), la séquence coupe et montre l'héroïne, tout sourire, lui apporter un panier de muffins<sup>1171</sup>.

L'obsession domestique de l'héroïne s'explique par la volonté de ne pas donner du pouvoir aux hommes voire d'en avoir sur eux : en ce sens, les relations amoureuses du personnage ne sont comprises que par le pouvoir qu'elles confèrent ou confisquent. Les modalités amoureuses ne sont que stratégies et tactiques, dont la série stipule bien qu'elles sont issues de décennies d'oppression féminine puisque Bree fait référence à sa mère, laquelle fait référence à la sienne.

---

<sup>1169</sup> *Desperate Housewives*, saison 4, épisode 2.

<sup>1170</sup> *Desperate Housewives*, saison 5, épisode 1.

<sup>1171</sup> *Desperate Housewives*, saison 1, épisode 5.

## B. Eros contre Thanatos dans *The Big C* : l'amour au crépuscule de la vie

### a) *Le sursaut féministe d'une mourante*

L'explosion conjointe du rêve romantique et du rêve américain apporte une souffrance qui est souvent ramenée aux rêves personnels sacrifiés. En la matière, les interactions maritales les plus incisives sont celles issues de la première saison de *The Big C*. L'héroïne est Cathy Jamison, une enseignante, mariée et mère d'un adolescent, qui découvre être atteinte d'un cancer de la peau au stade avancé. Les espoirs sont maigres pour cette quadragénaire et la série raconte précisément la découverte de soi, dans un combat contre la mort.

Pour son interprète Laura Linney :

*« Elle apprend de son expérience, elle apprend des erreurs qu'elle fait, elle apprend de ses actions positives et, plutôt que de faire une liste des choses à faire avant de mourir, je crois qu'elle essaie de savoir qui elle veut être. Beaucoup de ce qu'elle fait est drôle parce qu'il y a un sentiment de libération, qui est curieux : quand vous allez mourir, vous êtes libre de faire ce que vous voulez, vous vous donnez la permission de le faire. »*<sup>1172</sup>

La série commence après que Cathy a appris être malade, et après qu'elle a expulsé son époux du foyer familial, exaspérée par son immaturité et son irresponsabilité domestique. Lors d'une scène qui se déroule au restaurant, l'héroïne, qui seule sait qu'elle est atteinte d'un cancer, disserte sur les plaisirs auxquels elle a renoncé. L'échange mérite d'être cité dans sa longueur tant il est représentatif de la collision entre les manières de vivre héritées de la première modernité et l'expression de l'exaspération caractéristique de la deuxième modernité :

---

<sup>1172</sup> Bremner, Jade, « Edgy comedy about dealing with cancer comes to screens in Dubai », *Time Out Dubai*, 22 mars 2011.

*Cathy* : Je voulais un nouveau canapé parce que tu as renversé du jus de fruit en sautant sur les coussins.

*Paul* : Je ne sautais pas. Je faisais le Riverdance ! (*Il regarde le menu.*) J'ai envie de pâtes. Mais j'adore leur poulet. Je me dis que tu pourrais prendre les pâtes, je prends le poulet et on partage ?

*Cathy* : Qui danse sobre sur un canapé à quarante-cinq ans ?

*Paul* : Qui a dit que j'étais sobre ?

*Cathy* : Maintenant je dois retourner les coussins. Je dois cacher les tâches. J'ai passé des nuits furieuse parce que, même si on ne voyait pas les tâches, je savais qu'elles étaient là.

*Paul* : C'est pour ça que je t'ai dit d'acheter un nouveau canapé.

*Cathy* : Je ne veux pas être celle qui choisit un nouveau canapé. Je veux être celle qui renverse le jus de fruit.

*Paul* : Mais tu n'es pas le genre de personne à renverser du jus de fruit.

*Cathy* : Tu me trouves ennuyeuse ?

*Paul* : Par pitié, dis-moi juste ce que je dois faire pour pouvoir revenir à la maison.

*Cathy* : Tu me trouves ennuyeuse.

*Paul* : Non, ce n'est pas vrai. Écoute, c'est juste nos personnalités. J'aime faire des choses que certaines personnes peuvent considérer comme drôles, et tu aimes faire des choses que certaines personnes peuvent considérer comme n'étant pas le meilleur moyen de s'éclater.

*Cathy* : Du genre ?

*Paul* : Genre, organiser des trucs, et, et, et nettoyer des trucs, et mettre des choses dans des récipients.

*Cathy* : Je voulais être la plus drôle de nous deux. Je voulais une maison avec une piscine, pour apprendre à Adam (*leur fils*) à plonger en banana split [comme je le faisais enfant]. Mais tu voulais être plus proche de ton boulot pour y aller en Vespa.

*Paul* : Et tu as dit que c'était une meilleure idée parce que plein de gens meurent dans une piscine.

*Cathy* : Les gens meurent partout ! J'ai dit que c'était une meilleure idée parce que t'as piqué une crise devant l'agent immobilier.

*Paul* : J'ai argumenté de façon émotionnelle, bien sûr...

*Cathy* : Tu as argumenté comme un enfant.

*Paul* : Peut-être que je me comporterais pas comme un enfant si tu me demandais pas si j'ai besoin d'aller aux toilettes à chaque fois qu'on quitte la maison.

*Cathy* : Peut-être que je te traiterais pas comme un enfant si à chaque fois que je te faisais un sandwich, tu me demandais pas de retirer la croûte.

*Paul* : Oh c'est moi qui ai tort parce que j'aime les sandwichs sans croûte.

*Cathy* : Moi j'aime les oignons. J'ai pas eu un seul oignon en quinze ans parce que tu dis qu'ils sont « puants comme le caca ».

*Paul* : C'est le cas ! Franchement Cathy, tu es en train de me dire que je dors sur le canapé de ma sœur parce que tu veux cuisiner des oignons ?

*Cathy* : Oui, Paul. C'est ça. Je veux que les oignons soient une partie majeure de ma vie dans l'année à venir.

*La serveuse* : Je peux prendre votre commande ?

*Cathy* : Je vais prendre que des desserts et de l'alcool.<sup>1173</sup>



<sup>1173</sup> *The Big C*, saison 1, épisode 1.

Contraints de ne pas parler fort puisqu'ils sont dans un lieu public, Cathy évoque ses regrets de façon contenue. Elle reste figée au fond de son siège, bras croisés ou posés sur ses genoux mais qui ne dépassent pas la table, sauf au moment où elle affirme vouloir surconsommer des oignons dans l'année à venir – métaphore de la priorité qu'elle entend donner à ses envies pour ses derniers mois à vivre.

Sa colère contrôlée, à rebours de l'hystérie féminine, contraste avec la rondeur insouciant de son époux qui se penche régulièrement en avant et ne comprend pas la soudaine rébellion de sa femme. Leur confrontation est accentuée par la présence d'un jeune couple d'amoureux disposés non pas face à face, mais presque côte à côte, visiblement attentionnés l'un envers l'autre, et que remarque explicitement Cathy (la caméra, temporairement subjective, floute Paul au profit d'une mise au point sur les amoureux, ce qui arrache un sourire triste à l'héroïne). Les critiques que formule Cathy se heurtent au manque de réflexivité de Paul qui, après avoir précisé en souriant qu'il ne sautait pas mais dansait sur le canapé, considère le menu de Cathy comme une extension du sien (« j'ai envie de pâtes. Mais j'adore leur poulet. Je me dis que tu pourrais prendre les pâtes, je prends le poulet et on partage ? »).

Cette insurrection clôt le pilote sur l'émancipation de l'héroïne à travers une réappropriation individualiste de l'espace domestique : dansant dans son salon en peignoir, Cathy renverse joyeusement du vin sur le canapé qu'elle déménage au fond d'un trou creusé dans le jardin censé accueillir la piscine dont elle a toujours rêvé. S'y installant ensuite pour boire un verre, elle parle de ses peurs de la mort à un interlocuteur hors-champ envers qui elle semble avoir beaucoup d'affection, et qui se révèle être son chien. Cette scène met en exergue l'absence d'amour qui induit un sursaut d'Eros (la pulsion d'autoconservation, dans la littérature freudienne) contre Thanatos. La solitude affective de l'héroïne, alors qu'elle sait très probable l'imminence de sa mort, l'amène à reconsidérer sa vie :





... et je pourrais faire de la chimio, mais ce ne serait que grappiller un petit plus de temps, et ça voudrait dire que plein de gens s'occuperaient de moi, et c'est pas mon truc. Tu sais ce qui me soulage, cela dit, si je suis honnête ? Ce qui me soulage, c'est de me dire qu'on va tous mourir. Tous. Et quand tu as un gamin, tu t'attends à mourir avant lui. Je veux dire, même si tu essaies de ne pas y penser, tu espères bien que ce sera le cas. Alors, si on y pense, hey ! C'est rêvé ! Je suis là toute l'année ! En représentation du Stade 4 ! Oh allez, allez, tu peux m'encourager un

peu. C'est un peu drôle quand même. La comédie mortuaire. (*Elle rit.*) Je te préviens, ce rire peut se transformer en un sanglot en un rien de temps. (*Elle pleure.*) Eh bien voilà. Pendant que j'y suis, à être crue et vulnérable, autant te dire qu'à l'instant, je suis très très amoureuse de toi. (*La caméra, par un contre-champ, révèle que son interlocuteur est en fait son chien.*) Ce n'est peut-être que de la gratitude... Tu veux voir mes seins ? Plus personne n'en a rien à foutre, apparemment. (*Elle se penche, l'embrasse et le caresse.*)<sup>1174</sup>

Pendant ce monologue, des images défilent, montrant Cathy accompagnée de son époux, puis inhalant l'odeur d'un pull que l'on suppose appartenir à son fils, enfin scrutant les radios de ses métastases, les touchant du bout des doigts : l'ensemble de sa vie est ici résumée à cette chronologie mariage – enfant – mort, révélant que l'héroïne, pour citer son interprète, « est une femme qui ne sait pas vraiment qui elle est, qui a l'opportunité de le découvrir et qui la prend : c'est quelqu'un qui a fonctionné très, très bien, mais qui n'a pas vraiment vécu – elle a une énorme poussée de croissance à travers cette expérience »<sup>1175</sup>.

Les dernières images du pilote annoncent le chemin initiatique que prendra l'héroïne avant de mourir : à mesure que Cathy parle à son chien, la caméra prend de la hauteur et adopte une perspective divine. Vu du dessus, le projet de piscine a des allures de tombe et révèle l'isolement de l'héroïne : l'échec du romantisme lui laisse l'impression d'années gâchées à l'heure où, condamnée par un cancer, il ne lui en reste plus beaucoup. Néanmoins, un optimisme individualiste est insufflé à cette scène par la chanson qui l'accompagne, « This Little Light of Mine », dont les paroles font référence à l'épanouissement : « *this little light of mine, I'm gonna let it shine* », « cette petite lumière en moi, je vais la laisser briller ».

<sup>1174</sup> *The Big C*, saison 1, épisode 1.

<sup>1175</sup> Bremner, Jade, « Edgy comedy about dealing with cancer comes to screens in Dubai », *Time Out Dubai*, 22 mars 2011.

La thématique de la mort et celle, corrélée, du manque de temps, ouvrent la voie à une réactualisation des revendications de la deuxième vague féministe quant à une réorganisation de l'espace domestique, qui avaient été balayées par les réussites professionnelles et la grande indépendance des *working women* de la décennie précédente (*Sex and the City*, *Ally McBeal*). De surcroît, l'expressivisme qui était caractéristique des personnages trentenaires est ici réapproprié par l'héroïne pour explorer l'infinité des identités que sa condition de mourante rend possible.

### ***b) Parenthèse libidinale, romantisme maternel et pragmatisme conjugal***

Après un sursaut caractéristique du féminisme de la deuxième vague contre les charges domestiques, l'héroïne redécouvre son corps dont elle dit avoir eu honte<sup>1176</sup>, les métastases étant paradoxalement l'occasion d'une redéfinition généralisée : elle demande à son médecin d'évaluer la beauté de sa poitrine, bronze nue dans son jardin<sup>1177</sup> et se fait intégralement épiler... pour son propre plaisir. Cette réappropriation aux dimensions néoféministes (« avant, je pensais que les femmes qui s'épilaient étaient des antiféministes qui se haïssent, mais je comprends l'envie... ça me fait me sentir puissante. »<sup>1178</sup>) s'accompagne d'une redécouverte de la sexualité. Libérée des injonctions sociales, Cathy est libérée corporellement.

Séparée de son époux, l'héroïne amorce une relation pure avec Lenny, un employé du lycée dans lequel elle enseigne, dont la classe sociale (il est peintre) et la race<sup>1179</sup> (il est noir) dénotent la nouvelle insouciance de l'héroïne, de surcroît dans des représentations télévisuelles encore frileuses lorsqu'il s'agit de couples interracialisés. Leur aventure démarre par l'amusement qu'a Cathy lorsqu'elle expérimente les sensations apportées par ces nouvelles techniques de soi et par sa réinvention identitaire : surveillant un examen dans sa classe, elle aperçoit Lenny travaillant dans le couloir et lui montre, écartant les jambes, son sexe épilé. Sans surprise, la séquence est immédiatement suivie d'une aventure sexuelle entre les deux personnages. Avant de s'écrouler au sol, Lenny, lui disant « tu es sûre que tu veux faire ça ? Je peux pas arrêter de te regarder, tu es tellement

---

<sup>1176</sup> *The Big C*, saison 1, épisode 5.

<sup>1177</sup> *The Big C*, saison 1, épisode 2.

<sup>1178</sup> *The Big C*, saison 1, épisode 5.

<sup>1179</sup> Précisons bien entendu que nous ne mobilisons pas le terme « race » comme une donnée biologique mais comme un produit de discours sociaux aux effets discriminants.

belle », est présenté comme un personnage attentionné et source de la reconnaissance corporelle que recherche Cathy.

Ici aussi, la relation pure apparaît d'abord par une sexualité plastique, basée sur la tendresse. Elle se compose également d'une impulsivité inhabituelle de la part de l'héroïne et d'un *care* cette fois masculin, faisant de cette aventure amoureuse une parenthèse libidinale dans la vie de l'héroïne : contre Thanatos, insérée dans la pulsion d'autoconservation qu'est Eros, la libido au sens freudien est libérée comme une énergie vitale. Pour Freud, le concept est à la fois celui de « l'amour que chantent les poètes », mais aussi celui de « l'amour de soi », « l'amour filial et parental », « l'amitié », « l'amour des hommes en général » et « même l'attachement à des objets concrets et à des idées abstraites »<sup>1180</sup>. Or, le sursaut de vie de l'héroïne est précisément ce qui la projette dans la deuxième modernité, en ce sens où, affranchie de ses peurs en même temps qu'elle domestique l'idée de mourir, Cathy accepte les risques qui vont avec sa réinvention identitaire.

Le rappel à l'ordre est néanmoins des plus traditionnels : de la même façon qu'Alicia Florrick (*The Good Wife*) met fin à une relation qui la rend pourtant heureuse pour rendre prioritaire l'éducation de ses enfants, Cathy rompt avec Lenny après que son fils Adam a failli se blesser gravement. Alors que Lenny propose son aide, l'héroïne redéfinit instantanément la relation comme une parenthèse qui doit être refermée afin que les responsabilités parentales puissent être à nouveau assumées :

*Lenny* : Comment je peux t'aider ?

*Cathy* : Tu ne peux pas. Tu ne le fais pas.

*Lenny, vexé* : Bien reçu.

*Cathy* : Ecoute, tu n'es pas parent. Lenny, je, je t'apprécie vraiment, et j'aime la façon dont je me sens près de toi, mais... je ne peux pas faire ça. Je suis maman, et je dois me comporter comme telle. Je ne peux pas faire ça.<sup>1181</sup>

Sommée, mais surtout par elle-même !, de redevenir « responsable » vis-à-vis de son fils, Cathy réinvestit dans sa relation avec son fils l'amour absolu qu'elle n'a pu obtenir avec son époux, tant et si bien que leur relation devient la plus romantique de la série. Tandis que son mari Paul est aux prises avec les contingences matérielles et financières de la maladie, et que l'amour qu'ils se portent prend ainsi les dimensions de l'agapè plus que de la passion, Cathy développe avec son fils un amour poétique. Les codes télévisuels qui construisent leurs scènes sont, à bien des égards, ceux qui étaient

---

<sup>1180</sup> Freud, Sigmund, *Essais de psychanalyse*, Lausanne, Payot, 2004, p. 134.

<sup>1181</sup> *The Big C*, saison 1, épisode 9.

jusqu'ici l'exclusivité des couples : une musique aux notes douces accompagne presque invariablement leurs scènes où Cathy formule un amour sacrificiel, trouvant son bonheur dans celui de son fils. Dans la dernière saison, l'héroïne dit vouloir ne s'occuper que de lui et « adorer [l]e célébrer »<sup>1182</sup>. La figure de style métonymique, qui réduit l'être aimé à l'un de ses objets, est également réservée au couple mère/enfant : dans la dernière saison, durant laquelle Cathy approche de la mort, l'héroïne découvre qu'Adam a subtilisé l'un de ses foulards qu'il aimait porter étant enfant.

Enfin, l'unique projet post mortem qu'elle construit est à destination de son fils : elle rassemble dans une pièce à louer, au mur de laquelle est posée en évidence une photographie d'eux deux, l'ensemble des cadeaux pour les années à venir où elle ne sera plus là (anniversaire, Noël et récompenses scolaires). Ces dons, qui ne recevront jamais de contre-dons, symbolisent la permanence du lien entre la mère et le fils au-delà de la mort en même temps qu'ils sont un transfert des envies irréalisées de Cathy sur la vie en devenir de son fils bientôt adulte. Le cadeau principal est en effet une voiture rouge décapotable, que Cathy achète d'abord pour elle (« j'ai acheté cette voiture parce que je voulais savoir ce que ça faisait [...] de se dire que tout est possible »<sup>1183</sup>), avant de l'entreposer avec les autres cadeaux.

C'est en les ouvrant finalement ensemble que Cathy lui demande la permission d'arrêter la chimiothérapie (laquelle n'est pas un remède mais une façon de ralentir la maladie) afin de profiter pleinement de ses derniers mois<sup>1184</sup>.



En parallèle, le sursaut féministe qui marque le début de la série enjoint aux époux de réinventer leurs manières de s'aimer en même temps que la réalité de la maladie leur vole toute poésie. L'agapè devient alors prédominant. Après avoir finalement annoncé à Paul qu'elle est atteinte d'un cancer, celui-ci fait montre de compréhension à l'égard des griefs que formulait son épouse : « je comprends pourquoi tu ne voulais pas me le dire. Ça craint de le dire aux gens. Je comprends aussi pourquoi tu voulais me foutre dehors quelque temps pour être toute seule. Toi et Lenny... je suis moins au clair là-dessus mais

---

<sup>1182</sup> *The Big C*, saison 4, épisode 1.

<sup>1183</sup> *The Big C*, saison 1, épisode 4.

<sup>1184</sup> *The Big C*, saison 4, épisode 1.

bon, peut-être qu'un jour... »<sup>1185</sup>. Cathy est touchée par cet effort démocratique et offre à Paul de revenir à la maison. Ce dernier se métamorphose alors, responsabilisé par la maladie de son épouse : l'épisode qui marque son retour apprend au téléspectateur, en l'espace d'une minute !, qu'il a nettoyé la maison, a accroché au-dessus du lit conjugal des images positives afin d'encourager la convalescence de son épouse, a acheté seul un nouveau canapé, s'est documenté sur le cancer et est prêt à accompagner Cathy à ses rendez-vous médicaux<sup>1186</sup>.

Ces retrouvailles attentionnées marquent un tournant dans l'amour que se portent les époux. L'ensemble des représentations de la série montre un couple qui peine à se retrouver (ils communiquent difficilement et s'éloignent régulièrement), du fait non seulement des expériences très divergentes qu'ils vivent, mais surtout du rapport inégal qu'ils ont au temps. En la matière, le paroxysme a lieu dans l'ultime saison au cours de laquelle Cathy souhaite aider Paul à trouver une nouvelle partenaire : l'héroïne ayant accepté sa propre mort, elle se projette d'ores et déjà dans le futur qui lui survivra<sup>1187</sup>.

Ces relations sont inégales jusque dans la fin qui leur est donnée : une clôture est offerte à la relation entre la mère et l'enfant qui n'est pas accordée au couple conjugal<sup>1188</sup>. D'un côté, l'adolescent autrefois difficile surprend Cathy en obtenant ses diplômes un an plus tôt, réalisant le rêve de sa mère de le voir finir son parcours lycéen. D'un autre côté, Paul décide d'acheter un beau bouquet de pivoines, en référence à celles que Cathy voulait pour leur mariage mais que son père n'avait alors pas consenti à payer : la gerbe de fleurs devient funéraire lorsqu'entrant dans le salon pour les lui offrir, Paul découvre que son épouse est morte.

Les créatrices expliquent ainsi cette scène :

« Il y a cet époux, qui n'a pas vraiment été un bon époux durant la série, qui arrive enfin et c'est le moment où elle trépassé. Beaucoup de personnes, qui ont le choix de décider de l'instant où ils meurent, même si c'est subliminal, décident de le faire quand tous ceux qu'ils aiment ont quitté la maison ou la pièce. Nous voulions jouer avec cette idée qu'elle était seule quand elle est morte, et qu'elle a fait ce choix. »<sup>1189</sup>

---

<sup>1185</sup> *The Big C*, saison 1, épisode 11.

<sup>1186</sup> *The Big C*, saison 1, épisode 12.

<sup>1187</sup> *The Big C*, saison 4, épisode 2.

<sup>1188</sup> *The Big C*, saison 4, épisode 4. Il s'agit du dernier épisode de la 4<sup>ème</sup> saison, composée de quatre épisodes d'une heure chacun.

<sup>1189</sup> Goldberg, Lesley, « "The Big C" Postmortem: Cathy Was "Lucky and Unlucky at the Same Time" », *Hollywood Reporter*, 20 mai 2013.

En même temps que la série s'attache à représenter le caractère imprévisible de la mort, il est intéressant que son époux soit celui qui en pâtit, en ce sens où il n'a pas eu l'occasion de formuler des adieux formels ni de prouver concrètement son amour. L'agapè, qui était devenu leur régime d'amour, ne peut trouver une conclusion que dans son inutilité : sa qualité première étant le compagnonnage bienveillant et attaché au bien-être de l'autre (ici majoritairement physique et physiologique), il trouve logiquement sa fin dans la mort de l'héroïne.

### **C. Néoféministes à quarante ans : bilans d'un modèle à l'obsolescence autoprogrammée dans *Cougar Town* et *The New Adventures of Old Christine***

#### *a) Des héroïnes prisonnières de leur féminité*

Bien que *The New Adventures of Old Christine* et surtout *Cougar Town* puissent être considérées comme des séries chorales, du fait que les personnages gravitant autour de l'héroïne ont régulièrement des arcs narratifs qui lui sont indépendants, nous avons décidé de nous attarder momentanément sur les représentations qui y sont proposées car, articulant le passage à la quarantaine avec l'obsolescence du néoféminisme, elles formulent l'une des premières critiques, ou du moins l'un des premiers bilans, de ce courant féministe.

Jules Cobb (*Cougar Town*) et Christine Campbell (*The New Adventures of Old Christine*) sont des femmes quadragénaires issues de la petite banlieue américaine (symbolisée presque littéralement dans *Cougar Town* où la maison de Jules est située dans ce qu'elle nomme elle-même un « cul-de-sac »). Toutes deux sont très préoccupées par la vieillesse et ses corollaires que sont la dégradation de l'apparence physique et la difficulté de trouver un nouveau partenaire amoureux. On devine à l'ethos très féminin de ces héroïnes que Jules et Christine ont eu une beauté classique qu'elles travaillent ardemment à préserver. Toutefois, cette performance de genre n'est pas sans ironie et la difficulté qu'ont ces femmes à performer le genre féminin une fois passé la quarantaine est précisément l'un des ressorts comiques de ces séries.

Presqu'invariablement, le genre féminin, dont la performance devient de plus en plus difficile avec l'âge, y est posé comme un problème. L'originalité de ces représentations, outre qu'elles déconstruisent ainsi le genre en désignant comme absurdes

les canons auxquels les femmes doivent se tenir, est que les héroïnes apparaissent tiraillées : d'un côté, elles continuent de fournir les efforts demandés sans toujours y parvenir ; de l'autre, elles cessent (enfin !) de taire à quel point il est difficile de performer ce genre, et ce, du fait de leur âge. Discutant avec une amie vingtenaire, Jules Cobb lui explique que « on a quarante ans, Laurie : pour nous, se préparer pour coucher avec quelqu'un, c'est comme se préparer pour une mission spatiale ». La séquence qui suit montre les préparatifs en question, rendus comiques par un traitement presque olympique : ordonnant à son esthéticienne de l'épiler en même temps que sa collègue lui fait une manucure, celle-ci répond mi-admirative, mi-incrédule, « personne n'a jamais fait ça ! »<sup>1190</sup>.

Les héroïnes se rebellent contre la sophistication qui leur est demandée mais continuent de s'y plier car elles ne voient pas d'autres échappatoires à leur solitude de divorcée. Ce statut, et l'amitié qu'elles ont gardée avec leur époux, les amènent à comparer les attendus sociaux qui pèsent sur elles avec ceux qui pèsent sur eux : dans *The New Adventures of Old Christine*, l'héroïne est confrontée, dès le pilote, au fait que Richard a une nouvelle petite-amie... nommée Christine. L'analogie de leurs prénoms amène rapidement leur entourage à surnommer l'une « la jeune Christine » ou la « nouvelle Christine » (*Young Christine* ou *New Christine*), et l'autre « la vieille Christine » (*Old Christine*), tendant à l'héroïne le miroir de ce qu'elle n'est plus. Celle-ci a beaucoup de mal à accepter que son ex-mari ait une relation sérieuse avec une femme plus jeune car elle est ainsi confrontée aux inégalités genrées qui déterminent la vie amoureuse post-divorce.

L'exagération de la performance par les héroïnes est un registre privilégié pour montrer cette inégalité genrée : déterminée à faire admettre à son voisin qu'il la trouve jolie, Jules sort les poubelles habillée d'une robe de soirée<sup>1191</sup>.



La démesure de leurs efforts rend leur performance de genre inadéquate à la situation : une séquence idéologiquement similaire est présente dans *The New Adventures of Old Christine* où l'héroïne s'habille bien trop formellement pour un rendez-vous à l'école de

---

<sup>1190</sup> *Cougar Town*, saison 1, épisode 3.

<sup>1191</sup> *Cougar Town*, saison 1, épisode 4.

son fils, espérant séduire l'un des autres parents d'élève<sup>1192</sup>. Elle réalise finalement qu'il est venu accompagné de sa nouvelle petite-amie... appelée Christine. L'héroïne sombre de plus en plus dans l'exagération de ses névroses à mesure que l'histoire se répète.

La performance de genre n'est pas seulement physique : ces héroïnes sont parmi les plus névrosées de notre corpus, et semblent pour cela être dans la continuité d'Ally McBeal. Jules Cobb est si émotionnellement dépendante qu'elle est incapable de passer une journée seule<sup>1193</sup>, fait preuve de marques d'affection démesurées (son petit-ami lui fait remarquer qu'elle semble vouloir « poignarder les gens avec son os pelvien »<sup>1194</sup> lorsqu'elle les enlace) et sollicite sans cesse des preuves d'amour. De son côté, Christine Campbell, seule anti-héroïne de notre corpus, est si égocentrée qu'elle peine à se réjouir du bonheur d'autrui, bonheur qu'elle envisage toujours comme une concurrence ou un miroir tendu à ses propres échecs. Lorsque son ex-mari lui dit qu'il est heureux qu'elle ait retrouvé quelqu'un, elle ne lui répond pas comme il serait d'usage qu'elle est également « heureuse pour lui », mais dit entre les dents d'un sourire crispé : « oh, merci ! et... à propos de toi et de la nouvelle Christine... merci d'être "content pour moi" »<sup>1195</sup>.

#### ***b) Les névroses néoféministes : critique d'un modèle par sa péremption***

Le cumul des responsabilités à la fois maternelles, professionnelles et féminines qui font naviguer les femmes entre le domestique, le travail et l'éternelle représentation d'elles-mêmes entraîne un sentiment d'insuffisance, cause d'un mal-être. L'attention continuelle à soi devient dans ces formes extrêmes un égocentrisme tel qu'il entraîne une coupure communicationnelle : il est rare qu'un épisode de *The New Adventures of Old Christine* ne montre pas l'héroïne se moquant éperdument de ce que lui disent ses proches et ramenant la conversation sur ses propres problèmes. De la même manière, le *care* maladif de Jules apparaît souvent comme une manière pour l'héroïne de recentrer les problèmes d'autrui sur elle, via sa capacité à consoler ou à conseiller. Dans un épisode intitulé « Cry To Me », elle insiste pour que son petit-ami se confie à elle au sujet du décès de son père : « voilà tes mouchoirs et ton vin [...] et tu vas t'envelopper dans cette

---

<sup>1192</sup> *The New Adventures of Old Christine*, saison 1, épisode 13.

<sup>1193</sup> *Cougar Town*, saison 1, épisode 7.

<sup>1194</sup> *Cougar Town*, saison 2, épisode 9.

<sup>1195</sup> *The New Adventures of Old Christine*, saison 1, épisode 4.



couverture moelleuse parce qu'on veut que tu aies l'air tout petit et vulnérable »<sup>1196</sup>. Lorsqu'il s'ouvre finalement à elle, elle se réjouit de le voir pleurer. La satisfaction que tirent les héroïnes du malheur de leurs proches provient de la jouissance qu'elles ont à prendre soin d'autrui, mais aussi de leur crainte d'être les seules à vivre des moments de désespoir : c'est la raison pour laquelle, dans un cercle vicieux, Jules trouve du réconfort à apporter du réconfort.

Cependant, de nombreux marqueurs nous encouragent à lire ces séries télévisées non comme une valorisation de l'idéologie néoféministe mais comme une représentation de ses impasses. Tout d'abord, les vies de ces héroïnes ne sont tout simplement pas enviables. D'un côté, Christine apparaît affectivement désespérée. Elle alterne des relations sérieuses avec des personnages présentés comme beaux et intelligents – des Princes charmants modernes – mais que son statut de mère rend impossibles<sup>1197</sup>, et avec des hommes qui la rebutent mais qu'elle continue, sans trop savoir pourquoi !, de fréquenter. Sa solitude apparaît si forte qu'elle y perd toute estime d'elle-même :

*Matthew, son frère* : C'était comment, ton rendez-vous ?

*Christine* : C'était humiliant, Matthew. C'était avilissant, et dégradant, et horrible.

*Matthew* : Tu vas le revoir ?

*Christine* : Peut-être.<sup>1198</sup>

D'un autre côté, Jules exaspère son entourage, qui se sent étouffé par tant d'amour. Ces gags récurrents, qui montrent les héroïnes s'enfermer dans le choix répété de conduites ou de partenaires qu'elles savent pourtant inadéquats, dénotent ainsi le décalage de leurs comportements avec le monde dans lequel elles vivent. Ces femmes sont prisonnières d'une double obsolescence : celle du genre féminin qui devient mascarade et celle de valeurs néoféministes comme la volonté répétée de « contrôler » les hommes, privilège que leur a retiré la précarisation de la vie amoureuse. Dans *The New Adventures of Old Christine*, l'héroïne rompt avec Burton, un homme représenté comme idéal car... il est trop bon : « il est trop gentil pour moi, il est trop sensible. Comme une femme. [...] Je me retrouve à être méchante avec lui, tu vois ? Je veux dire, j'ai pas envie, mais il est tellement faible ! Et les types faibles, ça fait ressortir ma veine méchante »<sup>1199</sup>. Christine est prisonnière d'une image traditionnelle du masculin qui va pourtant à contre-courant de ses propres intérêts.

---

<sup>1196</sup> *Cougar Town*, saison 2, épisode 14.

<sup>1197</sup> *The New Adventures of Old Christine*, saison 3, épisode 4.

<sup>1198</sup> *The New Adventures of Old Christine*, saison 4, épisode 4.

<sup>1199</sup> *The New Adventures of Old Christine*, saison 2, épisode 15.

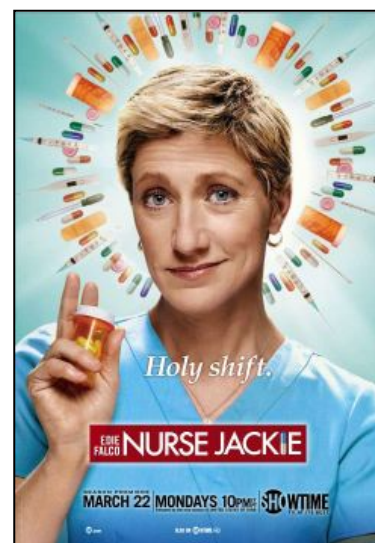
Ces névroses se répètent d'autant plus qu'elles ne trouvent plus d'autres prises qu'en elles-mêmes : la tradition, qui n'a plus de légitimité, se perd dans le rabâchage<sup>1200</sup>. Or, c'est là précisément le ressort comique de ces séries : le téléspectateur est invité à rire de ces héroïnes à leurs dépens. Jules Cobb et Christine Campbell sont constamment tournées en ridicule, du fait de leurs efforts pour préserver leur jeunesse et pour garder les privilèges que les femmes arrachaient aux amours traditionnelles. En 1997, *Ally McBeal* angoissait déjà quant à la péremption annoncée de sa beauté et, à partir de 2004, rares sont les héroïnes quadragénaires qui s'accrochent aux valeurs néoféministes, discutant, comme c'était le cas dans *Sex and the City*, des inégalités inhérentes aux hommes et aux femmes.

## A. Nurse Jackie : vers une androgynie des manières d'aimer ?

### a) Des politiques du care androgynes

Dépendances et pratiques compulsives deviennent, à partir de 2004, transversales aux personnages quadragénaires. Épuisées de devoir alterner ou combiner des identités de femme active, de mère et d'épouse, les héroïnes se réfugient dans des comportements compulsifs ou dans la consommation de drogues ou d'alcool. *Nurse Jackie*, diffusée sur Showtime depuis 2009, articule tout particulièrement ces pratiques aux manières genrées d'aimer, qu'elle androgynise ainsi.

Le personnage de Jackie Peyton est saturé de paradoxes et de contradictions : c'est une infirmière dépendante aux analgésiques, dévouée mais qui garde ses distances, douce mais violente faute de réciprocité. Dans la sphère privée, elle est mariée à un homme dont la masculinité est parmi les plus douces de notre corpus. Jackie étant en effet absorbée par son travail, c'est Kevin, personnage attentionné, qui endosse les fonctions féminines du travail domestique, notamment éducatives, proposant parmi les premières représentations d'un retournement genré des



<sup>1200</sup> Giddens, Anthony, *La Constitution de la société. Éléments de la théorie de la structuration*, Paris, Presses Universitaires de France, 2012.

tâches domestiques. Ce renversement est d'autant plus marqué que Jackie sépare strictement sphère privée et sphère publique : sitôt passée la porte de son lieu de travail, elle retire son alliance, tait l'existence de ses enfants, et entretient une relation sexuelle avec le pharmacien, Eddie.

Le *care* de cette héroïne est historiquement l'un des plus développés de la fiction étasunienne, certainement parce que les récits de *Nurse Jackie* s'attachent à montrer les conséquences de l'effondrement du système de santé américain sur les vies des professionnel.le.s de santé : pour Liz Brixius, la co-créatrice de la série, l'hôpital All Saints n'est pas rendu « glamour [à la manière de] ces autres séries qui ont un casting somptueux et des docteurs hyper intelligents qui surmontent de grands obstacles et des maladies exotiques »<sup>1201</sup>. Cela a pour conséquence d'apporter au *care* traditionnellement féminin une forte androgynie : l'héroïne est bienveillante, mais ses conditions de travail l'amènent à ne pas se laisser imposer les règles abstraites d'autrui, donc à développer de fortes capacités d'agir. Elle fait ainsi sa propre loi, pratiquant l'euthanasie, imitant les signatures des morts pour en faire des donneurs d'organe, ou procurant des médicaments illégaux à ses patients, qu'elle console, rassure et appelle par des surnoms affectueux (« *honey* », « *sweetie* »). Cette éthique hors-la-loi est légitimée par son expérience qui la rend bien souvent plus compétente que les médecins.

L'innovation qu'apportent ces représentations d'un *care* masculinisé est que l'héroïne ne s'y laisse pas déposséder : sa gentillesse disparaît sitôt que l'interlocuteur se révèle malveillant, laissant alors place à des vengeances<sup>1202</sup> : au-delà de son travail, l'héroïne apparaît donc dévouée au sentiment de bienveillance (c'est une « sainte »<sup>1203</sup>), tout en punissant, dénonçant, insultant les individus qui ne le sont pas (c'est une « *vigilante* », de l'aveu des créatrices<sup>1204</sup>). Ce comportement androgyne perce dans la sphère privée où la raideur de Jackie apparaît comme contrepoint de la douceur de Kevin : lorsqu'une pré-adolescente malmène sa fille, elle ne discute pas ni ne la dispute

---

<sup>1201</sup> Callaghan, Dylan, « *Jackie, Blue* », *Writer's Guild of America*. Disponible en ligne : <http://www.wga.org/content/default.aspx?id=3674>, consulté le 22 septembre 2014.

<sup>1202</sup> Dès l'épisode pilote, Jackie soigne un criminel qui a lacéré une prostituée, laquelle s'est vengée en lui arrachant une oreille. Devant l'absence de remords du patient, et apprenant qu'il ne sera pas poursuivi en justice car il dispose d'une immunité diplomatique, Jackie subtilise son oreille coupée, lui murmure « va te faire foutre » et la jette dans la cuvette des toilettes.

<sup>1203</sup> Elle est désignée par une collègue comme une « sainte », ce que viennent réaffirmer les photos promotionnelles de la série représentant son visage surmonté d'une auréole de médicaments, ou les nombreuses références religieuses de la série.

<sup>1204</sup> Halterman, Jim, « Interview: "Nurse Jackie" Co-Creator Liz Brixius », *The Futon Critic*, 12 avril 2010. Disponible en ligne : [http://www.thefutoncritic.com/interviews/2010/04/12/interview-nurse-jackie-co-creator-liz-brixius-35266/20100412\\_nursejackie/](http://www.thefutoncritic.com/interviews/2010/04/12/interview-nurse-jackie-co-creator-liz-brixius-35266/20100412_nursejackie/), consulté le 22 septembre 2014.

mais lui demande de « fermer sa putain de gueule »<sup>1205</sup>. Jackie est brutalement protectrice.

Ce comportement au genre trouble va de pair avec l'androgynie physique du personnage et avec son appartenance à la petite classe moyenne, deux caractéristiques sous-représentées à la télévision étasunienne : Jackie a les cheveux courts, porte un uniforme unisexe qu'elle quitte peu, a un pas déterminé, une kinésie précise et une proxémique retenue. Elle annonce, dès l'épisode pilote, à une apprentie infirmière qu'elle « n'est pas du genre à papoter »<sup>1206</sup> et lui demandera régulièrement au cours de la série de prendre ses distances ou de se taire. Pour Liz Brixius, « c'est une femme très col-bleu, qui n'est pas aux responsabilités mais qui assume les responsabilités. Elle est très humaine et très fiable – elle n'a pas une belle chevelure, elle n'est pas très maquillée, elle n'est pas plus riche, plus diplômée ou plus jolie que les personnes qui l'entourent »<sup>1207</sup>. Les représentations de *Nurse Jackie* sont en effet celles d'une femme de petite classe moyenne qui va de l'avant, entendant passer outre les injustices sociales, faisant sa propre loi s'il le faut, car ne pouvant compter que sur elle-même : si sa dépendance aux médicaments l'empêche ainsi d'être une héroïne au sens fort du terme (au-delà de sa normalité, ses mensonges à des personnages attachants comme Kevin la rendent peu sympathique), ses compétences émotionnelles et médicales interdisent qu'elle soit une anti-héroïne.

### ***b) Les compétences émotionnelles au service de la dépendance : une héroïne anti-démocratique***

Comme beaucoup d'autres héroïnes, Jackie Peyton peine à mener de front toutes ces identités et les responsabilités corrélées : la souffrance dont elle est témoin au travail et qu'elle ne peut pas toujours soulager lui est difficile, et est présentée comme l'origine de sa dépendance aux médicaments<sup>1208</sup>. Celle-ci est entérinée par l'incompréhension de son mari quant à son métier et par les reproches que lui formule sa fille de ne pas être suffisamment présente.

---

<sup>1205</sup> *Nurse Jackie*, saison 2, épisode 6.

<sup>1206</sup> *Nurse Jackie*, saison 1, épisode 1.

<sup>1207</sup> Callaghan, Dylan, « Jackie, Blue », *Writer's Guild of America*. Disponible sur : <http://www.wga.org/content/default.aspx?id=3674>, consulté le 22 septembre 2014.

<sup>1208</sup> Lors de la troisième saison, Jackie devient hyper sensible en même temps qu'elle arrête de prendre des médicaments.

Pour s'endurcir, Jackie gobe discrètement des gélules, broie et sniffe des comprimés dans les toilettes de l'hôpital, dissimule des sachets dans les interrupteurs de sa maison... mais sait refuser poliment lorsque son amant lui en propose, afin de ne pas éveiller les soupçons : à partir de 2004, les séries représentent en effet l'ingéniosité des personnes dépendantes<sup>1209</sup>, mais l'héroïne de *Nurse Jackie* a la particularité de se réapproprié et de radicaliser ses compétences émotionnelles pour mentir, cacher et manipuler les gens qui l'entourent, qu'ils soient des rencontres ponctuelles<sup>1210</sup> ou ses proches les plus intimes.

Finalement, l'empathie et l'attention que l'héroïne a développées du fait de son statut de mère et d'infirmière ont toujours pour visée le bien-être d'autrui mais, parce que l'injonction du *care* a mené Jackie à la dépendance, ces qualités servent un deuxième objectif qu'est la satisfaction de l'addiction. Cette ambivalence est assumée par l'héroïne qui s'amuse d'être en équilibre entre la vie et la mort, entre la dépendance et l'indépendance, entre le bien et le mal : « si j'étais une sainte... ce que je veux peut-être, mais peut-être pas, je serais comme Auguste : il savait qu'il y avait du bon en lui, il savait qu'il y avait du moins bon, et il n'allait pas abandonner ses plaisirs terrestres avant d'être fin prêt... "Rends-moi bon, Seigneur... mais pas tout de suite" »<sup>1211</sup>.

Lorsque ses mensonges sont dévoilés, les réactions de ses partenaires amoureux dénotent leur retard émotionnel : Eddie est admiratif (« tu es une menteuse exceptionnelle, putain. Un génie de classe mondiale ! »<sup>1212</sup>), et Kevin, apprenant que Jackie l'a manipulé au sujet d'une décision budgétaire, est dépassé.

*Kevin* : Tu as toujours su que tu allais accepter [cet argent] ? Réfléchis.

*Jackie* : Oh... J'ai fait semblant de te consulter. Mais tu le savais, bébé. Tu le sais toujours. Je savais que tu le savais.

*Kevin* : Ca ne m'avait même pas traversé l'esprit.<sup>1213</sup>

Tandis que son épouse manie plusieurs niveaux (« je savais que tu le savais »), lui est pris au piège d'une naïveté démocratique, imaginant que les décisions sont prises dans la discussion. L'« agir communicationnel » de Kevin, qui souhaite parvenir à un compromis, est dépassé par l'« agir stratégique » de Jackie, qui cherche à influencer son

---

<sup>1209</sup> *Desperate Housewives* montre par exemple la façon dont Bree van de Kamp, alcoolique, cache astucieusement ses bouteilles de vin.

<sup>1210</sup> Dans le premier épisode de la saison 2, Jackie utilise ses compétences émotionnelles pour sympathiser artificiellement avec la hotline de l'assurance d'une patiente et lui obtenir un très bon contrat.

<sup>1211</sup> *Nurse Jackie*, saison 1, épisode 1.

<sup>1212</sup> *Nurse Jackie*, saison 3, épisode 2.

<sup>1213</sup> *Nurse Jackie*, saison 2, épisode 12.

époux pour parvenir à ses fins<sup>1214</sup>. Dans chacun de ses couples, avec Eddie ou avec Kevin, l'héroïne est anti-démocratique.

Si elle fait preuve, auprès de ses patients, d'un *care* masculinisé, elle performe, auprès de ses amours, une sorte de patriarcat féminisé, présenté comme tel : elle formule peu ses sentiments et est fuyante mais dicte en retour les conditions de vie conjugale, soit par l'autorité, soit par la manipulation. Eddie le lui reproche (« tout est toujours selon *tes* conditions, Jackie ! »<sup>1215</sup>) tout comme Kevin :

*Kevin* : Ce que tu apprécies, c'est que les gens fassent ce que tu veux sans qu'ils se mettent en travers de ton chemin [...] C'est comme si j'étais un parasite entre toi et ce que tu veux faire.

*Jackie* : Attends une minute, Kevin... J'ai pris plus de jours de congé ce mois-ci que je n'en ai pris ces deux dernières années.

*Kevin* : Et ça compense quoi ?

*Jackie* : Qu'est-ce que je dois compenser, Kevin ?

*Kevin* : Tu as pris cinq jours ces deux dernières années. C'est suffisant ?

*Jackie* : Suffisant pour quoi ? Bordel !

*Kevin* : De toute façon ça ne sert à rien, parce que la plupart du temps où tu es à la maison, tu n'es pas là. Je veux dire, oui, tu es là, mais tu es à des années-lumière d'ici. Putain, je sais pas où tu vas !

*Jackie* : Je fais de mon mieux, Kevin ! Je vais au boulot, je travaille vraiment dur, et après je rentre à la maison, d'accord ? Je rentre toujours à la maison, bordel ! Je rentre toujours à la maison.

*Kevin* : Tu rentres toujours à la maison, et tu fais semblant de n'avoir rien raté. Après tu cours partout, et tu essaies de réparer des trucs. Tu deviens une putain de tornade, « faut réparer ça ! faut réparer ça ! faut réparer ça ! Gracie (*leur fille, sujette à des crises d'angoisse*) a vraiment pas besoin de ça.

*Jackie* : Gracie ?! Pourquoi tu parles de Gracie ? Tu vas pas me rendre responsable de ça, putain. Va te faire foutre, Kevin. Je la rends pas nerveuse.

*Kevin* : Je la rends pas anxieuse moi, je suis présent.

*Jackie* : Évidemment que t'es présent, où irais-tu ? À un concert ? À un putain de cours ? Lire un livre quelque part ? Non, c'est ici que tu es. C'est ici que tu as été. C'est ici que tu seras toujours, parce que tu n'es qu'un putain de barman ! Tu n'as aucune idée de ce qu'est ma vie, tu n'as aucune idée de ce que ça fait d'être moi.<sup>1216</sup>

Kevin exprime ici des insatisfactions jusqu'ici réservées aux personnages féminins : sentiment d'être délaissé, colère de n'être jamais consulté, reproches quant à l'absence et au manque d'implication de son épouse. À la suite de cette dispute, la répartition inversée des tâches est d'ailleurs réaffirmée : trouvant finalement son époux endormi dans un fauteuil, blotti contre sa fille, Jackie sort de la maison pour marcher puis boire un café, abandonnant le territoire de la sphère privée à Kevin. Une telle inversion des fonctions, inédite dans notre corpus, donne aux dysfonctionnements que rencontrent les époux une cause systémique et non genrée, tout en semblant rendre impossible une redistribution efficace des tâches domestiques.

---

<sup>1214</sup> Habermas, Jürgen, *Théorie de l'agir communicationnel*, Paris, Fayard, 1987.

<sup>1215</sup> *Nurse Jackie*, saison 1, épisode 7.

<sup>1216</sup> *Nurse Jackie*, saison 2, épisode 7.

### *c) Le triomphe de la dépendance : l'amour dé-mythologisé*

Dans un cercle vicieux, la dépendance de Jackie, qui provient de ses difficultés à remplir les fonctions qui s'imposent à elle, l'amène paradoxalement à rendre son monde encore plus fonctionnel : l'héroïne a un rapport instrumental aux individus afin de préserver son secret et de pouvoir se procurer ses drogues.

D'une part, les scènes montrant son quotidien avec son époux ne sont jamais celles de confidences personnelles ou de partages émotionnels. Jackie ne raconte pas les difficultés qu'elle rencontre dans son travail. La plupart des discussions relève plutôt de problèmes domestiques ou éducatifs qui se posent aux époux, ce qui a pour conséquence de les enfermer de plus belle dans leurs fonctions. D'autre part, sa relation avec Eddie a beau être basée sur un vrai partage intellectuel (il lui parle de physique quantique !), sur une tendresse (ils partagent une communication non-verbale affective) et sur une sexualité épanouissante, Jackie doute de son amour pour lui et reconnaît elle-même, après avoir rompu, qu'elle n'était probablement avec lui que pour obtenir des médicaments<sup>1217</sup>. Lorsque, dans la saison 6, l'héroïne rechute et se retient de ne pas coucher avec un pharmacien pour obtenir de l'oxycodone<sup>1218</sup>, la séquence fait référence à son affection intéressée pour Eddie. Ses deux premières relations, pour autant qu'elles n'étaient pas dénuées de sentiments, étaient rendues dysfonctionnelles par l'organisation systémique de la première modernité ou par l'intérêt personnel que l'héroïne en tirait.

Toutefois, à partir de la saison 5, la relation amoureuse qu'entretient Jackie avec Frank, un officier de police, place des processus d'honnêteté comme valeur clé de leur relation. Dès le début en effet, Jackie, qui est en processus de désintoxication, lui avoue sa dépendance. En retour, Frank est un personnage qui lui apprend de nouveaux codes communicationnels amoureux : il ne la préserve pas des conséquences de ses erreurs mais l'encourage à s'y confronter afin que ne planent pas sur leur relation les fantômes du passé<sup>1219</sup>. Leur relation apparaît plus stable que celles que Jackie entretenait avec Kevin et Eddie, car elle est tournée vers le futur et non pas enfermée dans des discussions qui portent invariablement sur le quotidien familial, ou rendue stérile par son caractère extraconjugal.

---

<sup>1217</sup> *Nurse Jackie*, saison 4, épisode 1.

<sup>1218</sup> *Nurse Jackie*, saison 6, épisode 2.

<sup>1219</sup> *Nurse Jackie*, saison 5, épisode 8.

Cette honnêteté a pour conséquence majeure et inédite de rendre acceptables les défauts et les mauvaises actions d'autrui : lorsque Jackie, surprise par la sagesse de Frank, s'amuse à lui demander « qui es-tu ? », il lui répond : « je suis un type qui a fait des choses bien, et d'autres mal. Crois-moi, bien, c'est vraiment mieux »<sup>1220</sup>. L'expérience de Frank avec le caractère faillible des individus – qu'elle soit implicitement la sienne ou explicitement celle qu'il côtoie au quotidien dans son métier de policier – permet à Jackie de ne pas être étouffée par sa fonction, comme elle l'était avec Kevin et Eddie (de mère et d'épouse avec l'un, d'infirmière avec l'autre). Au contraire, Frank dédramatise les erreurs et les disputes (« pourquoi tout doit être un putain de mea culpa avec toi ? C'est toujours un foutu opéra ! On peut pas avoir une discussion normale, bon Dieu ? »<sup>1221</sup>), mais s'inquiète lorsque Jackie ne s'en rend visiblement pas compte ou essaie de les lui cacher<sup>1222</sup>.

La relation se compose ainsi d'un écroulement des fonctions et des grandes dichotomies qui structuraient les précédentes relations : du fait de leur travail respectif, Jackie et Frank sont amenés à se côtoyer à l'hôpital, rendant la distinction public/privé plus floue ; les frontières entre le bien et le mal se confondent également, remplaçant non pas l'éthique mais la confiance au cœur de la relation ; enfin, la représentation de soi n'est plus subordonnée à la fonction mais s'ouvre à un expressivisme salvateur qui définit les disputes, non comme des moments d'échec, mais comme des opportunités de se connaître (« tu sais que je peux être en colère contre toi et toujours t'aimer, hein ? »<sup>1223</sup>, lui dit-il).

Toutefois, cette relation idéale dans laquelle l'héroïne est visiblement heureuse ne la guérit pas pour autant : à la fin de la cinquième saison<sup>1224</sup>, le jour de sa première année de sobriété et après avoir passé un moment visiblement



de bonheur avec Frank, ce qui est confirmé par un plan serré des deux amoureux tendrement enlacés après avoir fait l'amour, Jackie gobe sans raison apparente une pilule qu'elle gardait de côté, coincée dans l'alliance de son mariage raté.

---

<sup>1220</sup> *Nurse Jackie*, saison 5, épisode 10.

<sup>1221</sup> *Nurse Jackie*, saison 5, épisode 10.

<sup>1222</sup> *Nurse Jackie*, saison 5, épisode 8.

<sup>1223</sup> *Nurse Jackie*, saison 5, épisode 10.

<sup>1224</sup> *Nurse Jackie*, saison 5, épisode 10.



La dépendance de Jackie n'est explicitement pas soluble dans l'amour. Pire, la solidité de sa relation devient un argument pour étayer ses mensonges. Lors de la saison 6, lorsque Frank la surprend en train de prendre des pilules, elle lui affirme que ce n'était qu'un faux pas alors qu'elle continue en réalité de se droguer régulièrement : « bon, tu sais ce que j'aurais fait, avant ? J'aurais menti. Chéri, j'ai un parrain [aux alcooliques anonymes]. Je vais aux réunions. Je vais bien et je vais continuer à aller bien, parce que j'ai trop à perdre »<sup>1225</sup>. Ainsi, si de nombreux marqueurs romantiques parsèment sa relation avec Frank (bougies, moments au lit, communication intuitive), l'héroïne ne trouve en aucun cas en lui la moitié qui lui manquerait et qui résoudrait ainsi tous ses problèmes : l'amour n'apparaît pas comme un antidote à des problèmes individuels et structurels. Il est, de la sorte, profondément dé-mythologisé.

---

<sup>1225</sup> *Nurse Jackie*, saison 6, épisode 5.

## CHAPITRE 3.

### ***THE GOOD WIFE :*** **UN MONDE (ENFIN) POST-ROMANTIQUE ?**

*Le chagrin creusé par ceux qui partent fait le nid de ceux qui arrivent dans le cœur de ceux qui espèrent. Il y a lurette que le manège aurait cessé de tourner, sinon.*

Daniel Pennac

#### **A. La fin du romantisme et les résistances du modèle bourgeois**

##### ***a) Plus que la déception, la trahison de l'amour romantique***

C'est dans *The Good Wife*, diffusée sur le network CBS à partir de septembre 2009, que, pour la première fois, un processus de rupture par l'héroïne est le pivot du récit amoureux. Jusqu'ici en effet, les séparations dans les séries se faisaient majoritairement à l'initiative du masculin : Carrie Bradshaw (*Sex and the City*) ne rompt pas avec Mr Big ou avec Aidan, ni Ally McBeal avec Billy ou Larry. La rupture vécue par Lorelai (*Gilmore Girls*) est du fait de son compagnon, tout comme celle entre Buffy et Angel (*Buffy*) ou entre Sydney et Vaughn (*Alias*). On peut certes considérer une exception dans la distance que prend Buffy avec Spike, mais leur relation est plus sadomasochiste qu'affective et il ne fait aucun doute que l'héroïne n'est pas amoureuse mais sexuellement dépendante de lui. De la même façon, les personnages quadragénaires, à partir de 2004, sont largement abandonnés par le masculin, à l'exception de la rupture de Cathy (*The Big C*), mais celle-ci, qui est temporaire, permet in fine de renforcer l'intercompréhension du couple.

Or, *The Good Wife* annonce dès ses premiers épisodes, du fait de la violente désillusion du romantisme qui en est le point de départ, l'épanouissement personnel de l'héroïne par la restructuration des dynamiques amoureuses, conjugales et familiales. La série met en scène Alicia Florrick, une épouse et mère au foyer d'une quarantaine d'années, confrontée aux scandales politiques et surtout sexuels de son époux politicien, dont les ébats avec des prostituées sont rendus publics. Propulsée sur le devant de la scène, priée de soutenir publiquement son mari désormais emprisonné, Alicia doit, de surcroît, payer les factures juridiques et subvenir aux besoins du foyer. Elle revient pour ce faire dans la sphère professionnelle, redevenant avocate (après un long hiatus de treize ans) dans le cabinet de son ancien camarade (et petit-ami) Will Gardner, avec lequel elle tresse à nouveau une relation intime.

L'intrication du personnel et du politique est au cœur de la série : elle montre l'assemblage de trois contextes (politique traditionnelle, politiques amoureuses et politiques de bureau) qui se superposent constamment, voire se confondent, et éclaire ainsi le caractère diffus du pouvoir et du gouvernement d'autrui. La séquence d'ouverture de l'épisode pilote explicite directement ces enjeux : les premières images sont un gros plan sur les mains jointes d'un homme et d'une femme, dont on devine, grâce à un plan large montrant le costume du premier et le tailleur de la seconde, qu'ils sont issus des classes supérieures, codes sociaux suggérant une organisation traditionnelle de leur mariage.

La caméra coupe pour montrer immédiatement l'héroïne se tenant aux côtés de son époux, Peter, qui annonce sa démission du poste de procureur et présente des excuses publiques pour ce que l'on apprendra plus tard être des scandales sexuels. L'héroïne soutient ici



publiquement son époux, comme une des nombreuses « bonnes épouses » que les médias de masse ont donné à voir ces dernières années et auxquelles font volontairement référence les créateurs<sup>1226</sup> : « il y a eu une avalanche de ce genre de scandales, de Bill à Hillary [Clinton], jusqu'à Dick Morris et Eliot Spitzer, pour n'en nommer que quelques-

---

<sup>1226</sup> Un peu plus tard dans l'épisode, on aperçoit dans le bureau de la supérieure d'Alicia une photo d'elle posant avec Hillary Clinton.

uns. Notre culture en déborde. Il y avait toujours cette image du mari, sur scène, s'excusant, et de sa femme, à côté de lui. Je crois que la série a commencé lorsque l'on s'est demandé "que pensent-elles ?" »<sup>1227</sup>.

Cette séquence d'excuses publiques joue en effet sur les points de vue des nombreux acteurs de l'événement : mari et femme, médias, collaborateurs, conseillers. Les sons de la séquence (voix de Peter, bruits médiatiques) sont clairs lorsque la caméra adopte la perspective des médias présents ou lorsqu'elle montre une télévision retransmettant la scène, mais ils deviennent des échos lorsque la caméra prend le point de vue d'Alicia Florrick, venant accentuer son regard dans le vide, exprimant sa présence absente. La caméra, elle, est tour à tour subjective (voyant par les yeux de l'héroïne) ou médiatique, les flashes des photographes agissant comme des effets transitoires.

Face à ce déluge d'attention médiatique, Alicia apparaît des plus passives : blême, elle ne dit pas un mot et donne (malgré elle ?) à son mari qui vient pourtant de la trahir la possibilité d'instrumentaliser son image de « bonne épouse ». L'éthique du mariage bourgeois se met ainsi au service de la communication politique, n'existant plus que par la représentation médiatique. Plus tard dans l'épisode, la question est posée à l'héroïne des raisons pour lesquelles elle est restée aux côtés de son mari. Elle répond : « j'ai toujours pensé que je [lui planterais un couteau dans le cœur s'il faisait ça]. Quand j'ai entendu parler de ces autres scandales, de ces autres épouses... je me suis dit... comment peux-tu t'autoriser à être utilisée comme ça ? Et puis c'est arrivé et j'étais... (*Elle s'arrête longuement.*) pas préparée »<sup>1228</sup>.

Contrairement aux promesses du mariage bourgeois, l'enfermement de l'héroïne dans la sphère privée n'empêche pas la contamination de cette dernière par les problèmes publics masculins auxquels, n'étant donc « pas préparée », elle peine à réagir autrement que par les seules identités qu'elle a à disposition, celles de mère et d'épouse d'homme politique. Sa position est, et restera à divers degrés au court de la série, celle de « femme de... », subissant les retombées politiques d'actes qui ne sont pas les siens. Comme le souligne la co-créatrice Michelle King : « l'épouse n'a brigué aucun mandat. Elle ne bénéficie aucunement de la publicisation de ses problèmes maritaux. Au moment même où elle devrait être autorisée à ne penser qu'à elle et à sa famille, elle est obligée de

---

<sup>1227</sup> « The Good Wife: Non-Lawyers Behind That Lawyer Show », *Bitter Lawyer*, 4 janvier 2010. Disponible en ligne : <http://www.bitterlawyer.com/the-good-wife-non-lawyers-behind-that-lawyer-show/>, consulté le 22 septembre 2014.

<sup>1228</sup> *The Good Wife*, saison 1, épisode 1.

songer aux conséquences publiques »<sup>1229</sup>. La fin de la séquence d'ouverture laisse justement affleurer l'identité de femme puisqu'elle se clôt sur une gifle que donne Alicia à Peter, mais en coulisses, après l'allocution télévisée. Après quoi, la caméra filme l'héroïne, de dos, quittant le bâtiment en laissant son époux derrière elle. Ce sursaut annonce un recentrement d'Alicia sur elle-même, confirmé par une ellipse immédiate de six mois, après lesquels elle a obtenu un poste d'avocate dans un grand cabinet.

*The Good Wife* part donc de la déception mais surtout de la trahison de l'amour romantique, en ce que l'héroïne ne vit pas seulement une insatisfaction quant à l'échec de son mariage pour des causes extérieures, mais une tromperie idéologique en même temps que sexuelle. Lorsque le modèle romantique implose, il emporte avec lui la distinction public/privé, le « toi seulement » et le « pour toujours », la trajectoire fusionnelle ainsi que la poésie et les élans spirituels qui le caractérisent, tous ces éléments n'étant désormais accessibles que par le biais des analepses. L'héroïne regrette par moments la tranquillité de son foyer, due à la simplicité des idéologies qui y étaient disponibles. Discutant avec Kalinda de la possibilité que Peter sorte de prison, elle partage sa nostalgie d'une vie qui ne donnait pas le vertige :

*Alicia* : Je ne sais plus. La vérité semblait si simple : mentir, ne pas mentir.

*Kalinda* : Tu veux qu'il sorte ?

*Alicia, buvant une gorgée d'alcool* : Je veux juste que les choses arrêtent de tourner.<sup>1230</sup>

Alicia subit une désillusion majeure qui l'amène à s'autonomiser et, pour citer la co-créatrice Michelle King, « à s'accomplir »<sup>1231</sup> même si la transition n'est pas nette puisque le passé continue de réapparaître et de perturber les envies présentes. C'est parce que la rupture est faite par l'héroïne que la série peut, pour la première fois, représenter un monde post-romantique : alors que les déceptions apportées par le masculin dans les séries précédentes ne remettaient pas en cause le modèle romantique (le partenaire n'était tout simplement pas « le bon »), ici, la structure et les identités mêmes produites par l'amour deviennent la lutte centrale de la relation intime.

---

<sup>1229</sup> King, Robert, King, Michelle, « What Would "The Good Wife" Do ? », *New York Times*, 8 juillet 2011. Disponible en ligne : <http://www.nytimes.com/2011/07/10/fashion/creators-of-cbss-good-wife-on-forgiveness.html>, consulté le 23 septembre 2014.

<sup>1230</sup> *The Good Wife*, saison 1, épisode 14.

<sup>1231</sup> Hoffman, Jan, « "The Good Wife" and its women », *New York Times*, 1<sup>er</sup> mai 2011. Disponible en ligne : <http://www.nytimes.com/2011/05/01/fashion/01CULTURAL.html?pagewanted=all>, consulté le 23 septembre 2014.

Nous proposons de découper la série selon les quatre périodes amoureuses qu'elle représente. La première, celle du mariage bourgeois, précède l'épisode pilote : le téléspectateur n'y a accès que par flashbacks, souvenirs heureux de l'amour romantique et de la famille nucléaire, lorsque couple conjugal et couple parental coexistent. La seconde période, celle de l'émancipation à proprement parler, couvre les deux premières saisons, pendant lesquelles Alicia organise sa nouvelle vie et ses nouvelles identités (mère, épouse, avocate) tout en essayant de dépasser la trahison et l'humiliation publiques. Cette émancipation ne passe pas par la clémence envers son époux mais par le développement d'une confiance en soi : pour les créateurs, « le triomphe de notre héroïne trompée, ce n'est pas le pardon mais c'est de décider de ne pas se retrancher dans la victimisation. Si elle allait encore devoir souffrir d'erreurs, ça allait être ses erreurs, et non celles de son mari »<sup>1232</sup>.

Le troisième temps, qui va de la troisième saison jusqu'au milieu de la cinquième, stabilise l'émancipation par la tentative de construction d'une relation pure entre Alicia et Will. La libération de l'héroïne est illustrée par les photos promotionnelles qui s'amuse du titre de la série : montrant Alicia dans une position érotique, elles préviennent : « ne vous laissez pas avoir par le titre »<sup>1233</sup>. Enfin, le quatrième temps est amorcé par la mort de Will, qui, de l'aveu même des créateurs, « propulse Alicia dans une nouvelle incarnation »<sup>1234</sup> dont la violente séparation avec Peter est certainement la première pierre<sup>1235</sup>.



<sup>1232</sup> King, Robert, King, Michelle, « What Would "The Good Wife" Do ? », *New York Times*, 8 juillet 2011. Disponible en ligne : <http://www.nytimes.com/2011/07/10/fashion/creators-of-cbss-good-wife-on-forgiveness.html>, consulté le 23 septembre 2014.

<sup>1233</sup> Ces publicités visent très certainement à convaincre un public masculin que les créateurs supposent rebutés par le titre de la série : Robert King explique que « si on pouvait revenir en arrière et changer quelque chose, ce serait le titre. Je comprends pourquoi certaines séries sont éponymes. Comment faire pour n'avoir pas un titre qui hurle "tiens, c'est une série juridique" ou "ça, c'est une sorte de drama féminin stupide". Je crois qu'on n'y a pas échappé. Vraiment, je crois que le titre a tendance à faire penser aux hommes "ça y est, c'est l'heure des règles". » Lacob, Jace, « The Good Wife in Season 2: Sex and Politics », *The Daily Beast*, 15 novembre 2010. Disponible en ligne : <http://www.thedailybeast.com/articles/2010/11/15/the-good-wife-in-season-2-sex-and-politics.html>, consulté le 23 septembre 2014.

<sup>1234</sup> King, Robert, King, Michelle, « A Letter from Robert & Michelle King », 22 mars 2014. Disponible en ligne : [http://www.cbs.com/shows/the\\_good\\_wife/news/1002177/](http://www.cbs.com/shows/the_good_wife/news/1002177/), consulté le 23 septembre 2014.

### ***b) Une paradoxale émancipation bourgeoise***

Il faut immédiatement souligner le biais des catégories socioéconomiques représentées dans *The Good Wife*, qui exclue radicalement les classes populaires : l'héroïne a suivi des études de droit dans la prestigieuse université catholique de Georgetown (suggérant une origine sociale aisée, ce que confirmeront les récits autour de sa mère et de son frère) avant de devenir mère au foyer, épouse d'un influent politicien. Les quelques analepses qui montrent son ancien mode de vie ne laissent aucun doute sur son appartenance aux classes sociales supérieures. Sa maison est spacieuse (un épisode ultérieur révèle son prix de deux millions de dollars), tandis que ses codes vestimentaires, jupes raides et colliers de perles, ont beau trancher radicalement avec les tailleurs professionnels qui sont désormais les siens, tous dénotent une aisance économique.

Tout au long de la série, l'ethos bourgeois et la culture catholique de l'héroïne entravent son émancipation : Alicia se sépare mais refuse de divorcer, et la relation pure qu'elle construit avec Will est surchargée de culpabilité. Ce contexte d'une réinvention forcée de l'amour est certainement la raison pour laquelle le titre de la série, « ironique » selon les auteurs<sup>1236</sup>, reste ambigu : s'il souligne certes l'obsolescence de l'éthique oblatrice, on ne peut ignorer que les efforts d'Alicia pour s'éloigner respectueusement d'un époux qui vient précisément d'être irrespectueux confortent, jusque dans la séparation, l'asymétrie même qui les y a menés. En effet, la monstration d'une rupture au féminin est conditionnée par celle d'un mariage exagérément bourgeois, comme les séries n'en ont pas donné à voir depuis les héroïnes qui étaient femmes au foyer dans les années 1950 et 1960. L'énorme capacité oblatrice et la grande vertu d'Alicia Florrick, toujours préoccupée par l'agapè, adoucissent la violence de sa rupture, tout en créant une tension entre les valeurs sacrificielles (reconnues comme abusives) et les aspirations d'émancipation (légitimes mais explosives).

La distinction qui est faite entre le couple formé par Alicia et Peter (incarnant la structure maritale stable et sécuritaire de la première modernité) et la structure professionnelle de la deuxième modernité (plus précaire mais aussi plus conciliante) fait

---

<sup>1235</sup> À la rédaction de ces lignes, *The Good Wife* a terminé la diffusion de sa cinquième saison, que nous incorporons donc dans notre corpus – la diffusion de la sixième saison étant prévu pour fin septembre 2014, il nous est impossible de l'y compter.

<sup>1236</sup> Jacob, Jace, « The Good Wife in Season 2: Sex and Politics », *The Daily Beast*, 15 novembre 2010. Disponible en ligne : <http://www.thedailybeast.com/articles/2010/11/15/the-good-wife-in-season-2-sex-and-politics.html>, consulté le 23 septembre 2014.

de la sphère publique le chemin émancipateur de l'héroïne, comme l'a pensé le féminisme de la deuxième vague. Néanmoins, cette stratégie d'émancipation par le travail entérine les inégalités de classe, déjà représentées dans les séries des années 1970 (*Murphy Brown*), en ce que l'émancipation d'Alicia est possible grâce à ses diplômes prestigieux et à ses relations sociales. À de nombreuses reprises, les récits soulignent que sa réussite professionnelle est due à son labeur, certes, mais aussi au capital social dont elle profite à travers son époux : si l'héroïne décroche un poste pour lequel elle était en concurrence avec Cary, un jeune homme méritant, c'est parce qu'elle promet à ses patrons d'apporter avec elle des clients proches du chef de cabinet de son époux, jouant explicitement de ses relations.

Ce comportement marque une contradiction entre l'éthique professionnelle et l'éthique du *care* exercé dans la sphère intime : si, au cours de la série, la première devient de plus en plus floue, la seconde reste largement ancrée dans les principes de la première modernité. Bien que le statut de « bonne épouse » d'Alicia soit montré comme une identité révolue ou instrumentalisée à des fins politiques, les récits insistent régulièrement sur la morale stricte à laquelle se tient l'héroïne, qui prend garde de faire ce qu'il faut, mais sans que ne soient jamais explicitement définies lesdites règles, ni leur genèse.

Alicia apparaît constamment tiraillée entre ce qu'elle veut, peut et doit faire : *The Good Wife* est le récit d'une « bonne épouse » qui a essayé, pour citer son interprète Julianna Margulies, de « bien faire : d'éduquer les enfants, d'être là pour son époux, de rester à la maison »<sup>1237</sup>, mais qui voit ces préceptes mêmes d'éthique bienveillante la spolier. L'héroïne réalise alors peu à peu que son austérité provient d'une structuration masculine des capacités d'agir féminines : ainsi, lorsque son frère lui dit qu'elle est une « bonne personne »<sup>1238</sup>, tous deux paraissent peinés, car bien conscients que ces valeurs lui ferment des portes.

Les limites que se pose Alicia, par exemple lorsqu'elle refuse de vivre une relation amoureuse avec Will au nom du fait qu'elle doit « être responsable » vis-à-vis de ses enfants<sup>1239</sup>, restreignent ses capacités d'agir, la bienséance agissant comme un fardeau sur son chemin émancipateur. Ce problème est le plus épineux, car Alicia peine, dans la

---

<sup>1237</sup> Woodruff, Lee, « Julianna Margulies is a "Good Wife" », *Redbook*. Disponible en ligne : <http://www.redbookmag.com/fun-contests/celebrity/julianna-margulies-interview>, consulté le 23 septembre 2014.

<sup>1238</sup> *The Good Wife*, saison 2, épisode 14.

<sup>1239</sup> *The Good Wife*, saison 3, épisode 11.



sphère privée, à se détacher des morales devenues habitudes ou principes arbitraires, et qui créent des dissonances cognitives : l'héroïne refuse de divorcer alors qu'elle est séparée, redoute les retombées de ses prises de liberté et culpabilise de ses envies, ne sachant comment rompre et comment aimer à nouveau lorsque l'on a été une « bonne épouse » et que l'on s'efforce de rester une « bonne personne ». Alicia découvre que, dans un monde où les codes bien/mal sont largement édictés en faveur du masculin, ce défi est structurellement perdu d'avance, d'autant que ses deux partenaires amoureux n'ont pas conscience des sacrifices et des risques inhérents au genre féminin.

Le piège genré qui la guette sans cesse est le double problème du *care* et de la culpabilité, qui s'ancre dans des origines religieuses. Même si l'héroïne est expressément athée, elle tire ses valeurs d'une culture catholique (ce que corrobore son parcours universitaire à Georgetown), expliquant l'insistance des récits, produits dans un pays largement protestant, sur sa culpabilité quant à ses désirs. Si la force d'Alicia, comme le soulignent les créateurs de la série<sup>1240</sup>, est de n'avoir pas succombé à la victimisation, elle reste attachée à un ethos a priori contradictoire avec l'émancipation.

Un exemple du résultat surprenant que donne le dialogue entre cette éthique catholique et l'aspiration émancipatrice de l'héroïne a lieu dans l'épisode 17 de la saison 1<sup>1241</sup>. Alors que Peter est assigné à résidence par un bracelet électronique, Alicia travaille tard avec Will, qu'elle reconforte d'un échec. Ils s'embrassent pour la première fois, mais Alicia arrête brusquement le baiser, balbutie quelques « non, non, non » et fuit, manifestant des signes de culpabilité et d'embarras. Revenue à la maison, elle retrouve Peter et initie l'amour, se plaçant symboliquement au-dessus de lui. Tandis que les époux, dont le statut conjugal est à ce moment toujours flou, commencent à faire l'amour pour la première fois depuis le début de la série, Alicia éteint la lampe de chevet à laquelle est accrochée une croix chrétienne sur laquelle la caméra fait une longue mise au point. La représentation est des plus ambiguës en ce qu'elle reste non verbale, mais on voit qu'Alicia réaffirme le couple légitime (ce qui agit comme une marque de déculpabilisation) en même temps qu'elle instrumentalise son époux pour remédier à sa frustration sexuelle.

---

<sup>1240</sup> King, Robert, King, Michelle, « What Would "The Good Wife" Do ? », *New York Times*, 8 juillet 2011. Disponible en ligne : <http://www.nytimes.com/2011/07/10/fashion/creators-of-cbss-good-wife-on-forgiveness.html>, consulté le 23 septembre 2014.

<sup>1241</sup> *The Good Wife*, saison 1, épisode 17.

En ce sens, si *The Good Wife* participe de la sous-représentation des classes populaires à la télévision étasunienne<sup>1242</sup>, ce cadre très bourgeois permet paradoxalement d'insister sur l'émancipation de l'héroïne, en la faisant partir de valeurs plus conservatrices, redonnant aux impasses rencontrées par les femmes une cause structurelle. Pour les héroïnes trentenaires de la décennie passée (*Sex and the City*, *Ally McBeal*), l'aisance financière était le signe de l'émancipation féminine par la réussite professionnelle, ce qui est réaffirmé de plus belle dans *The Good Wife* par l'opposition entre l'organisation bourgeoise et l'entrée d'Alicia sur le marché professionnel qui, se télescopant avec la porosité des sphères publique et privée, place l'indépendance financière au miroir de l'indépendance émotionnelle. Mais au consumérisme des héroïnes trentenaires (*Sex and the City*, *Ally McBeal*), succèdent, d'un côté, la problématisation des valeurs conservatrices rattachées aux classes supérieures, et d'un autre côté, un investissement stratégique de la sphère publique où l'épanouissement par l'activité juridique prime sur le confort apporté par l'autonomie financière.

Il faut également souligner que l'ethos bourgeois de l'héroïne induit une communication majoritairement non-verbale, assumée par les créateurs : « nous n'aimons pas écrire beaucoup de dialogues, parce que nous ne pensons pas que c'est la façon dont les gens s'expriment vraiment... Ils ne vous disent pas toujours ce qu'ils pensent. Devoir raconter l'histoire sur son visage met beaucoup de pression sur Julianna [Margulies, interprète d'Alicia Florrick] »<sup>1243</sup>. La retenue presque victorienne de l'héroïne contraste avec l'expressivisme caractéristique de la décennie précédente, des soliloques introspectifs de Carrie Bradshaw et Ally McBeal, aux tirades de Lorelai Gilmore en passant par la démocratie-fleuve de Dharma et Greg. Elle apparaît également comme une stratégie contre-hégémonique répandue dans les séries des années 2000. Alicia Florrick n'est en effet pas la seule à avoir la parole économe : Jackie (*Nurse Jackie*) et Cathy (*The Big C*) sont également peu démonstrative, jusqu'à Bree van de Kamp (*Desperate Housewives*) dont le visage de cire se révèle être un « masque » protecteur.

---

<sup>1242</sup> Il n'est néanmoins pas tout à fait vrai de dire que les classes populaires sont inexistantes à la télévision étasunienne : depuis quelques années, elles semblent s'être réfugiées dans les sitcoms familiales (*The Middle*, *Raising Hope*, *Malcolm*, *Married with Children*...).

<sup>1243</sup> « The Good Wife: Non-Lawyers Behind That Lawyer Show », *Bitter Lawyer*, 4 janvier 2010. Disponible en ligne : <http://www.bitterlawyer.com/the-good-wife-non-lawyers-behind-that-lawyer-show/>, consulté le 22 septembre 2014.

*c) Influences intra-identitaires et rationalisation des amours : de la « bonne épouse » à l'avocate, et de l'avocate à la partenaire amoureuse*

L'émancipation d'Alicia Florrick est amorcée par l'ajout de nouvelles sphères d'activité, desquelles découlent de nouvelles identités. Lorsqu'après avoir publiquement soutenu son époux, réaffirmant son statut de « bonne épouse », Alicia est contrainte de retourner travailler pour subvenir aux besoins du foyer, elle amorce une pluralisation de ses identités. La conquête de la sphère professionnelle, en plus d'évoquer symboliquement les revendications de la deuxième vague féministe, incarne le passage de la première à la deuxième modernité : identités et relations deviennent plus instables, influencées par l'incertitude du futur qui se manifeste dans le problème grandissant du risque.

Tout au long de la saison 1, Alicia apparaît inquiète des conséquences de chaque acte ou situation : tour à tour, elle est nerveuse à l'idée que Peter sorte de prison et rentre à la maison, anxieuse de ne pas garder son travail, troublée par son attachement à Will, angoissée que ses enfants pâtissent de ses troubles conjugaux. Pour pallier ces risques, Alicia recourt à des échanges d'identités, relations ou aptitudes entre sphère publique et privée. La première étape de son « projet réflexif du soi », pour reprendre la terminologie d'Anthony Giddens<sup>1244</sup>, est de se défaire peu à peu de l'identité de « bonne épouse » flouée pour devenir une avocate reconnue. Mais, pour ce faire, Alicia n'est pas indépendante et ramène dans la sphère professionnelle des atouts issus de la sphère privée.

---

<sup>1244</sup> Giddens, Anthony, *La Transformation de l'intimité. Sexualité, amour, et érotisme dans les sociétés modernes*, Rodez, Éditions du Rouergue, 2004.

Elle mobilise ainsi les relations de son époux, à travers son chef de campagne Eli Gold, pour apporter de nouveaux clients à son cabinet d'avocat et obtenir ainsi un poste pérenne, pour lequel elle est en concurrence avec un autre associé<sup>1245</sup> :

*Alicia* : L'un de vos clients voudrait-il changer de cabinet d'avocat ?

*Eli* : L'un de mes clients voudrait-il... ? Voudrait-il venir chez vous ?

*Alicia* : Oui.

*Eli* : Je peux demander. Il y a une raison pour laquelle je demande ?

*Alicia* : Parce qu'on est un bon cabinet.

*Eli (il rit)* : D'accord, je peux passer quelques coups de fil. La semaine prochaine ? (*Alicia fait une grimace*)  
Ou peut-être pas la semaine prochaine. On est sur quelles échéances, là ?

*Alicia* : Vendredi.

*Eli* : Vendredi ?! Pour un coup de fil, ou... ?

*Alicia* : C'est idiot de ma part. Je suis désolée, M. Gold, je...

*Eli* : Non, Alicia, arrêtez. Qu'est-ce qui se passe ? Dites-moi.

*Alicia* : Non, c'est *mon* problème.

*Eli* : Non, ce n'est pas seulement votre problème.

*Alicia* : Je suis en compétition avec un autre collègue.

*Eli* : Et... ? Vous avez peur d'être renvoyée. D'accord, je peux embaucher le type et ensuite le virer. [...]

*Alicia* : Non, s'il vous plaît. C'était mal de ma part de venir vous voir. Je ne veux pas avoir à faire ça. Je ne suis pas ce genre de personne.

*Eli* : Madame Florrick, s'il y a bien une chose que j'ai apprise, c'est que tout le monde est ce genre de personne. Laissez-moi passer quelques coups de fil, d'accord ? Vendredi ? (*Alicia est gênée.*) Je ne fais que passer des coups de fil. Vous obtenez le client, c'est votre client, d'accord ?

*Alicia* : Merci.

*Eli* : Hey, on est comme une famille, n'est-ce pas ?

(*Elle ne répond pas et part.*)<sup>1246</sup>

Visiblement réticente et gênée de devoir mobiliser ces ressources, l'héroïne stabilise ironiquement sa conquête de la sphère professionnelle grâce aux privilèges que lui offre son identité de « bonne épouse » d'un influent politicien. Le mélange des sphères est souligné par Eli lui-même, qui conclut la séquence en s'amusant : « hey, on est comme une famille, n'est-ce pas ? ».

Cette aide de l'époux dans l'ascension professionnelle d'Alicia n'est pas isolée et n'est pas toujours indirecte : dans l'épisode suivant<sup>1247</sup>, Peter présente son épouse à un grand responsable syndical à la recherche d'un cabinet. De façon plus significative encore, au cours de la saison 5, Peter permet à Alicia de créer son propre cabinet d'avocat : alors que son potentiel client le plus lucratif, Neil Gross, hésite à l'embaucher – une perte qui mènerait Alicia à la faillite – Peter, devenu gouverneur, se fend d'un discours public menaçant indirectement l'entreprise d'une réforme qui lui serait néfaste. Neil Gross signe immédiatement un contrat avec Alicia, non sans faire référence à la possibilité de « rencontrer votre mari, Madame Florrick »<sup>1248</sup>.

---

<sup>1245</sup> *The Good Wife*, saison 1, épisode 21.

<sup>1246</sup> *The Good Wife*, saison 1, épisode 21.

<sup>1247</sup> *The Good Wife*, saison 1, épisode 22.

<sup>1248</sup> *The Good Wife*, saison 5, épisode 5.

L'héroïne n'ayant pu bâtir un capital social durant les treize années où elle a quitté la sphère publique pour élever les enfants, elle compense ce déficit par celui de son époux – lequel n'aurait, en retour, pas pu obtenir ce réseau sans les retombées si positives que lui a apportées l'identité de « bonne épouse » à laquelle concédait Alicia. Comme le souligne en effet le président du Comité Démocratique, « sans elle, [Peter] est juste un type lambda qui a surpayé une prostituée. Avec elle, c'est Kennedy »<sup>1249</sup>. Ce qui pourrait apparaître comme un échange de bons procédés entre les époux (visant à contrebalancer a posteriori les inégalités de genre qu'a induites le mariage bourgeois) rétablit en fait une nouvelle asymétrie de pouvoir par la dépendance qu'a toujours Alicia à l'égard de son époux, en plus de produire des inégalités de classe puisque l'ascension de l'héroïne se fait au détriment de personnes méritantes<sup>1250</sup>.

Toutefois, le transfert de compétences ne se fait pas seulement du privé vers le public. Les qualifications juridiques développées dans la sphère professionnelle servent aussi la mise à distance de l'identité de femme au foyer et la gestion du mariage abîmé. Ce n'est effectivement pas un hasard si l'univers professionnel que réinvestit Alicia Florrick est celui du droit : cela permet une collision entre l'éthique bourgeoise particulièrement rigide pour les femmes, et l'espace judiciaire contemporain, prompt aux négociations et aux fluctuations interprétatives. La loi juridique agit à la fois comme une métaphore des règles éthiques qu'Alicia peine à transgresser, et comme un levier de leur transformation. Grâce au travail, Alicia apprend à être moins manichéenne et à rendre plus floues les lignes entre bien et mal, s'adaptant aux pratiques communicationnelles juridiques qui sont à la fois plus démocratiques (car tendant vers le compromis) et plus stratégiques (car espérant conclure un compromis plus favorable à soi qu'à autrui).

Alicia remobilise ainsi dans le champ amoureux ce que son métier d'avocate lui a appris. Lorsqu'il est question que Peter rentre au foyer familial, elle pose immédiatement un ensemble de clauses et de règles :

---

<sup>1249</sup> *The Good Wife*, saison 2, épisode 23.

<sup>1250</sup> Le personnage de Cary, avec qui Alicia est en compétition durant la première saison, est ainsi montré comme un jeune avocat ambitieux et très travailleur, n'ayant pas les mêmes ressources que l'héroïne mais n'ayant pas non plus les mêmes obligations - il peut ainsi rester tard le soir, ce qui n'est pas le cas d'Alicia devant retrouver ses enfants.

*Alicia* : Il y a une chambre de bonne dans l'appartement. Je l'ai utilisé pour stocker des choses, mais je vais la ranger et y mettre un lit. Entre temps, tu pourras utiliser la salle de bain principale. Jackie (*la mère de Peter*) nous a aidés en semaine pendant que j'étais au travail, et je pense que ça devrait continuer – pour chercher les enfants à l'école, faire le dîner. Et nous n'avons pas de bureau, j'ai toujours ton bureau à cylindre, il est en stockage, je vais le mettre dans la salle à manger. D'accord ?

*Peter* : Est-ce que tu m'aimes ?

*Alicia* : Oui.

*Peter* : Tu parles comme une avocate.

*Alicia* : Je suis une avocate.

*Peter* : Est-ce qu'un jour tu voudras que l'on soit à nouveau ensemble ?

*Alicia* : Peter, j'ai été blessée, profondément. J'imagine que je guérirai un jour, mais entre temps... on a besoin d'un plan de route, d'accord ?<sup>1251</sup>

Alicia a beau traiter Peter avec respect, celui-ci souligne la froideur avec laquelle elle énonce les conditions de son retour au foyer, car il y voit une rupture aussi affective qu'identitaire (« tu parles comme une avocate ») que l'héroïne en retour assume (« je suis une avocate »). Blessée, Alicia transforme le partage d'espace conjugal par un contrat de cohabitation tout en refusant l'appel affectif qui lui est fait et dont elle sait désormais les jeux de pouvoir qu'il peut cacher. *The Good Wife* fait ainsi passer son héroïne de la « bonne épouse » à l'avocate, un investissement de la sphère publique que les séries télévisées se sont attachées à montrer depuis les années 1970 (*The Mary Tyler Moore Show*, *Murphy Brown*, puis *Ally McBeal*, *Sex and the City...*), mais la fait revenir ensuite vers la sphère privée en tant que partenaire amoureuse profitant de nouvelles compétences communicationnelles.

---

<sup>1251</sup> *The Good Wife*, saison 1, épisode 13.

## **B. Mariage en danger et dangers du mariage : un processus de détraditionnalisation**

### *a) L'échec du mariage bourgeois I : restrictions et assignations par le genre*

Durant les deux premières saisons, la relation entre Alicia et Peter est marquée par l'idéologie du mariage romantique, avant que l'héroïne ne tente de redéfinir leur contrat amoureux en une relation pure. Nous avons fait le choix de nous consacrer d'abord aux représentations du mariage bourgeois, en ce que les raisons de son échec nourrissent, à partir de la saison 3 avec Will, puis à partir de la saison 4 avec Peter, les nouvelles ambitions amoureuses de l'héroïne. Deux grandes dissymétries expliquent les difficultés qu'ont Alicia et Peter à sauver leur mariage : l'imperméabilité de la sphère publique et de la sphère privée, d'un côté, et les habitudes genrées qui résultent de cette organisation traditionnelle, de l'autre, viennent constamment contrarier les tentatives d'émancipation de l'héroïne et apporter une incompréhension forte entre les époux.

Lorsqu'Alicia apprend à la télévision les infidélités de Peter, la sphère publique (médiatique, politique et juridique) s'impose dans la sphère domestique. Les problèmes conjugaux affleurent au moment où les sphères révèlent leur porosité, c'est-à-dire lorsque les agissements de Peter, qu'il pensait circonscrits à la sphère publique, ont des répercussions sur sa vie privée, et lorsque le couple doit s'ouvrir à des logiques communicationnelles qu'il pensait réservées à la politique : négociations, compromis, renoncements, ultimatums. Les créateurs de la série eux-mêmes se disent « très intéressés par le côté public du mariage des Florrick, et par la façon dont tout cela se joue quand ils sont seuls », expliquant qu'« il y a une tension dramatique formidable à explorer ce qu'il se passe entre Peter et Alicia lorsqu'ils sont seuls, et ce qui leur arrive quand leur mariage est vu sous une perspective plus publique »<sup>1252</sup>.

Dès lors, les représentations du couple sont sous-tendues par une tension très forte entre le mariage bourgeois, qui est conditionné à une imperméabilité du public et du privé, et l'émancipation de l'héroïne, qui a paradoxalement été enclenchée par les agissements de son époux, et qui ajoute à ses identités d'épouse et de mère, celle d'avocate. L'originalité des représentations de *The Good Wife* vient ainsi de ce qu'elles

---

<sup>1252</sup> « The Good Wife: Non-Lawyers Behind That Lawyer Show », *Bitter Lawyer*, 4 janvier 2010. Disponible en ligne : <http://www.bitterlawyer.com/the-good-wife-non-lawyers-behind-that-lawyer-show/>, consulté le 22 septembre 2014.

ne montrent pas seulement une héroïne conquérir la sphère professionnelle, mais qu'elles exposent très concrètement les difficultés qu'a le mariage bourgeois de permettre aux partenaires de coloniser une même sphère au même moment. Le tableau suivant résume la répartition, entre les époux, des espaces publics et privés et de leurs activités, à laquelle nous avons ajouté une indication quant au statut de leur relation :

PERSONNAGES					SITUATION AMOUREUSE		
Alicia		Peter		Événements du récit	Contexte	Événements du récit	Moments - à partir de... -
Mère au foyer	Privé	Procureur	Public		Maritale		Antérieur au récit
Avocate	Public	Accusé	Prison		Conflits maritaux		Saison 1, épisode 1
Avocate	Public	Condamné	Privé		Conflits maritaux		Saison 1, épisode 14
Avocate	Public	Candidat	Tentative de réappropriation du public		Partenariat stratégique	Peter apporte des clients à Alicia.	Saison 1, épisode 22
Avocate	Public	Candidat	Tentative de réappropriation du public	Peter candidate à être à nouveau procureur.	Partenariat stratégique Tentative de conjugalité	Alicia redonne accès à Peter à la chambre à coucher.	Saison 2, épisode 12
Avocate	Public	Procureur	Réussite publique	Peter est élu procureur.	<b>RUPTURE</b>	Alicia rompt, après avoir appris que Peter a eu une aventure avec sa meilleure amie.	Saison 2, épisode 23

Cette vue d'ensemble montre qu'au cours des deux premières saisons, la seule organisation viable est celle, antérieure au récit, d'un partage traditionnel qui attribue le privé au féminin, et le public au masculin : lorsque cet ordre n'est pas respecté, leur relation est conflictuelle (disputes, éclaircissements, tentatives de pardon) ou prend la forme d'un partenariat stratégique (chacun bénéficiant professionnellement du statut de l'autre, sans partager d'intimité). De plus, à l'instant où Peter parvient à recoloniser la sphère publique en étant réélu procureur, Alicia apprend une énième de ses infidélités et le quitte.

Au cœur de cette structuration qui est explosive lorsqu'elle n'est pas rigide, le couple est affaibli par les comportements genrés qu'induit le mariage bourgeois. Le moment le plus significatif de ces impasses est certainement lorsqu'Alicia et Peter échangent leurs sphères d'activité : quand Peter sort de prison<sup>1253</sup>, il est assigné juridiquement à résidence et surveillé par un bracelet électronique<sup>1254</sup>, tandis qu'Alicia continue de travailler. Les personnages ne sont pas dupes de cet ironique retournement de

<sup>1253</sup> *The Good Wife*, saison 1, épisode 14.

<sup>1254</sup> Et ce, jusqu'à l'épisode 22 de la saison 1.



situation : Peter lui-même souligne que « c'est bizarre, non ? Toi tu vas travailler, moi je reste à la maison »<sup>1255</sup>.

Historiquement, les séries télévisées ont recouru à une permutation de la sphère publique et de la sphère privée pour accroître l'intercompréhension des partenaires amoureux. Dans *I Love Lucy* ou dans *The Donna Reed Show*, les hommes s'attèlent aux tâches domestiques, et les femmes aux activités professionnelles, pour finalement reconnaître les mérites de l'autre et réaffirmer l'ordre traditionnel. Dans *The Good Wife*, l'effet est tout autre : le récit inverse la donne en conférant à l'héroïne les privilèges qui étaient jusqu'ici ceux de son époux. Lorsqu'Alicia soupçonne Peter d'être à nouveau corrompu, elle profite de son assignation – littérale ! – dans l'espace privé pour sortir dîner avec Will.

Leur dispute, avant qu'Alicia ne parte, révèle les habitudes genrées de Peter et les efforts de l'héroïne pour se défaire des siennes :

*Alicia, au téléphone* : Parfait. Ca va être super. D'accord. À tout à l'heure. (*Elle raccroche.*)

*Peter* : Tu sors ?

*Alicia* : Ouai.

*Peter* : Où ça ?

*Alicia* : Je sais pas. (*Elle manie une boîte de pizza.*) Préchauffe le four pendant dix minutes. Ignore les instructions de la boîte : ça dit que ça cuit en douze minutes, en réalité ça en prend quinze.

*Peter* : Oh franchement... Je suis censé ne pas être jaloux ?

*Alicia* : Je crois que je me fiche de ce que tu penses. Dis à Zach (*leur fils*) qu'il n'a droit qu'à une heure sur l'ordinateur.

*Peter* : Je... J'ai l'impression que tu me punis pour quelque chose que je n'ai pas fait.

*Alicia* : Je ne te punis pas, Peter. Je vais dîner avec un vieil ami.

*Peter* : Ce que tu as vu à l'église... J'étais en train de protéger notre famille. Le type portait un micro.

*Alicia* : C'est fini.

*Peter* : Quoi donc ?

*Alicia* : Nous. Moi qui me soucie de toi. Moi qui pense que tu as changé.

*Peter* : J'ai changé !

*Alicia* : Non. Tu veux penser que tu as changé pour pouvoir recommencer ce que tu faisais.

(*Elle sort de l'appartement. Peter est bloqué à l'intérieur par son bracelet électronique.*)

*Peter* : Alors aide-moi. Aide-moi. Si tu as raison, aide-moi.

*Alicia* : Non.

*Peter* : Tu m'as dit un jour que tout irait bien tant qu'on continuerait à parler. On peut... on peut argumenter, on peut se disputer, mais on doit continuer à parler. Il n'y a rien que je ne puisse te dire ?

*Alicia* : Non, il n'y a rien.<sup>1256</sup>

---

<sup>1255</sup> *The Good Wife*, saison 1, épisode 15.

<sup>1256</sup> *The Good Wife*, saison 1, épisode 19.

Cette séquence montre la dissociation qu'effectue Alicia entre le couple parental et le couple conjugal, et l'émiettement de la sphère privée qui en résulte : en guidant son époux pour cuire le repas surgelé et en lui demandant de surveiller les loisirs de leur fils, elle préserve ses identités domestiques et maternelles – qui apparaissent d'ailleurs valorisées par le récit. Partir dîner avec Will ne l'affranchit pas de ces responsabilités. En revanche, l'héroïne dissocie désormais ces obligations de son identité d'épouse, ce qui rend d'autant plus saillantes les inégalités de la structure bourgeoise. Face à cette prise de liberté, Peter ne parvient à formuler que des sollicitations et ce, à la manière du partenaire historiquement privilégié : il lui demande de ne pas le punir, de l'aider et de continuer à communiquer, en d'autres termes, de sacrifier temps et énergie pour lui. Ce faisant, ses sollicitations – qu'il formule à l'impératif ! – assignent Alicia à un amour oblatif et n'encouragent pas l'héroïne à penser que son époux a tiré les leçons de leur crise conjugale : s'il s'avère que Peter est en effet redevenu honnête, son comportement amoureux dans la sphère privée n'a pas subi un profond renouvellement et reste marqué des habitudes bourgeoises.

Ainsi, lorsqu'Alicia lui signifie dans une même phrase que leur couple est fini en même temps qu'elle cesse de se préoccuper de lui (« [C'est fini :] Nous. Moi qui me soucie de toi. Moi qui pense que tu as changé. »), elle dit toute la charge émotionnelle qui lui incombe en tant que femme et qu'elle ne souhaite plus assumer. De plus, en réduisant les efforts de Peter à une stratégie de domination (« tu veux penser que tu as changé pour pouvoir recommencer ce que tu faisais »), elle apparaît également consciente du fait que les habitudes ne disparaissent pas en même temps que le modèle qui les a fait naître : la détraditionnalisation qui est amorcée entre les époux ne pourra être résolue que lorsque les partenaires, féminin comme masculin, repenseront ensemble leurs identités.

***b) L'échec du mariage bourgeois II : fuites de la sphère privée et pièges de la sphère publique***

Le processus de détraditionnalisation, amorcé dans la première saison par la porosité des sphères publique et privée et par l'abandon des habitudes genrées, passe, dans la deuxième saison, à une nouvelle étape qu'est une égalité croissante entre les époux mais qui n'est obtenue qu'à travers la sphère professionnelle. Un apaisement (temporaire) des conflits marque en effet la deuxième saison. La libération de Peter, qui réinvestit la sphère politique, et la confiance en soi que tire Alicia de son métier d'avocate viennent libérer les échanges conjugaux de la seule sphère domestique. Cela se fait d'autant mieux que les activités juridiques d'Alicia et celles, politiques, de Peter se télescopent fréquemment, permettant des discussions et des collaborations fructueuses entre les époux, qui se conseillent l'un l'autre.

Abîmé dans la sphère privée, le couple se recrée donc par la sphère publique, ce que confirme leur unique scène d'intimité : dans l'épisode qui ouvre la saison 2, Peter voit Alicia, au tribunal, mener une brillante interrogation. Le soir venu, il la rejoint dans la salle de bain et, visiblement excité par sa prestation professionnelle, lui fait un cunnilingus. La position choisie est bien entendu des plus symboliques et annonce le revirement des jeux de pouvoir dans le couple : dès lors, et sauf analepse, chaque scène sexuelle entre les époux montrera invariablement Alicia *assise sur* Peter. L'assurance professionnelle de l'ancienne femme au foyer devient source d'excitation, et donne à Peter du plaisir à donner plaisir, une sorte de *care* sexuel.

Néanmoins, la déception de l'amour romantique continue de peser et tend à enfermer les époux dans cette sphère publique. Dans la saison 2, la quasi-totalité des scènes entre Alicia et Peter montre un partenariat professionnel plus qu'émotionnel, tandis qu'en parallèle, l'héroïne se rapproche de son patron (et ancien petit-ami) Will Gardner, chargeant la sphère publique d'une électricité amoureuse. D'un point de vue quantitatif, cette saison laisse peu de place à la relation entre Alicia et Peter, le recensement de leurs scènes montrant une forte diminution du temps qui leur est consacré : de 54 minutes dans la saison 1, il tombe à seulement 17 minutes dans la saison 2, dont un tiers (6 minutes) est condensé dans l'épisode 21 qui marque une nouvelle rupture.

De plus, une analyse des récits montre que les époux parlent peu de leur vie de couple ou même de leur vie de famille : la majorité des discussions ont trait à leur vie professionnelle, sans jamais évoquer les valeurs sous-jacentes qui leur permettraient de s'accorder idéologiquement vis-à-vis du monde extérieur à la relation. Si les représentations médiatiques continuent donc de montrer la conquête de la sphère professionnelle comme condition sine qua non de l'émancipation, l'héroïne ne sacrifie plus sa vie sentimentale pour être une femme active : elle s'aide, au contraire, des conseils de son époux dans la sphère privée, tout en s'émancipant amoureusement dans la sphère publique, faisant communiquer les deux espaces de façon originale.

La saison 2 montre donc un couple politique, plutôt que des politiques du couple. L'intimité relationnelle, au sens d'un partage émotionnel sous-tendu par l'acceptation de se rendre vulnérable à l'autre, y est en effet absente : ironiquement, alors que la série loge une grande part de ses significations dans les communications non-verbales, toute la relation d'Alicia et de Peter durant la saison 2 est faite de discussions habermassiennes, rationnelles et soigneusement articulées. Cette absence d'intimité est rendue d'autant plus saillante qu'en comparaison, Alicia et Will se rapprochent et, sans expliciter leurs sentiments, partagent de façon croissante une intimité non-verbale, faite de rapprochements proxémiques, de regards complices et de marques affectives. Peter lui-même souligne le peu de proximité qu'induit le flou de leurs statuts respectifs lorsqu'il demande à Alicia, au milieu de la saison 2, de lui redonner accès à la chambre à coucher : « je ne suis pas juste un père, je ne suis pas juste un homme à ton bras, et je ne suis pas juste ton colocataire »<sup>1257</sup>. Lorsqu'à la fin de l'épisode, Alicia laisse, sans dire mot, la porte de la chambre ouverte, le couple semble avoir retrouvé son intimité... mais les huit épisodes qui suivent ne leur donne aucune scène commune, jusqu'à ce qu'ils rompent finalement, après qu'Alicia a appris la relation sexuelle qu'a eue Peter avec sa meilleure amie Kalinda.

À la complémentarité ratée du couple bourgeois succède donc celle de leurs identités professionnelles. Dans la saison 2, le couple semble ne résister que pour des raisons qui lui sont extérieures : leur relation relève finalement moins d'un partenariat amoureux que d'une collaboration professionnelle dont ils tirent chacun des bénéfices. Peter, bien sûr, profite politiquement de l'image de « bonne épouse » que renvoie Alicia. L'héroïne, quant à elle, satisfait son ethos bourgeois en ne divorçant pas, se protège d'une

---

<sup>1257</sup> *The Good Wife*, saison 2, épisode 12.

exposition publique, et préserve l'influence qu'elle exerce sur son époux, à qui elle reconnaît d'ailleurs de grandes qualités politiques. Sur le sujet, le co-créateur Robert King se différencie ainsi de la co-créatrice Michelle King<sup>1258</sup> en considérant que l'hypocrite représentation publique d'une image de « bonne épouse » peut être justifiée par l'objectif en vue :

*Robert King* : Mais que fait la femme trompée si elle croit vraiment en les qualités politiques de son époux ? Est-ce mal qu'elle le pardonne, si c'est seulement parce qu'elle pense que ça peut servir un objectif politique qui est noble ?

*Michelle King* : Oui.

*Robert King* : Mais dans ce cas, ça ne la réduit pas à n'être qu'une épouse, à ne pas la considérer comme un être pensant et politique ?

*Michelle King* : Non.

*Robert King* : Au final, je ne peux pas m'empêcher de compatir avec le candidat déchu. Il est entouré d'hypocrisie. Les électeurs sont consternés qu'il fasse ceci, ou qu'il tweete cela, alors qu'ils ont eux-mêmes un sacré paquet de squelettes dans le placard.

*Michelle King* : Ça se corse quand tu copules avec la femme que tu paies pour nettoyer lesdits placards.

*Robert King* : ...

*Michelle King* : Pardon, continue<sup>1259</sup>.

Il est intéressant de voir que Robert King plaide pour l'instrumentalisation du rôle antiféministe de « bonne épouse » aux dépens d'une revendication publique d'émancipation (qui n'empêche pas qu'elle se déroule dans le privé : Robert King pense la dissociation possible), tandis que Michelle King voit dans ce « pouvoir de l'ombre » une nouvelle restriction des capacités d'agir féminines et une pérennisation de l'impunité publique du masculin. Est-il possible de préserver la sphère privée de telle façon que les partenaires puissent stratégiquement choisir ce qu'ils rendent public ? Peut-on maintenir ainsi la représentation d'un mariage heureux à des fins politiques, et ce, sans entraver l'égalité dans la sphère privée ?

Le problème est que, dans l'intimité, continuent de peser sur les époux les formes résiduelles de leur mariage. L'individualisation n'est pas à la seule charge de l'héroïne : les structures influencent ce processus, d'autant plus qu'elle les a, elle-même, précédemment choisies et construites. La complexité des représentations de *The Good Wife* provient précisément d'une vision qui, réfutant tout évolutionnisme, montre les

---

<sup>1258</sup> Notre paratexte, composé notamment d'interviews des auteur.e.s et acteur.trice.s de la série, a révélé de nombreux désaccords entre Robert King et Michelle King, expliquant certainement le syncrétisme particulièrement genré de la série : les incompréhensions entre les personnages relèvent bien souvent d'une expérience masculine ou féminine du monde, comme lorsque Peter ne comprend pas la lenteur que met son épouse à lui pardonner, ou que Will ne perçoit pas les peurs d'Alicia quant à leur relation.

<sup>1259</sup> King, Robert, King, Michelle, « What Would "The Good Wife" Do ? », *New York Times*, 8 juillet 2011. Disponible en ligne : <http://www.nytimes.com/2011/07/10/fashion/creators-of-cbss-good-wife-on-forgiveness.html>, consulté le 23 septembre 2014.

négociations des personnages entre idéologies résiduelles et ambitions individualistes. À défaut de se reconnaître pleinement dans les identités, désormais obsolètes, de « bonne épouse » et de « politicien », Alicia et Peter les instrumentalisent dans la sphère publique... mais, faute d'avoir un modèle amoureux proposant une alternative à l'amour romantique, ils s'y enferment, en retour, dans la sphère privée.

***c) La relation pure dans un contexte post-traditionnel : dissociation des idéaux démocratiques et des pratiques contingentes***

Au processus de détraditionnalisation qui a marqué les deux premières saisons, et au hiatus conjugal de la troisième<sup>1260</sup>, succède le retour (toutefois très graduel) d'un partenariat amoureux entre Alicia et Peter. Dans la quatrième saison, le couple se convertit aux pratiques de la relation pure sous l'impulsion d'une franche politisation du personnage principal : Alicia Florrick a cessé d'être une « bonne épouse » mais elle soutient la candidature, au poste de Gouverneur, de son époux.

Refusant toutefois de payer à nouveau le prix de la passivité, elle compose ses identités d'avocate et d'épouse comme les deux faces d'une pièce, s'aidant régulièrement de l'une pour l'autre. Cette histoire de femme trompée puis émancipée, devenant une avocate ambitieuse et une épouse politique, crée un contexte post-traditionnel. Les valeurs et les morales de la première modernité continuent en effet de produire des effets, mais l'héroïne entre en dialogue avec elles : elle se méfie de la sphère privée, qu'elle pense minée de pièges, et, pour y retourner sans y être dominée, elle adopte des pratiques proches de celles de la relation pure que sont la contingence, l'épanouissement par le plaisir sexuel et l'indépendance vis-à-vis du couple.

---

<sup>1260</sup> À la fin de la saison 2, Alicia et Peter se séparent, et ce pour toute la saison 3. Cette rupture apparaît à nouveau comme l'impossibilité de cumuler réussite publique et réussite privée, mais elle s'exprime ici pour le masculin : le couple rompt alors que Peter vient d'être réélu procureur, car Alicia apprend qu'il a eu une relation sexuelle avec celle qui est désormais sa meilleure amie, Kalinda, ce qu'aucun d'entre eux ne lui avait avoué. S'il s'agit de la deuxième rupture entre Alicia et Peter, les modalités sont similaires (l'héroïne apprend que Peter lui a été infidèle et lui a menti), mais la trahison est plus douloureuse car elle est à la fois celle de l'époux et de la seule amie. Alicia traite cela de façon organisée : elle fait les cartons de son époux, qu'elle déménage dans un appartement dont elle signe unilatéralement le bail. Le piège du genre se referme pour partie sur elle dans la mesure où, bien qu'à nouveau trahie, elle prend le soin d'installer Peter dans un logement confortable. Toutefois, le pragmatisme de son organisation choque en même temps qu'il révèle sa détermination, voire son anticipation, d'un tel moment : son refus de discuter et sa volonté de ne pas montrer d'émotions (elle fuit lorsqu'elle commence à pleurer) témoignent du danger émotionnel qu'incarne à nouveau Peter. Durant une bonne partie de la saison 3, la fracture entre couple parental et couple conjugal est incarné par un partage franc des territoires : Peter ne passe jamais le pas de l'appartement d'Alicia et les époux ne se voient que pour s'échanger les enfants.

Pour la première fois, ces pratiques sont publiquement assumées. Non seulement Alicia n'est plus une « bonne épouse » mais elle refuse également de continuer à en tenir l'hypocrite représentation – problème majeur des héroïnes quadragénaires. La saison s'ouvre par



une interview qu'elle donne à une journaliste, au cours de laquelle elle confirme s'être séparée de son époux durant un an (l'équivalent de la troisième saison)<sup>1261</sup>. Avec une assurance que le téléspectateur ne lui connaissait pas encore, Alicia assume l'instabilité de son couple et rejette toute lecture antiféministe au nom de son émancipation individualiste :

*Journaliste* : Et combien de temps vous et votre mari vous êtes-vous séparés ?

*Alicia* : Environ un an.

*Journaliste* : Donc, quand vous étiez à ses côtés pour l'annonce de sa candidature au poste de gouverneur, vous étiez séparés ?

*Alicia* : Oui.

*Journaliste* : Et vous ne trouvez pas ça hypocrite ?

*Alicia* : Non.

*Journaliste* : On dirait que vous aimez les réponses concises.

*Alicia* : Oui.

*Journaliste (elle sourit)* : Votre mari dit que vous travaillez à vous réconcilier. C'est vrai ?

*Alicia* : C'est vrai.

*Journaliste* : Vous voulez bien développer ?

*Alicia* : (*Elle fait une longue pause.*) Mon mari a couché avec des prostituées. Ca a compliqué notre mariage. Mais nous avons des enfants ensemble, mon mari s'est excusé, et j'avais besoin de temps pour savoir si j'acceptais ses excuses. Pendant ce temps-là, nous nous sommes séparés.

*Journaliste* : Mais maintenant, vous êtes ensemble ?

*Alicia* : On travaille à se réconcilier.

*Journaliste* : Vous vivez dans sa maison ?

*Alicia* : J'ai mon appartement, mais parfois je vais dans sa maison.

*Journaliste* : Dans la même chambre ?

*Alicia* : Ce ne sont pas vos affaires.

*Journaliste* : Pourquoi ?

*Alicia* : Parce que ma vie est à moi.

*Journaliste* : Mais vous avez rendu votre vie publique, non ?

*Alicia* : Non. Mon mari l'a fait.

*Journaliste* : Alors, j'aimerais vous demander quelque chose, Alicia. Pourquoi restez-vous avec votre mari ? Pourquoi ne pas divorcer ? D'autres femmes, trahies comme vous, ont divorcé.

*Alicia* : Parce que je ne veux pas.

*Journaliste* : N'est-ce pas donner un mauvais exemple, d'être un tel paillason ?

*Alicia* : J'apprécie mon mari. Je le respecte. Il a des défauts, mais j'ai appris à l'accepter. Et je me suis engagée dans un mariage. Je n'aime pas briser mes engagements.

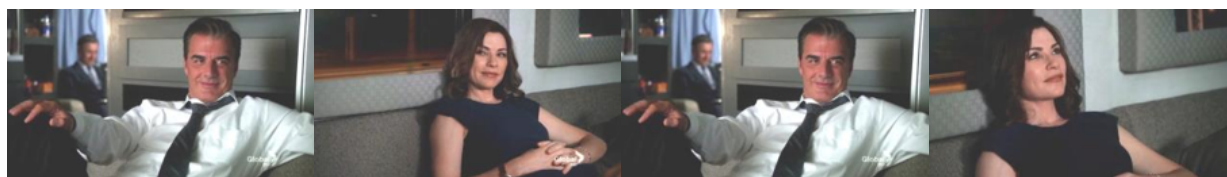
*Journaliste* : N'est-ce pas ramener les femmes dans les années 50 ? Les femmes ont toutes les obligations, les hommes ont toute la liberté.

*Alicia* : Je ne sais pas. On ne parle pas des femmes, ni des années 50. On parle de moi.

<sup>1261</sup> *The Good Wife*, saison 4, épisode 1.

Cet entretien montre un virage dans l'identité publique d'Alicia, qui prend celle d'une avocate maniant la rhétorique, assumant ses choix et refusant les pièges posés par la journaliste. Au cours de cette interview, elle apparaît comme celle qui redéfinit les limites entre sphère publique et sphère privée, loin de la « bonne épouse » qui soutenait, de façon dépossédée, son époux désavoué. Ainsi, le fait qu'elle considère apolitique son refus de divorcer montre qu'elle rejette la dimension publique des micropolitiques amoureuses : elle travaille, de son propre aveu, à la construction d'une sphère publique intime mais refuse une sphère intime publique. Elle est enfin, via cette interview, le seul personnage qui renseigne explicitement le téléspectateur sur le statut de sa relation avec Peter : aucune discussion entre les époux n'a vraiment lieu sur ce que l'on peut appeler leur « tournant vers la relation pure ».

Celui-ci se fait donc de façon pratique plutôt qu'énonciative : il apparaît comme la conséquence des événements passés, et non d'une délibération commune. La communication retrouve sa dimension non-verbale, à rebours des froides discussions professionnelles ou parentales qui ont parsemé les deuxième et troisième saisons, mais devient aussi le siège d'une redistribution du pouvoir entre les deux partenaires car les silences sont largement contrôlés par le féminin. La première séquence non-verbale<sup>1262</sup>, longue de vingt-quatre secondes !, montre un échange de regards inégal entre les époux : Peter est invariablement montré en train de la regarder, et cherchant donc le regard d'Alicia, qui, pour sa part, répond peu et se perd dans ses propres pensées. Dans cette séquence, Peter apparaît comme celui qui cherche à obtenir l'interaction, qu'Alicia concède avant de la reprendre.



<b>Séquence non-verbale entre Alicia et Peter</b>																						
<i>The Good Wife</i> , saison 4, épisode 2.																						
1	2	3	4	5	6	7	8	9	10	11	12	13	14	15	16	17	18	19	20	21	22	23
Peter regarde Alicia.					Alicia regarde Peter.		Alicia se perd dans ses pensées.															
Peter regarde Alicia.					Alicia regarde Peter.		Alicia se perd dans ses pensées.															

<sup>1262</sup> *The Good Wife*, saison 4, épisode 1.



Cette affirmation de soi publique et cette communication non-verbale annoncent l'usage, par Alicia, de ses capacités d'agir dans la sphère intime. Ayant appris de sa relation pure avec Will (saison 3), elle entreprend d'appliquer certains de ces préceptes dans sa relation avec Peter.

Elle applique d'abord un impératif de contingence dans le couple : les époux ne cohabitent plus, s'appellent rarement sinon pour des raisons professionnelles ou parentales<sup>1263</sup>, et ne dînent qu'occasionnellement ensemble<sup>1264</sup>. La distance entre les partenaires reconfigure l'intimité conjugale, qui engendre un cercle vertueux. D'une part, l'héroïne y trouve une forme de sécurité, qui remplace celle que le mariage bourgeois a offerte puis reprise. D'autre part, la liberté que prend Alicia amène Peter à repenser son propre comportement : il fait désormais preuve d'encouragements à l'égard de l'indépendance de sa femme.

Alicia, qui était durant les deux premières saisons un personnage peu sexué, élabore également une sexualité plastique, orientée vers le plaisir, qui a lieu hors de la chambre à coucher, et qui se suffit à elle-même. Ce virage décontenance son mari. Après avoir fait l'amour dans son bus de campagne, sur sa propre initiative, Alicia se rhabille et part tout sourire, énonçant calmement son refus de discuter du couple :

---

<sup>1263</sup> Dans l'épisode 12 de la saison 4, Peter est surpris qu'Alicia l'appelle simplement pour prendre de ses nouvelles. Une analyse complète de l'épisode suggère d'ailleurs une instrumentalisation de Peter par l'héroïne : la séquence d'ouverture montre Alicia préparant le petit-déjeuner, mais perdue dans des pensées érotiques avec un partenaire qui est caché, mais dont on peut supposer, compte tenu des autres séquences souvenirs de la série, qu'il s'agit de Will. À la fin de l'épisode, Alicia va rendre visite à Peter dans son bus de campagne et lui propose de faire l'amour. Ce récit fait écho à l'épisode 17 de la saison 1, lorsque Alicia, frustrée d'un baiser interrompu avec Will, rejoint Peter et fait l'amour avec lui.

<sup>1264</sup> Dans l'épisode 15 de la saison 4, après avoir fait l'amour (toujours dans le bus de campagne), Peter propose à Alicia de dîner ensemble. Sa réaction, « pourquoi ? avec qui ? », et son regard mi-ébaubi mi-flatté lorsque Peter lui répond « nous deux », renseigne le téléspectateur sur le peu d'intimité partagée par les personnages, et sur la fonction majoritairement politique de leur couple.

*Peter* : Est-ce qu'il faudrait que je demande où on en est, nous ?

*Alicia, calmement* : Non.

*Peter* : D'accord... Donc on en est juste... là où on en est.

*Alicia* : Tu voudrais qu'on en soit autre part ?

*Peter* : Oh non, non... je demande, c'est tout.

*Alicia, souriante* : D'accord. Je t'appelle.

(Elle commence à partir, il l'arrête.)

*Peter* : Tu veux de l'eau ?

*Alicia* : Pourquoi pas ! (Elle prend une bouteille et, sortant du bus, voit le directeur de campagne de son époux.) Pas de panique, ce n'est que l'épouse !<sup>1265</sup>



A la façon des représentations de la décennie précédente, la sexualité devient un *ars erotica* et un territoire que se réapproprie le féminin pour y exprimer son indépendance. En retour, Peter apparaît dépossédé et déboussolé. Tandis qu'Alicia, debout, se rhabille pour partir immédiatement, lui est assis, comme dépourvu de toute capacité d'agir : il ne peut lui offrir rien d'autre que de l'eau, qu'il utilise également comme une manière de prolonger artificiellement la conversation. Lorsqu'en sortant, l'héroïne s'amuse de l'inquiétude du directeur de campagne qui craint que Peter ne soit à nouveau infidèle (« pas de panique, ce n'est que l'épouse ! »), elle tourne finalement en dérision ses propres mésaventures passées... tout en signifiant qu'elle ne les a pas oubliées. Sa désinvolture sexuelle apparaît comme une revanche prise sur les infidélités passées de son époux.

---

<sup>1265</sup> *The Good Wife*, saison 4, épisode 12.

On voit ainsi, dans l'usage que fait Alicia de la relation pure, une dissociation des pratiques et des idéaux : l'héroïne réutilise les pratiques contingentes et individualisantes qu'elle a développées avec Will dans la saison précédente, en vue de renverser les rapports de pouvoir dans son couple avec Peter. Elle déstabilise ce dernier en l'instrumentalisant en vue de sa seule satisfaction sexuelle, faisant montre de son indépendance et l'obligeant à réajuster son propre comportement. Le passé d'épouse trahie plane ainsi sur ces instants, qui se teintent d'une signification vengeresse.

La conclusion qu'offre la quatrième saison à leur lente réconciliation témoigne elle aussi, non d'une conversion simple et franche à la relation pure, mais d'un dialogue complexe établi par l'héroïne entre tradition, première et deuxième modernité. Peter lui propose de renouveler leurs vœux de mariage, ce à quoi Alicia n'acquiesce qu'à la fin de l'épisode. Elle lui demande alors de « promettre de ne jamais lui faire revivre ça »<sup>1266</sup>, tout en refusant le contact physique que Peter initie. Cette promesse qu'Alicia veut dépouillée de marque d'affection empêche une interprétation simplement romantique de sa décision, d'autant que l'héroïne a régulièrement rejeté le lyrisme au cours des précédentes saisons<sup>1267</sup>. La désillusion d'Alicia à l'égard des modes de communication romantique ne fait aucun doute.

Pourtant, le modèle romantique n'est pas totalement absent de sa décision, mais il est, curieusement, celui de l'individualisation, et non de la fusion. Jean-Claude Kaufmann ou Anthony Giddens ont bien montré le caractère historiquement émancipateur de ce modèle, qui permettait aux individus de s'extraire des déterminations familiales<sup>1268</sup>. Or, dans cet épisode, Alicia est convaincue par une discussion avec son frère et sa mère. Le premier, Owen, est le confident et le conseiller privilégié d'Alicia. Son homosexualité et son statut d'intellectuel (il est universitaire) font de lui un personnage progressiste, fermement ancré dans la deuxième modernité. Fervent partisan de la relation entre Alicia et Will, il admet pourtant dans cet épisode que Peter a changé et que renouveler leurs vœux pourrait être une bonne idée. La mère d'Alicia, en revanche, incarne à la fois la structure traditionnelle (elle est la famille originelle) et l'idéologie post-soixante-huitarde (elle est excentrique et hippie) : cette hybridité fait qu'elle intervient paradoxalement de

---

<sup>1266</sup> *The Good Wife*, saison 4, épisode 21.

<sup>1267</sup> On peut le voir aussi lorsqu'elle refuse la déclaration enflammée de Will, pour lui demander un « plan ». *The Good Wife*, saison 1, épisode 23.

<sup>1268</sup> Kaufmann, Jean-Claude, *L'Étrange histoire de l'amour heureux*, Paris, Fayard, 2010.

Giddens, Anthony, *La Transformation de l'intimité. Sexualité, amour, et érotisme dans les sociétés modernes*, Rodez, Éditions du Rouergue, 2004.

façon autoritaire... pour dire à sa fille de ne pas croire Peter et de le quitter. Alicia est exaspérée et fuit la discussion<sup>1269</sup>. Lorsqu'elle accepte finalement de renouveler ses vœux, Alicia oppose donc les deux temps du modèle romantique : elle refuse sa dimension oppressante et sa communication lyrique, qu'elle analyse comme une poudre aux yeux ; mais elle se réapproprie son potentiel émancipateur, l'utilisant pour échapper à l'injonction de modernisation que formule sa mère.

Le couple ne renouvellera finalement pas ses vœux : la première moitié de la cinquième saison représente la création par Alicia de son propre cabinet d'avocats, une entreprise chronophage l'obligeant à reporter la cérémonie. Dans la seconde moitié, la mort soudaine de Will fait exploser son mariage. Peter trouve Alicia, qui a passé trois jours au lit à pleurer son amant :

*Peter* : Alicia, la façon dont tu gères ce qui s'est passé avec Will...

*Alicia* : Je fais de mon mieux.

*Peter* : Si le mieux que tu puisses faire, c'est ça, je crois qu'il faut qu'on parle. Écoute, tu as perdu un ami. Tu n'as pas perdu ton enfant. Tu n'as pas perdu ton mari.

*Alicia* : J'ai perdu mon mari il y a bien longtemps.

*Peter* : Oh bon D... Tu ne peux pas revenir à cette histoire !

*Alicia* : Je n'ai pas à le faire. Je vis avec chaque jour.

*Peter* : Bon Dieu... Combien de fois faut-il que je te le dise ? Quand je t'ai trompée, ça ne signifiait rien pour moi.

*Alicia* : Alors c'est du gâchis, parce que quand moi je t'ai trompé, c'était le cas !

*Peter* : Je ne peux pas faire concurrence à un mort, mais si tu penses que ta vie aurait été meilleure avec Will, tu te trompes.

*Alicia* : Arrête, Peter !

*Peter* : Non, je ne vais pas te laisser foutre en l'air notre mariage parce que tu idéalises un homme dont tu n'es même pas sûre qu'il se souciait vraiment de toi !

*Alicia* : Tu es un enfoiré.

*Peter* : Et tu es une garce égoïste, mais tu sais quoi ? Nous sommes tout ce que nous avons !

*Alicia, après un long silence* : Non. Plus maintenant. Ne t'en fais pas, je ne vais pas divorcer. Tu m'es bien trop précieux professionnellement, tout comme je le suis pour toi. Mais nous ne verrons plus. Pas à moins qu'on le doive vraiment. Si tu as besoin de moi pour un événement politique, tu appelles mon bureau, mon assistante le mettra sur mon agenda.

*Peter* : Tu es sérieuse ?

*Alicia* : Je n'ai pas fini. Tu es libre... de voir et de coucher avec qui tu veux, mais je ne veux pas le savoir, et les enfants n'ont certainement pas intérêt à le savoir. C'est clair ?

*Peter* : Tu me dis ça parce que tu veux coucher avec quelqu'un d'autre ?

*Alicia* : SORS DE MA MAISON, PETER ! Sors de... (*Elle part.*)<sup>1270</sup>

---

<sup>1269</sup> L'interprétation de cette scène est encouragée par l'épisode 9 de la même saison où, lors d'un repas de famille, Alicia surprend Veronica demander à Peter de divorcer pour le bien de sa fille. Exaspérée, l'héroïne quitte la réunion de famille, entraîne son époux dans la salle de bain et fait l'amour avec lui.

<sup>1270</sup> *The Good Wife*, saison 5, épisode 17.

La violence de cet échange, inégalée dans la série, semble confirmer la réduction définitive du couple à la stratégie professionnelle. La séquence ramène les personnages à la structuration traditionnelle de leur relation : Peter est directif et normatif (lui demandant de finir son deuil en plaçant l'importance de Will sous celle de sa famille proche) tandis qu'Alicia, symboliquement bloquée entre le four et l'évier, fait les cent pas avant de demander à Peter de quitter son domicile, se le réappropriant définitivement.

Ainsi, les représentations proposées par *The Good Wife* sont celles d'un processus de détraditionnalisation, que l'attachement affectif et les responsabilités parentales ponctuent de *backlashes*. Est explorée, pour la première fois, non le rejet brut du mariage formalisé par un divorce, mais la lente déliquescence du mariage, par l'échec des nombreuses et hétérogènes tentatives de sa reformulation.

### **C. Victoires et échecs d'une relation pure : déplacements des capitalisations et achoppements égalitaires**

#### ***a) La réversibilité de l'amour : menace pour l'épanouissement professionnel puis clé de voûte du « projet réflexif du soi »***

Dès le début de la série, la relation entre Alicia et Peter est mise au miroir de celle qu'entretient l'héroïne avec son ancien petit-ami, futur amant et employeur Will Gardner. Devant subvenir seule aux besoins du foyer mais rendue indésirable auprès de ses potentiels employeurs à cause des scandales de son époux, l'héroïne trouve un emploi dans le cabinet d'avocat de Will. En parallèle du processus de détraditionnalisation, et en dialogue avec celui-ci, Alicia trouve donc auprès de lui à la fois une carrière d'avocate et une relation amoureuse. L'intérêt de ce couple fictionnel, replacé dans l'histoire des séries télévisées, est sa transformation d'un topos classique d'amour maudit inséré dans un triangle amoureux vers une relation pure, qui agit comme un moteur d'émancipation féministe à travers une recapitalisation des affections échangées. Nous proposons de revenir brièvement sur les deux premières saisons de la série durant lesquelles l'héroïne redevenue femme active perçoit l'amour à la fois comme une menace pour son épanouissement personnel et comme un refuge possible après son humiliation publique.

De façon relativement classique, le début de la série marque l'impossibilité pour les partenaires d'être ensemble, et ce pour deux raisons : premièrement, Alicia performe toujours une identité de « bonne épouse », s'attachant à soutenir juridiquement l'époux qui l'a trahie tout en prenant affectivement ses distances. En même temps que ses aspirations émancipatrices l'attirent vers Will, ses valeurs bourgeoises la criblent de culpabilité dès qu'elle se rapproche de lui<sup>1271</sup>. Deuxièmement, l'asymétrie de leurs liens professionnels complique leur relation en ce qu'elle rend l'héroïne anxieuse de perdre son emploi, source de revenus et d'épanouissement, mais aussi stratégie pour restabiliser sa vie personnelle. Durant les deux premières saisons, l'héroïne est soit subordonnée à Peter dans la sphère privée, soit subordonnée à Will dans la sphère publique, même si elle s'efforce de s'émanciper dans la première et de faire ses preuves dans la seconde. Elle est ainsi tiraillée entre le fait de préserver la définition traditionnelle de la sphère professionnelle, en n'y gardant que des activités et des relations « rationnelles », et le fait de la rendre poreuse à ses émotions, d'autant qu'elle ne peut plus les exprimer dans la sphère privée puisque celle-ci est désormais occupée par Peter, assigné juridiquement à résidence<sup>1272</sup>.

Deux séquences, qu'il faut analyser ensemble, représentent cette réversibilité de l'amour, tantôt menace tantôt refuge. Dans une première, Alicia revendique son envie d'autonomiser son travail de ses problèmes conjugaux. Écartée sans raison d'un dossier, elle demande à Will des explications :

*Alicia* : J'ai vérifié auprès de Diane. Pourquoi je ne suis plus sur le dossier Broussard. Elle a dit que c'était ta décision.

*Will* : Oui.

*Alicia* : Je veux juste m'assurer que je n'ai rien fait de mal.

*Will* : Non, non, non, bien sûr que non.

*Alicia* : Alors je ne comprends pas.

*Will* : C'était peut-être une erreur. Je... je me suis senti coupable ces derniers temps de te retirer de la défense de Rucker et du dossier du Memorial North. Mais j'ai juste pensé que... Je pensais qu'avec Peter qui rentre à la maison... Ta vie est suffisamment compliquée. Je voulais te donner du repos.

*Alicia* : Mais je ne veux pas de repos. Je veux être ici. Je veux faire du bon boulot.

*Will* : Tu fais du bon boulot.

*Alicia* : Alors sers-toi de moi. Peter peut s'occuper de lui. Il n'a rien à voir avec tout ça. Je veux être là.

*Will* : Je veux que tu sois là.

*Alicia* : Alors... Alors je suis là.

*Will* : D'accord.<sup>1273</sup>

---

<sup>1271</sup> Ainsi, après leur premier baiser, elle part en faisant montre de remords pour finalement rentrer chez elle et se satisfaire sexuellement grâce à son mari. *The Good Wife*, saison 1, épisode 17.

<sup>1272</sup> *The Good Wife*, saison 1, épisode 14.

<sup>1273</sup> *The Good Wife*, saison 1, épisode 15.

En même temps qu'elle critique l'ingérence de Will dans sa vie personnelle, Alicia formule son envie d'être auprès de lui, par une pirouette métonymique qui assimile le personnage au lieu de travail. Néanmoins, dans une seconde séquence, qui se déroule le lendemain de leur premier baiser, Alicia formule ses craintes de voir la sphère professionnelle chamboulée par ses émotions :



*Will* : Tu es venue dans mon bureau. Hier soir, après être partie, tu es revenue dans mon bureau. Pourquoi ?

*Alicia* : Will... Aide-moi un peu, s'il te plaît. Je veux dire, on a eu... on a eu... on a eu ce qu'on a eu à Georgetown, et je...

*Will* : Mais tu es revenue.

*Alicia* : Je sais. C'était mal.

*Will* : Parce que tu es mariée ? (*Elle ne dit rien.*) Bon, j'ai une proposition.

*Alicia, le coupant rapidement* : J'aime travailler. J'aime travailler ici. Je veux pas que partout où que

j'aille, ce soit le chaos.

*Will* : On ne va pas parler de tout ça. On ne va pas en dire plus, d'accord ?

*Alicia, soulagée* : Bien.

*Will* : On va aller dîner dans une semaine, et on parlera à ce moment là.

*Alicia* : S'il te plaît, ne finis pas par me haïr. J'ai besoin de ce travail. (*Elle est gênée de ce qu'elle vient de dire.*) Je veux dire, je... je, je, je veux dire que... Je suis désolée...

*Will, calmement* : Alicia, c'est pas grave. On a un mauvais *timing*. On a toujours eu un mauvais *timing*.<sup>1274</sup>

Alicia est d'ordinaire un personnage dont la kinésie stable et altière évoque sa classe sociale supérieure mais elle est ici peu confiante, traduisant son statut de subordonnée : son regard est fuyant, elle tire sur sa veste, courbe davantage le dos et multiplie les petits gestes qui n'occupent pas tant la communication qu'ils expriment son anxiété. Elle est, à cet instant, dans un espace flottant entre ses identités de « bonne épouse », de femme active et de mère (durant la seconde séquence qui se déroule dans son bureau, une photo de sa fille est visible en arrière-plan). Ses tâtonnements peuvent être interprétés comme la construction encore fragile de ce qu'Anthony Giddens appelle le « projet réflexif du soi », dont le but est de rendre possible une autonomie par rapport au passé afin d'investir le futur<sup>1275</sup>.

Or, le *projet réflexif du soi* est d'autant plus concurrencé par l'attirance entre Alicia et Will que, avant de devenir « pure », leur relation emprunte plutôt au modèle romantique, et ce pour des raisons structurelles. Tout d'abord, le triangle amoureux qui se met en place entre Alicia, Peter et Will est un effet narratif classique des séries télévisées, qui n'est pas sans rappeler la triade de l'amour courtois en ce que les relations entre

<sup>1274</sup> *The Good Wife*, saison 1, épisode 17.

<sup>1275</sup> Giddens, Anthony, *La Transformation de l'intimité. Sexualité, amour, et érotisme dans les sociétés modernes*, Rodez, Éditions du Rouergue, 2004.

Alicia et Peter, et entre Alicia et Will, se parasitent régulièrement l'une et l'autre<sup>1276</sup>. De plus, le corollaire de ce triangle est un « mauvais *timing* » auquel font souvent référence Alicia et Will, et qui donne une tonalité maudite à leur amour en plus de la confiner à des modalités imaginaires. Comme le souligne l'héroïne elle-même, le caractère irréaliste de leur relation encourage son idéalisation :

*Alicia* : Si les choses avaient été différentes... À Georgetown, si... si ç'avait été nous, et pas Peter, on aurait tenu une semaine.

*Will, souriant* : Ce n'est pas vrai.

*Alicia* : Si. C'est romantique parce que ça ne s'est pas produit. Si ça s'était produit, ç'aurait juste été... la vie.<sup>1277</sup>

Durant les deux premières saisons, la relation n'est ponctuée que de manques et de ratés qui rendent d'autant plus passionnelle leur attirance et d'autant plus lyriques leurs codes communicationnels. Les temporalités y sont troublées : elle est simultanément confinée au passé par la réalité des événements, placée hors du temps par les imaginaires des partenaires et prise en otage par les structures et les valeurs de la première modernité qui pèsent sur Alicia.

Néanmoins, cette relation fictionnelle a ceci d'original qu'elle s'émancipe de ces prémices romantiques et va au-delà du diagnostic, déjà produit par d'autres séries, d'une concurrence entre l'épanouissement professionnel et le bonheur amoureux, pour envisager le sentiment amoureux comme un moteur de l'individualisme réflexif. Dans le dernier épisode de la saison 2, et pendant la première moitié de la saison 3, Alicia et Will entament une relation dont les modalités principales sont la sexualité plastique entendue comme productrice de reconnaissance interpersonnelle et le respect de l'individualité.

---

<sup>1276</sup> À la fin de la saison 1 notamment, le directeur de campagne et homme de confiance de Peter, Eli Gold, intercepte sur le téléphone portable d'Alicia deux messages vocaux de Will : dans le premier, ce dernier dit à Alicia de ne pas y donner suite à sa déclaration d'amour : « Hey, je voulais juste te dire... Ecoute, tu as raison. Je n'ai pas de plan. Ce n'est pas bien. Je suis ton patron, tu es mon employée. On laisse tomber. D'accord ? ». Quelques minutes plus tard, Will se ravise et la rappelle : « Non, tu sais quoi ? Je laisse pas tomber. Tu veux connaître mon plan ? Mon plan, c'est que je t'aime, d'accord ? Je crois que je t'aime depuis Georgetown. Alors appelle-moi, je te retrouverai n'importe où et on... construira un plan Si ça ne te dit rien, ignore-moi. Pas d'embarras, rien. On retournera là où on en était ». Eli efface le second message, laissant les personnages dans une situation incertaine durant toute la deuxième saison.

<sup>1277</sup> *The Good Wife*, saison 1, épisode 18.



C'est, tout d'abord, précisément par la réappropriation de la temporalité, c'est-à-dire en forçant une synchronisation qui était historiquement toujours manquée, que les partenaires se retrouvent. Fêtant dans le bar d'un hôtel une victoire juridique, ils décident :

*Will* : On a toujours eu un mauvais *timing*, n'est-ce pas ?

*Alicia* : Oui.

*Will* : Et si, soudainement, on avait un bon *timing*... juste pour une heure ? Ça ressemblerait à quoi ?

*Alicia* : Je pense que ça ressemblerait à un moment exceptionnel.<sup>1278</sup>

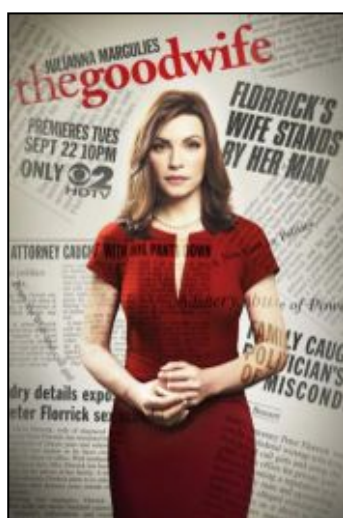
La séquence symbolise le passage du romantisme à la relation pure : les partenaires rencontrent une multitude d'obstacles mais reprennent invariablement le contrôle de la situation. L'hôtel est complet, hormis une suite présidentielle que Will consent de payer 7800 dollars (l'inégalité économique de la situation, Alicia attendant patiemment à côté de lui, est soulignée par le clin d'œil grivois que lui fait le pianiste de l'hôtel et qui la met mal à l'aise) ; le premier ascenseur est indisponible et le second, suite aux farces d'un enfant qui a appuyé sur tous les boutons, s'arrête à tous les étages... temps d'attente dont profitent les personnages pour s'embrasser ; enfin, Will ne parvient pas à ouvrir leur chambre, la carte semblant être démagnétisée. C'est ici qu'Alicia s'en empare et parvient à la débloquer du premier coup – petite action magique qui, reposant sur le calme avec lequel elle insère la clé, symbolise à la fois la vertu de sa patience, ses capacités d'agir grandissantes et son individualisation par la reconnaissance de ses désirs. Ainsi émancipée de Peter qu'elle vient de quitter, le personnage d'Alicia se transforme radicalement de la saison 2 à la saison 3, devenant bien plus active tant professionnellement que sentimentalement.

---

<sup>1278</sup> *The Good Wife*, saison 2, épisode 23.

***b) La corporalité comme médium amoureux : la communication non-verbale de la sexualité plastique***

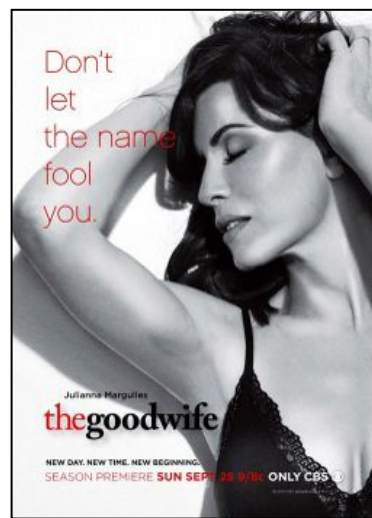
La troisième saison marque la véritable émancipation de l'héroïne, dans laquelle la sexualité joue un rôle clé. L'autosuffisance du plaisir charnel qui y est représentée est étonnamment positive sur ce network (CBS) dont les règles de bienséance sont beaucoup plus strictes que sur le câble étasunien. Les photos promotionnelles de la série sont un bon indicateur de cette évolution :



Saison 1 (2009-2010)



Saison 2 (2010-2011)



Saison 3 (2011-2012)

La première saison annonçait la surmédiation de la « bonne épouse » et l'exploration de la dimension publique de son mariage : Alicia Florrick y tient son alliance de telle façon qu'on peut la penser prête à la retirer, tandis qu'un titre de presse déclare qu'elle « soutient son homme ». La seconde la montrait au cœur du triangle amoureux, liée à la fois à son mari et à son patron : l'attaché-case de Will y fait miroir aux menottes de Peter, qui sont celles de sa condamnation mais qui sont aussi celles, symboliques, du mariage.

Enfin, la troisième saison subvertit le nom de la série. Montrant Alicia Florrick seule, en lingerie et dans une position érotique, le slogan prévient le spectateur de ne pas se « laisser avoir par le titre ». Alors que l'ironie de « The Good Wife » joue à l'origine sur l'écroulement de la croyance traditionnelle en l'identité d'épouse modèle, elle s'amuse désormais du décalage entre une connotation vertueuse et une dénotation sensuelle. La corporalité figée des deux premières photos promotionnelles laisse place au mouvement érotique, levier émancipateur de l'héroïne.

Cette transition est annoncée dès la séquence d'ouverture de la saison 3 : Alicia Florrick sort tout sourire de l'ascenseur du travail, qui fait référence à celui de l'hôtel dans lequel Alicia et Will ont fait l'amour à la fin de la saison 2. L'héroïne est changée physiquement par une nouvelle coiffure, qui symbolise d'autant plus son émancipation qu'elle ne doit rien à une quelconque envie de son interprète : Julianna Margulies porte une perruque – un choix qui, à l'origine, était justement celui de donner une apparence plus austère au personnage (« je voulais lui donner un petit côté WASP, alors que je suis une Juive aux cheveux bouclés », dit-elle<sup>1279</sup>). La chanson qui accompagne son arrivée avertit de surcroît que « *baby did a bad bad thing* » : affranchie de son éthique bourgeoise, souriant de s'être « mal comportée », la « *good wife* » se métamorphose en « *bad girl* ».

Dès le début de la saison 3, les personnages s'amuse de l'imperméabilité obsolète du public et du privé. Le premier épisode montre en effet des scènes professionnelles entre Alicia, Will et d'autres membres du cabinet, durant lesquelles les partenaires ne partagent aucune intimité, laissant ainsi planer le doute sur les suites données à leur escapade d'un soir<sup>1280</sup>. L'incertitude est levée par une séquence montrant Alicia et Will au cours de préliminaires sexuels, riant de devoir performer une hiérarchie professionnelle et chargeant d'une signification sexuelle un vocabulaire qui est traditionnellement celui du travail :



Alicia : On en fait trop ?  
 Will : Diane (*son associée*) pense que je suis trop dur avec toi. Je le suis ? Trop dur ? (*Elle rit.*) Toutes ces nuits...  
 Alicia : ... sans aucune pause...  
 Will : ... croulant sous le travail...  
 Alicia : ... à genoux !  
 (*Ils rient.*)<sup>1281</sup>

Cette séquence est significativement la première où l'héroïne s'amuse de ses différentes identités, s'en servant même comme d'un levier d'excitation sexuelle. Leur sexualité apparaît joyeuse, et leur position debout symbolise l'égalité du couple, tranchant avec celles plus dominantes que l'héroïne préférerait avec Peter. La sexualité est ici perçue comme une force positive, une énergie créatrice d'individualisation. Alicia Florrick y

<sup>1279</sup> « Honnêtement, la raison principale, c'est que je voulais lui donner un petit côté WASP, alors que je suis une Juive aux cheveux bouclés », *The Writers Room*, saison 2, épisode 5 « *The Good Wife* ».

<sup>1280</sup> *The Good Wife*, saison 2, épisode 23.

<sup>1281</sup> *The Good Wife*, saison 3, épisode 1.

déploie une féminité qui, à défaut d'emprunter aux codes de la première modernité, repose de façon classique sur la séduction et la sensualité. L'héroïne quadragénaire assume ses désirs et apprécie en retour d'être désirée. *The Good Wife* a cette particularité de ne pas réduire l'amour ou la sexualité à des moments affectifs ou érotiques, mais d'en explorer les conséquences positives sur la confiance en soi de l'héroïne.

La saison 3 laisse en effet voir une relation entre Alicia et Will qui ne repose plus sur l'idéalisation romantique, mais qui sert de support à l'épanouissement personnel. Comme le souligne Michelle King, « quand leur relation n'était pas possible, c'était très facile pour eux de penser "Alicia est la bonne" ou "Will pourrait être le bon", mais ils sont maintenant confrontés à un instant de vérité : "on pourrait, théoriquement, faire de cela notre futur" »<sup>1282</sup>. C'est donc ici que le modèle de relation pure prend le relais du romantisme, en proposant un respect des individualités en lieu et place des ingérences masculines et des élans lyriques dont faisait preuve Will, et en déplaçant la passion de la frustration vers l'érotisation du corps. Les identités s'affranchissent de leur définition structurelle (la « bonne épouse », le patron, l'employée...) pour devenir des performances contextuelles.

### ***c) En dépit des sentiments, l'écrasante structure : la bataille perdue de la relation pure***

Aucun doute n'est laissé quant aux sentiments que se portent Alicia et Will : les prémices romantiques de leur relation, combinées au traditionnel « triangle amoureux », ainsi que la jubilation intime qu'ils tirent de leurs escapades érotiques sont autant de représentations qui sous-entendent une grande confiance interpersonnelle, génératrice d'une confiance en soi. La dimension conjoncturelle de leur relation apparaît précisément comme sa force en ce que, d'une part, elle respecte les territoires que les personnages souhaitent garder pour eux, et que, d'autre part, elle laisse s'exprimer les envies indifféremment de l'espace ou du temps où elles affleurent (ainsi, les partenaires empiétant régulièrement sur leur lieu ou leur période de travail pour faire l'amour).

Pourtant, la contingence est également le talon d'Achille de la relation pure ainsi représentée : lorsqu'Alicia et Will rompent, ce n'est pas faute de sentiments, mais faute

---

<sup>1282</sup> Rudolph, Ileane, « Ardor in the Court: Behind the Scenes with The Good Wife's Hot Couple », *TV Guide*, 1<sup>er</sup> novembre 2011. Disponible en ligne : <http://www.tvguide.com/news/good-wife-couple-1039185.aspx>, consulté le 23 septembre 2014.

de n'avoir pu solidifier leur couple contre les résidus de la première modernité. L'extase de leur relation (le couple ne se dispute jamais) apparaît en effet comme une emphase représentationnelle sur la dimension utopique de la relation pure, une utopie due au fait que le modèle amorce un processus de détraditionnalisation, mais sous-estime les formes résiduelles de la première modernité qui s'y expriment.

La relation pure tire sa poésie d'un emprunt aux codes de l'*innamoramento* comme l'a décrit Francesco Alberoni : elle est une bulle intime, un monde contre le monde dans lequel l'héroïne peut enfin oublier ses identités traditionnelles d'épouse et de mère qui l'obligent à un sacrifice personnel. Oublier, mais non s'en affranchir : l'héroïne est obsédée par l'idée de faire subir à ses enfants les conséquences de sa mésentente avec leur père. Les résidus traditionnels qui pèsent sur la relation pure ne sont curieusement pas ceux du couple qu'Alicia formait avec Peter, mais du traditionalisme de sa parentalité. C'est pour ses enfants, tout particulièrement pour sa fille, qu'Alicia renonce à sa relation pure.

A défaut de continuer d'être une « bonne épouse », l'héroïne s'emploie en effet à rester ce qu'elle juge être une « bonne mère » : les représentations insistent régulièrement sur l'équilibre de son éducation, qui oscille entre autorité juste et démocratie didactique. Zach et Grace, ses enfants, sont des adolescents aimables, bien élevés et intelligents – leurs arcs narratifs consistant la plupart du temps à prendre soin des autres membres de leur famille. Les rapports qu'ont ces personnages avec la vie amoureuse de leur mère ne sont ni intrusifs ni perturbateurs. Au contraire, dans une séquence qui suit immédiatement une scène érotique entre Alicia et Will, l'héroïne regarde la télévision quand sa fille, blottie contre elle, lui dit qu'elle a l'air « plus heureuse sans papa »<sup>1283</sup>. Bien que Grace n'ait pas l'air accablé par ce constat, Alicia s'excuse immédiatement. Structurellement, les récits de *The Good Wife* mettent régulièrement les enfants d'Alicia en parallèle de sa relation amoureuse, qu'il s'agisse d'une photo placée en arrière-plan<sup>1284</sup>, ou de Grace écoutant en cachette sa mère discuter au téléphone avec Will<sup>1285</sup>.

Le traditionalisme d'Alicia est d'autant plus marqué qu'elle s'inquiète davantage pour sa fille que pour son fils : l'unique interaction qu'a Zach avec la vie amoureuse de sa mère est une rencontre fortuite avec Will, dans laquelle ce dernier apparaît bien plus démuné que l'adolescent. Alicia ne s'émeut aucunement de cette entrevue inopinée, même

---

<sup>1283</sup> *The Good Wife*, saison 3, épisode 1.

<sup>1284</sup> *The Good Wife*, saison 1, épisode 17.

<sup>1285</sup> *The Good Wife*, saison 1, épisode 18.

si elle ne tient pas à lui donner suite. En revanche, lorsque, au cours d'un épisode intitulé « Parenting Made Easy », sa fille disparaît quelques heures, affolant tout son entourage pour une raison finalement traditionnelle (elle se fait baptiser), Alicia annonce à Will qu'elle souhaite rompre :

*Alicia* : Je ne peux pas. C'est trop. (*Ils s'enlacent fermement.*) Je suis désolée. Je suis désolée. Tu vas me manquer.<sup>1286</sup>

La relation pure d'Alicia et Will souffre en réalité de la protection très traditionnelle qu'a l'héroïne à l'égard de ses enfants, et qui l'empêche de penser une articulation entre ses différentes sphères intimes. Ce n'est donc pas tant la relation pure qui rate son institutionnalisation que les relations traditionnelles qui manquent de modernisation.

Cette perméabilité que l'héroïne tient à préserver entre sa relation pure et ses enfants est curieuse, compte tenu du fait que la première leçon qu'elle tire de son humiliation est précisément la porosité entre le public et le privé. Elle résulte en réalité des inégalités domestiques et professionnelles que continue de subir le personnage : Alicia reste largement en charge des tâches éducatives, tout en étant professionnellement subordonnée à Will. En conséquence, si les partenaires créent par le respect de leur individualité respective une égalité relationnelle, l'asymétrie de leurs rapports professionnels déséquilibre la répartition de leurs avantages. D'un côté, Will est certes dans une position administrativement privilégiée, mais cette réussite professionnelle a pour coût une solitude affective. D'un autre côté, Alicia subit à la fois une position subordonnée consécutive à ses choix traditionnels passés et la précarité grandissante qui accompagnent la détraditionnalisation. Les frontières contextuelles qu'elle bâtit ainsi entre sphère publique et sphère privée sont là où les risques affleurent, auxquels elle est structurellement la plus vulnérable. Ce n'est pas un hasard si, tout au long de la série, le lieu de prédilection du couple, celui dans lequel se déroulent leurs moments les plus forts, est un ascenseur : ni public ni privé, ni immobile ni imprévisible, petite boîte flottante mais insérée dans une large structure cachée, il opère comme un anti-risque.

---

<sup>1286</sup> *The Good Wife*, saison 3, épisode 10.

#### *d) Recapitalisations de l'amour et passions professionnelles*

Pendant la relation pure comme après la rupture, l'amour entre Alicia et Will n'est pas autosuffisant ni autoréférentiel mais profondément créateur. Que leur relation pure se déroule dans la sphère professionnelle n'a en effet rien d'un hasard : les encouragements individualistes de la part de Will, et la gestion attentive des risques dont fait preuve Alicia, induisent une recapitalisation des sentiments. L'amour apparaît comme un capital que l'héroïne transforme en moyen d'émancipation.

L'innovation majeure est que cette autonomisation féminine via une recapitalisation est précisément encouragée par Will : la série représente ici un personnage masculin ravi de l'indépendance féminine, à rebours de l'incarnation idéologique traditionnelle qu'est Peter Florrick (de surcroît réaffirmée par le fait que son interprète Chris Noth continue de porter l'aura virile d'un personnage qui a marqué sa carrière, celui du très masculin Mr Big dans *Sex and the City*). Les profils professionnels de ces personnages déterminent leurs attentes amoureuses. Tandis que Peter, politicien, souhaite une femme au foyer lui offrant une image de « bonne épouse », Will incarne la modernité capitaliste, orientée vers le succès personnel : comme le résume son interprète Josh Charles, « ce type a investi un temps fou pour réussir professionnellement, tant et si bien qu'il ne s'est engagé dans aucun autre aspect de sa vie »<sup>1287</sup>.

Or, dans notre corpus, le manque d'amour comme punition de la réussite professionnelle était jusqu'ici une caractéristique féminine : elle touchait les femmes actives comme Murphy Brown, Ally McBeal, Miranda Hobbes ou les héroïnes extraordinaires (*Buffy*, *Charmed*, *Alias*, *Dark Angel*). Le personnage de Will est original en ce que sa masculinité batailleuse nourrie par l'ambition capitaliste est largement compensée par une fragilité émotionnelle. Will apparaît régulièrement meurtri de ne pouvoir être avec Alicia et reconnaît lui-même que l'assurance professionnelle qu'il dégage est une performance de genre :

*Will* : Je m'aime bien quand je suis avec toi. Je ne m'aime pas avec beaucoup de gens.

*Alicia, amusée* : C'est faux...

*Will* : C'est de la comédie. C'est joué depuis un millénaire.<sup>1288</sup>

---

<sup>1287</sup> Blake, Meredith, « 'The Good Wife': Josh Charles talks about what's next for Will and Alicia », *Los Angeles Times*, 19 mai 2010. Disponible en ligne : <http://latimesblogs.latimes.com/showtracker/2010/05/the-good-wife-josh-charles-on-whats-next-for-will-and-alicia.html>, consulté le 23 septembre 2014.

<sup>1288</sup> *The Good Wife*, saison 1, épisode 23.

Alors que l'amour entre Alicia et Peter légitimait une structure traditionnelle bridant l'épouse, il est, entre Alicia et Will, une modalité relationnelle encourageant l'indépendance, passant outre la contradiction apparente entre couple et individualité.

La saison 5 se focalise précisément sur les échanges qui ont été produits entre amour, compétences professionnelles et comportement féminin. Après avoir, à la fin de la saison 4, à nouveau embrassé Will, Alicia décide de s'éloigner de lui en créant son propre cabinet d'avocat. Cette distanciation d'un amour trop menaçant se fait paradoxalement sur le mode d'une trahison, puisqu'elle emmène avec elle de lucratifs clients et cache la nouvelle de son départ durant trois semaines. Dans la séquence la plus violente de leur relation, Will est furieux de cette déloyauté et lui rappelle tout ce qu'elle lui doit :



*Will, les dents serrées* : Je t'ai recrutée. Personne ne voulait de toi. Je t'ai embauchée. J'ai fait des pieds et des mains pour toi.

*Alicia* : Will... C'est une décision professionnelle.

*Will* : Tu étais un poison ! Ce cabinet t'a remis sur pied !

*Alicia* : Et je ne le remercierai jamais assez.

*Will* : C'est comme ça que tu le montres ? En volant nos clients ?

*Alicia* : On n'a rien volé ! Ces clients étaient...

*Will* : Tu as une responsabilité fiduciaire envers ce cabinet et tu manigançais dans notre dos.

*Alicia* : Je ne manigançais rien du tout, je...

*Will* : Tu as négocié les indemnités de départ de Diane.

*Alicia* : Tu m'as demandé !

*Will* : Et tout ce temps, tu savais que tu allais partir !

*Alicia, calmement* : Rien de ce que je faisais n'a eu un impact sur cette négociation.

*Will* : Bon Dieu, tu es abominable et tu n'en as pas même conscience.<sup>1289</sup>

Dans cette séquence, les rapports de pouvoir sont radicalement inversés : les dialogues de Will relèvent davantage d'un monologue (presqu'aucune réponse d'Alicia ne perturbe la continuité de son discours), tandis qu'Alicia se justifie en confinant cette décision à la sphère professionnelle. Pour Julianna Margulies, « c'est la première fois dans la série qu'on les voit, non comme un patron et une employée, mais comme des individus égaux, et pas seulement dans la chambre à coucher »<sup>1290</sup>. D'autres séquences viennent expliciter la souffrance de Will en intercalant des analepses heureuses de leur relation, montrant par exemple Alicia, lovée dans ses bras après avoir fait l'amour, avouer qu'elle « n'a jamais été aussi heureuse »<sup>1291</sup>.

<sup>1289</sup> *The Good Wife*, saison 5, épisode 5.

<sup>1290</sup> *The Writers Room*, saison 2, épisode 5 « *The Good Wife* ».

<sup>1291</sup> *The Good Wife*, saison 5, épisode 10.



La trahison apparaît double, du fait de la recapitalisation qu'Alicia a effectuée de l'amour de Will. Elle est certes la trahison d'une subordonnée, mais elle est surtout celle d'une ancienne amante, qui n'aurait pu parvenir à ce niveau de compétences professionnelles sans les encouragements aimants de son partenaire : la relation pure développée entre les personnages est précisément ce qui apporte à Alicia la confiance en elle dont elle se sert, au cours de la saison 5, pour désertier Will.

Mais en retour, l'ethos concurrentiel que l'héroïne a adopté à son contact nourrit leur relation amoureuse : les personnages restent certes en froid mais trouvent peu à peu dans les batailles juridiques qu'ils mènent l'un contre l'autre un nouveau système relationnel :

*Alicia* : Donc t'es en train de me dire que si j'avais été n'importe quelle autre partenaire quittant le cabinet, tu me haïrais de la même manière ?

*Will* : Je dis que si tu étais n'importe quelle autre partenaire, je serais aussi mécontent et compétitif que je le suis maintenant.

*Alicia* : Je ne te crois pas.

*Will* : C'est ton droit.

*Alicia* : Tu jouis trop de ta souffrance.

*Will* : Ouaip.

*Alicia* : Donc tu vas me combattre sur chaque client, chaque dossier ?

*Will* : Je serai ton compétiteur. T'es à la hauteur. T'es une grande fille.

*Alicia* : Bon. J'imagine que c'est toujours ça.

*Will* : C'est ça de pris.

*(Elle lui tend la main. Il la serre.)*<sup>1292</sup>

Ne pouvant retrouver une vie conjugale, les partenaires redéfinissent leur relation par une égalité concurrentielle dans la sphère professionnelle, pour laquelle ils instrumentalisent leur intimité. Ainsi, pour se venger d'avoir été déstabilisée par Will, Alicia se change en cours de procès, revêtant le tailleur de leur première nuit, ce qui distrait son ancien amant. À la sortie du procès, il va la voir :

*Will* : Donc, tu t'es changée...

*Alicia* : Ouaip. Pour le tailleur que je portais la première fois que tu m'as sautée.

*(Will est surpris par le vocabulaire.)*

*Will* : C'est un coup bas...

*Alicia* : Je sais. Je n'étais pas si regardante, à l'époque.

*(Elle part. Il sourit et sautille sur place, amusé.)*<sup>1293</sup>

---

<sup>1292</sup> *The Good Wife*, saison 5, épisode 14.

<sup>1293</sup> *The Good Wife*, saison 5, épisode 11.

La confrontation amoureuse se déroule désormais dans la sphère professionnelle, dans laquelle Alicia est d'autant plus attirante pour Will qu'elle n'est plus sa subordonnée mais une adversaire juridique dont le talent rhétorique l'amène à se dépasser. Le nouveau respect professionnel qu'il porte à Alicia satisfait le caractère compétitif du personnage : l'héroïne apparaît comme un nouveau défi à relever. De son côté, Alicia semble moins s'amuser et répète à loisir à Will qu'il faut qu'il « s'en remette »<sup>1294</sup>. Ainsi, le modèle passionnel effectue un nouveau déplacement : initialement engendré par la frustration, puis par l'érotisation, il s'exprime à compter de la cinquième saison dans l'affrontement des compétences professionnelles.

*The Good Wife* semblait dessiner en filigrane une réconciliation des partenaires : la divergence de leur sphère professionnelle créait une nouvelle passion basée sur une égalité qu'il n'avait jusqu'ici jamais expérimentée. Si, dans la sphère publique, les personnages jouissaient d'une égalité, Alicia retrouvait encore et toujours une place subordonnée au travail. La trahison par amour qu'elle effectue dans la saison 5 induit une égalité professionnelle qui semblait pouvoir être réinvestie ensuite dans la sphère privée, du fait de l'attention grandissante que retrouvaient les personnages. Celle-ci n'aura néanmoins jamais lieu : dans l'épisode 15, Will meurt brutalement d'une balle perdue, tirée par un jeune homme qu'il défend juridiquement.

***e) Retour conclusif : The Good Wife, une rupture dans l'histoire des héroïnes de séries télévisées. Leçons de la première modernité, jeunesse de la modernité avancée et métamorphoses de l'amour.***

Au cours de la série, Alicia devient ainsi une partenaire amoureuse redoutable pour les résidus patriarcaux, tant avec Peter (saison 4, notamment) qu'avec Will, car elle mobilise des compétences issues de la première et de la deuxième modernité : son expérience romantique lui a tout d'abord donné de fortes compétences émotionnelles, à la suite de quoi, sa conquête de la sphère professionnelle lui a donné confiance en elle. Les conséquences en sont un comportement amoureux qui était jusqu'ici réservé au masculin, capable de faire de la sexualité un vecteur d'émancipation et un territoire d'épanouissement, tout en prouvant son amour par d'autres moyens que le sacrifice personnel.

---

<sup>1294</sup> *The Good Wife*, saison 5, épisode 10 ; *The Good Wife*, saison 5, épisode 14.

Dans le vocabulaire bourdieusien d'Eva Illouz<sup>1295</sup>, l'on pourrait ainsi dire de cette héroïne qu'elle développe un fort « capital émotionnel », qui l'amène à dominer ses partenaires amoureux. Il nous paraît néanmoins essentiel de distinguer domination et pouvoir : l'héroïne n'exerce aucune force coercitive sur Peter ou Will, mais une intelligence émotionnelle pour accomplir son « projet réflexif ». Ce sont bien des micropolitiques qu'Alicia Florrick met ici en place, en empruntant, certes, à la fois aux logiques de la politique traditionnelle dont elle est témoin par la carrière de son époux, et aux stratégies juridiques qu'elle développe dans son métier. *The Good Wife* a pour fil directeur l'émancipation de son héroïne qui, à mesure qu'elle subvient à ses propres besoins, renonce à vouloir changer le monde pour l'adapter à sa morale, et apprend au contraire à s'adapter à la labilité des contextes sociaux, en vue de ses intérêts et de ses nouvelles valeurs individualistes.

L'autonomisation vis-à-vis du passé que nécessite le *projet réflexif du soi* trouve sa formulation la plus radicale dans la mort du personnage de Will, qui vient tout d'abord casser le système romantique : les relations de l'héroïne avec Peter et avec Will formaient en effet un véritable système, les oscillations de l'une ayant invariablement des effets sur l'autre, de telle sorte que l'héroïne était sans cesse rattachée au passé, qu'il s'agisse de savoir comment le pardonner ou comment l'oublier.

En toute logique, la mort de Will se confond avec celle du passé, lequel clôt à son tour le processus de détraditionnalisation : la relation d'Alicia avec ce personnage était une fenêtre sur une autre époque que l'héroïne, trahie par l'amour romantique qu'elle avait alors préféré avec Peter, ne voulait pas oublier. Cet événement vient donc parachever ce que la trahison de Peter avait amorcé : Alicia est définitivement propulsée dans la modernité avancée, rompant ses liens avec la première modernité en commençant par se séparer de son mari. La violence de ce choc fait expérimenter une double fatigue à l'héroïne : fatigue d'avoir vécu selon les codes de la première modernité et fatigue résultant de la réflexivité. Durant la saison 5, elle exprime sans cesse cet épuisement.

---

<sup>1295</sup> Illouz, Eva, *Les Sentiments du capitalisme*, Paris, Seuil, 2006.

La séquence la plus significative est une scène durant laquelle elle se confie à sa mère :

*Alicia* : Je suis comme [papa], n'est-ce pas ?

*Veronica* : Qu'est-ce que tu veux dire ?

*Alicia* : Je suis coincée à être la bonne personne. Il parlait de son travail. De la façon dont il restait tard, à nettoyer après tout le monde. Papa disait qu'il y a les gens qui mettent le bazar... et les gens qui nettoient.

*Veronica* : Et vous deux, vous êtes ceux qui nettoient.

*Alicia* : Je ne sais plus qui je suis désormais. (*Elle soupire*) Plus rien n'est aussi simple qu'avant.

*Veronica* : Qu'est-ce qu'il se passe, Alicia ?

*Alicia, sanglotant* : Ca tourne, maman. Je ne peux pas m'arrêter de tourner. Je n'aurais jamais dû arrêter de travailler.

*Veronica* : Oh chérie, tu souffres. Je suis désolée que tu doives traverser ça.

*Alicia* : Je ne sais pas quoi faire, maman.

(*Elle se blottit dans les bras de sa mère et pleure*).

*Veronica* : Oh non non non, oh mon bébé, personne ne sait<sup>1296</sup>.

Ce rapprochement est très significatif : il réunit pour la première fois Veronica et sa fille, alors que celle-ci a construit son identité austère de « bonne épouse » en réaction à l'éducation que lui a donnée Veronica et qu'elle juge trop laxiste. « Coincée à être la bonne personne », ayant définitivement manqué son histoire amoureuse avec Will, Alicia paye cette fois-ci le prix, non pas de sa passivité, mais de n'avoir su prendre les risques inhérents à la modernité avancée. Les créateurs de la série ont publié une lettre sur la raison pour laquelle ils ont tué le personnage de Will. Ils y expliquent :

*« Nous aurions pu "l'envoyer à Seattle", il aurait pu être radié du barreau, ou se marier, ou partir à Bornéo pour des bonnes œuvres. Mais il y avait quelque chose dans la passion que partageaient Will et Alicia qui fait que la distance n'aurait été qu'un maigre obstacle. L'honnêteté et la réalité brutales de la mort fait écho à la vérité et à la tragédie du mauvais timing de ces deux personnages. La mort de Will propulse Alicia dans sa prochaine métamorphose. »<sup>1297</sup>*

Si, à partir de 2004, l'écrasante majorité des séries a pour point de départ un choc (mort ou divorce, principalement) qui oblige l'héroïne à se réinventer, *The Good Wife* est ainsi la seule à renouveler le processus<sup>1298</sup>, annonçant explicitement une nouvelle « métamorphose ».

---

<sup>1296</sup> *The Good Wife*, saison 5, épisode 20.

<sup>1297</sup> « A Letter from Robert & Michelle King », site Internet de CBS, 22 mars 2014 : [http://www.cbs.com/shows/the\\_good\\_wife/news/1002177/](http://www.cbs.com/shows/the_good_wife/news/1002177/)

<sup>1298</sup> Le personnage de Susan dans *Desperate Housewives* vit certes un divorce, puis la mort de son époux Mike, mais ces événements apparaissent comme des tragédies qui ne remettent aucunement en cause l'organisation bourgeoise – au contraire, le décès abrupt de Mike apporte une dimension mythologique et romantique à leur mariage.

Dans l'histoire des séries télévisées, le personnage d'Alicia Florrick est une rupture progressiste précisément parce qu'elle provient d'un milieu plus traditionnel que les autres héroïnes. L'héroïne incarne un demi-siècle d'émancipation, couvrant des époques sociales qui courent de la première modernité à la modernité avancée, et que la série ne représente pas par des ruptures nettes et définitives, mais par des processus d'individualisation perturbés par des *backlashes*. Parce que le pouvoir n'y est pas exclusivement entre les mains des politiciens, ce qu'incarne la déchéance immédiate de Peter Florrick, le caractère de ce qui est politique est redistribué dans l'ensemble des personnages, des événements, des actions et même des objets de la série (l'ascenseur, par exemple). Michelle King et Robert King placent cette redéfinition au cœur de leurs récits :

*« The Good Wife a toujours été une série à propos du "politique", du fait que ce n'est pas seulement quelque chose qui se passe à Washington, au Capitole ou dans un bureau de campagne, mais qui agit partout : entre des collègues, des amis, des ennemis, des compagnons, des époux – et notre héroïne, l'épouse trompée, en vient à le comprendre. »*<sup>1299</sup>

C'est donc une représentation des intrications entre politiques amoureuses et politiques de la modernité avancée qui est donnée dans *The Good Wife*, une modernité avancée mais encore jeune, en ce que les personnages en sont à l'étape, liminaire mais essentielle, de tirer les leçons de la première modernité : la lenteur de l'émancipation d'Alicia Florrick, à qui il faut près de deux saisons pour stabiliser son indépendance, est due à la critique minutieuse qu'elle produit des rapports de violence précédemment subis, en vue de ne pas les reproduire.

---

<sup>1299</sup> King, Robert, King, Michelle, « What Would "The Good Wife" Do ? », *New York Times*, 8 juillet 2011. Disponible en ligne : <http://www.nytimes.com/2011/07/10/fashion/creators-of-cbss-good-wife-on-forgiveness.html>, consulté le 23 septembre 2014.





## **CONCLUSION**





Cinquante ans se sont écoulés entre les fugues répétées de Lucy Ricardo et le désespoir enfin exprimé de Lynette Scavo. Quarante ans sont passés depuis les pouvoirs d'une *sorcière bien-aimée*, métaphore de capacités d'agir bridées, jusqu'à ceux d'une *Tueuse de vampires* qui la condamnent à la solitude. Dix ans seulement séparent l'avocate névrosée Ally McBeal, qui rêve d'un couple absolument fusionnel, de la « *bonne épouse* » Alicia Florrick, femme bourgeoise qu'une tromperie rendue publique a reconvertie en brillante avocate et en amoureuse stoïque. De 1950 à 2010, soixante ans de séries télévisées donnent à voir des amours romantiques, des familles nucléaires et des sexualités libérées qui sèment ou contrarient des émancipations féminines, rendues contradictoires par le syncrétisme des mythologies médiatiques.

Quatre axes interdépendants structurent les récits sur les amours des héroïnes : les résistances patriarcales y passent de l'arbitraire contesté à la négociation ; les manières féminines d'aimer s'affranchissent de l'oblativité ; la communication amoureuse se charge d'une visée démocratique ; enfin, les sphères publique et privée opèrent des réarticulations. Cet ensemble témoigne de querelles de significations autour des modes d'émancipation féminine, des modèles amoureux et des modalités communicationnelles, tant en ce qui concerne les sentiments ressentis par les personnages que les formes démocratiques élaborées par les couples fictionnels. Ces grands pôles se cristallisent, ces dernières années, dans une androgynisation des manières d'aimer, dans la réapparition de problèmes autrefois soulevés par le féminisme radical, dans la réconciliation du féminisme et de l'individualisme, enfin dans l'ambivalence de la démocratie relationnelle, tiraillée entre l'idéal d'une intercompréhension et l'expression de désaccords amoureux. Le modèle romantique perd du terrain face à la relation pure, en ce que les héroïnes trouvent dans la sexualité plastique et dans la contingence qui la caractérisent la possibilité d'exprimer leur individualité tout en la dépassant pour se lier affectivement à autrui.

Au final, le recul dont ont fait preuve les récits fictionnels dès leurs débuts (ainsi, les fugues répétées de Lucy Ricardo ou la conversion discutée de Samantha Stevens à l'idéologie du rêve américain) incitent à infléchir l'hypothèse de séries qui n'auraient gagné en complexité et en critique sociale que depuis quelques décennies. On peut, en

revanche, voir dans la recrudescence, depuis 2004, des femmes parmi les créateurs de séries télévisées (cinq sur huit dans la période 2004-2014) et plus encore dans la structuration d'une stratégie de programmation autour d'elles (Showtime), une stabilisation du contre-public subalterne féminin. Ces mutations industrielles ne sont pas étrangères à la radicalisation des revendications féministes des héroïnes, qui interrogent l'épuisement provoqué par une gestion capitaliste de la sphère professionnelle (*Nurse Jackie*), la sous-responsabilisation des hommes (*The Good Wife*, *The Big C*), l'hypocrisie de la représentation du rêve américain (*Desperate Housewives*, *Weeds*) ou encore l'obsolescence programmée des valeurs néoféministes (*Cougar Town*, *The New Adventures of Old Christine*).

### ***Binarité du système de genre et androgynisation de la communication des sentiments***

L'oblativité féminine était omniprésente dans les premières représentations médiatiques, qu'elle fut exigée d'un féminin réticent (*I Love Lucy*) ou actée de bon cœur (*Ma Sorcière Bien-Aimée*, *The Donna Reed Show*), mais elle sort aussi très bouleversée de ce demi-siècle. Décrite comme injuste par des avatars du féminisme libéral (*The Mary Tyler Moore Show*, *Murphy Brown*) ou du féminisme radical (*Maude*, *Roseanne*), cette façon spécifiquement féminine d'aimer est invisibilisée au cours des années 1990 avant d'être reconvoquée au cours des années 2000 par des héroïnes qui, l'ayant pratiquée pendant quinze ans au sein d'un mariage bourgeois, en dressent une critique acerbe. Au cours de cette évacuation progressive, se posent successivement la question de ce qui construit l'injonction au sacrifice féminin, puis le problème des nouvelles formes communicationnelles qui le remplacent.

Le problème des répercussions de l'émancipation sur les manières d'aimer est le privilège d'héroïnes blanches et issues de classes supérieures. Toutefois, l'une des surprises de cette recherche est que, alors que les classes populaires restent sous-représentées, les séries télévisées ont depuis soixante ans spécifiquement abordé la variabilité des comportements en fonction de l'origine sociale des personnages féminins. D'un côté, dans *Roseanne* en 1998 comme dans *Nurse Jackie* en 2009, le dialogue conjugal est représenté comme un travail relationnel que l'ouvrière ou l'infirmière, épuisée par sa journée, n'a plus le courage de mener. Toutefois, en l'espace de dix ans, un

changement majeur s'est produit : tandis que Roseanne, explicitement féministe, requérait sans succès de son époux une plus grande participation aux tâches domestiques, Jackie a pour mari un homme doux et attentionné, qui s'occupe très largement de l'éducation des enfants. Ce passage d'une critique de l'organisation patriarcale inspirée du féminisme radical (*Roseanne*) à une critique du partage dichotomique entre public et privé (*Nurse Jackie*) délie les difficultés amoureuses de la seule idéologie patriarcale pour les envisager comme des conséquences socioéconomiques de l'organisation sociale industrielle.

D'un autre côté, dans *Dharma & Greg* (1997) ou dans *Gilmore Girls* (2000), les ethos bourgeois sont critiqués avec force : ils sont des dispositions comportementales inauthentiques qui entravent le bon déroulement de la démocratie relationnelle. Les inflexions que fait subir le personnage hippie de Dharma au surmoi bourgeois de son partenaire sont la première occurrence d'une relation pure tournée vers l'intercompréhension, rendue possible par l'exotisme de l'idéologie *new age*. De façon plus implicite, le déclassé que subissent des héroïnes quadragénaires à partir de 2004 (*Desperate Housewives*, *Weeds* *The Good Wife*, *The New Adventures of Old Christine*) est une conséquence de l'effondrement de leur mariage. Là encore, le capitalisme qui sous-tend le rêve américain s'écroule en même temps que le romantisme qui sous-tend le mariage bourgeois : le grand partage industriel public-masculin/privé-féminin qui a historiquement succédé aux sociétés traditionnelles produit des dysfonctionnements trop lourds pour être solubles dans de simples réformes qui préserveraient ces dichotomies. L'obsolescence du romantisme est aussi celle de l'amour oblatif caractéristique d'un partage supposément fonctionnel du public et du privé mais aveugle aux aspirations individuelles.

Venant à la rescousse d'héroïnes qui se demandent comment prouver leur amour sans se sacrifier, la sexualité devient une particule élémentaire de l'univers amoureux. Toutefois, comme l'a bien montré Gayle Rubin<sup>1300</sup>, le renouvellement de son expression n'implique pas nécessairement celui du genre : tout en se réappropriant des comportements masculins, les héroïnes restent indubitablement féminines. Dans les séries, les corps féminins sont soumis au système binaire de genre : les codes sociaux (vêtements, coiffures, artifices) sont traditionnellement répartis tandis que les normes

---

<sup>1300</sup> Rubin, Gayle, « Thinking Sex: Notes for a Radical Theory of the Politics of Sexuality », in Vance, Carole S., *Pleasure and Danger: Exploring Female Sexuality*, Londres, Routledge, 1992.

corporelles s'expriment dans la beauté et la minceur. Quelques exceptions parsèment un trouble dans le genre ou une subversion des canons mais qui ne laissent pour autant planer aucun doute sur l'appartenance à la catégorie féminine : les cheveux courts restent blonds (*Nurse Jackie*, *The Big C*), les rides des quadragénaires sont entourées d'un brushing impeccable (*The Good Wife*) et la laideur supposée de la récente mère de famille relève autant d'une mascarade que sa précédente beauté sophistiquée (Gabrielle Solis, *Desperate Housewives*). La déconstruction du genre est pour l'heure contenue à son exagération : le néoféminisme des héroïnes produit des retournements de stigmatisme sous forme de mascarades de genre. L'espionne Sydney Bristow fait croire à une naïveté pour mieux désarmer ses ennemis tandis que les balades citadines de *Sex and the City* se transforment en défilés de mode. Une nouvelle objectivation, volontaire et stratégique, est instrumentalisée par les femmes pour paradoxalement dépasser la stigmatisation. Elles n'échappent évidemment pas à certains pièges, au premier rang desquels le phénomène de « double standard » : leur obstination à performer un genre féminin crée en retour des attentes affectives classiques.

Or, la dénaturalisation du genre, à défaut de sa déconstruction encore très lointaine, affleure plutôt dans les comportements. Depuis la rupture effectuée par *Sex and the City* à la fin des années 1990, un travail de resignification opère autour de la sexualité, entendue comme un *ars erotica* propice à l'épanouissement des femmes. L'amour devient unilatéralement indissociable de la sexualité, mais en retour, cette dernière se détache des sentiments : les héroïnes sont affranchies des craintes de la reproduction, cherchent le plaisir physique et objectivent les corps de leurs partenaires devenus multiples. Cette démocratisation des comportements jusqu'ici réservés au masculin androgynise les manières d'aimer en même temps qu'elle redonne aux corps un potentiel expressiviste. L'amour ne se contente plus de la rencontre des esprits, il faut encore qu'elle soit celle des chairs.

### *La revanche du féminisme radical ?*

L'optimisme de l'émancipation individualiste, représentée de *Murphy Brown*<sup>1301</sup> jusqu'à *Sex and the City*<sup>1302</sup>, empêchait, non pas forcément de penser les effets de structure, mais de les représenter en action. Cette vague atteint son plus haut point dans les années 1990 avec des personnages trentenaires qui profitent de l'anonymat de la grande ville (symbole de la conquête de la sphère publique permise par le féminisme libéral) pour expérimenter des relations amoureuses et sexuelles euphoriques, mais elle est suivie d'héroïnes quadragénaires, épouses bourgeoises et mères au foyer, qui se retrouvent propulsées malgré elles hors du mariage et dans l'émancipation féminine.

Depuis 2004, les séries réintègrent la dimension structurelle de l'oppression patriarcale qui faisait défaut à bien des fictions dans les années 1980 et 1990. Lors de l'effondrement de leur mariage, ces héroïnes sont dépossédées de capitaux sociaux et de capitaux financiers, mais pas de capacités d'agir. Fortes d'une émancipation qu'elles n'ont pas désirée, ces femmes réinvestissent la sphère professionnelle *en même temps* qu'elles redéfinissent la sphère amoureuse, portées par la découverte de valeurs féministes. Le dialogue entre public et privé se fait alors de façon consubstantielle, et non plus successive ou concurrentielle, allant à certains endroits jusqu'à remettre en cause cette distinction même.

Ce faisant, ces héroïnes permettent de replacer au cœur des récits sur l'amour une critique de l'hégémonie patriarcale de la première modernité. Curieusement, le féminisme radical que nombre d'auteur.e.s pensait définitivement battu au sortir des années 1970 par le féminisme libéral, s'engouffre dans la porte qu'ouvre ce réagencement de la sphère publique et de la sphère privée : une critique systémique de l'ère patriarcale qu'ont vécue les héroïnes quadragénaires conduit à un processus minutieux de détraditionnalisation.

Les protagonistes de *Desperate Housewives*, *Weeds*, *The Good Wife*, *The New Adventures of Old Christine*, *Cougar Town* ou encore *The Big C* prennent en effet conscience – thématique classique du féminisme radical – des *inégalités structurelles* qui pesaient et continuent de peser sur elles : les disparités économiques du mariage de la première modernité restreignent leurs capacités d'agir (*Desperate Housewives*, *Weeds*,

---

<sup>1301</sup> Dow, Bonnie J., *Prime-Time Feminism. Television, Media Culture, and the Woman Movement Since 1970*, University of Pennsylvania Press, 1996.

<sup>1302</sup> McRobbie, Angela, *The Aftermath of Feminism. Gender, Culture and Social Change*, Sage Publications, 2009.

*The Good Wife*) tandis que les inégalités communicationnelles de l'amour deviennent de moins en moins tolérables. Le néoféminisme, si influent auprès des héroïnes trentenaires, devient un ressort comique produit aux dépens des héroïnes qui le vivent : jusque dans les titres, la « cougar » Jules Cobb (*Cougar Town*) ou la « vieille » Christine (*The New Adventures of Old Christine*) incarnent le problème de l'obsolescence de ce mouvement féministe passé quarante ans. Le retour à la sphère privée, qui peut sembler être un *backlash*, est en fait un réinvestissement par les héroïnes d'un territoire auquel elles ont été confinées mais qu'elles n'ont que peu souvent défini.

La rupture qu'incarne à cet égard Alicia Florrick, l'héroïne de *The Good Wife*, tient à ce qu'elle produit durant cinq saisons de nombreuses redéfinitions de son mariage et que celui-ci ne survit à aucune de ces redistributions du pouvoir (affectif comme sexuel et professionnel). Première vraie rupture au féminin de la télévision étasunienne, *The Good Wife* est l'indice d'une percée dans la sphère publique d'héroïnes qui, enfin, exercent du pouvoir pour définir l'amour, et non plus contestent, négocient ou acceptent une hégémonie patriarcale. Condition de ce nouvel ordre amoureux, les séries télévisées représentent une recapitalisation des compétences : les femmes tirent à la fois de leur assignation passée à la sphère privée de fortes aptitudes émotionnelles tandis que leur choc émancipateur leur offre une confiance en elles que les héroïnes des décennies précédentes avaient peu (ou payaient d'un désert affectif). Cette insistance des imaginaires médiatiques pour les phénomènes de recapitalisations provient évidemment d'une influence capitaliste mais est aussi le signe d'une déliquescence des frontières entre les sphères d'activité. A l'optimisme de l'individualisme expressiviste des années 1990, succède l'optimisme d'échanges semble-t-il infinis entre le public et le privé.

Les réarticulations entre la sphère publique et la sphère privée rythment donc l'histoire des représentations des amours à tel point que, dans *The Good Wife*, la dichotomie public/privé ne fait plus sens que stratégiquement. In fine, ces différentes articulations ne sont plus légitimes en elles-mêmes mais agissent comme la possibilité d'explorer les différentes façons d'être à la fois un individu émancipé, un sujet féministe et une femme amoureuse.

## *La démocratie relationnelle, entre idéal communicationnel et territoire des querelles amoureuses*

Les « promesses de la relation pure », interrogées dans le titre de cette thèse, sont finalement celles d'une égalité de genre atteinte par des valeurs et des techniques communicationnelles démocratiques. Au fil des représentations, la communication conjugale ne se heurte plus à l'autorité masculine, quoique contestée, mais à la divergence d'opinions des partenaires. Signe d'un affaiblissement de l'autorité masculine, dans certaines séries, les tours de passe-passe ne sont plus seulement ceux des femmes opprimées qui fuguent ou complotent pour échapper au joug de leur époux, mais proviennent des personnages masculins qui manigancent pour obtenir ce qu'ils veulent (*Desperate Housewives*). Leur pouvoir ayant perdu le privilège de l'arbitraire, ils se réfugient dans des formes de manipulations stratégiques ou émotionnelles – signe également de la prérogative que prennent ces communications dans la modernité avancée.

En retour, autre indice du retour d'arguments féministes radicaux, la critique systémique portée par les héroïnes enjoint aux personnages masculins de repenser leur propre position. Ceux-ci ne passent plus à travers les filets du féminisme comme c'était le cas des partenaires des héroïnes trentenaires mais font désormais intégralement partie du problème féministe. Les réconciliations des partenaires ne peuvent se faire qu'au prix d'une refonte en profondeur de leur couple : tournant vers l'agapè dans *The Big C*, redéfinitions contingentes dans *The Good Wife*, prévalence de l'honnêteté dans *Desperate Housewives*. Des régimes discursifs démocratiques étayent ces valeurs : négociations, compromis, concessions ou renoncements volontaires affleurent, indices de constructions médiaculturelles d'une « sphère publique intime » qui prend pour défi de mettre en lien amoureux sans nier les individualités si laborieusement construites. Ces nouveaux imaginaires médiaculturels s'inscrivent dans une modernité avancée, attentive aux risques amoureux : les héroïnes rationalisent l'amour, dont elles embrassent les politiques, tout en craignant les répercussions de leurs choix individuels et affectifs. Si sentiments et sexualités ont trouvé des réarticulations égalitaires depuis les années 1990, il semble que les héroïnes quadragénaires marquent une nouvelle étape en ambitionnant d'en faire de même entre sentiments individuels et structures conjugales.



***Quelles politiques privées ? La réconciliation du féminisme et de l'individualisme sur les cendres du romantisme***

Que devient le modèle romantique, pris entre les deux feux de l'émancipation féminine et de la reformulation du public et du privé ? Au cours des années 1990, les héroïnes trentenaires étaient conjointement prises au piège de la double injonction de la réalisation de soi et de l'accomplissement conjugal, et confrontées de surcroît aux difficultés d'ajuster les prérequis de ce modèle à la réalité des pratiques.

Le romantisme s'était relativement bien adapté à l'apparition d'héroïnes indépendantes (*The Mary Tyler Moore Show, Murphy Brown, Sex and the City, Ally McBeal, Gilmore Girls, Alias...*) : les élans intuitifs, la croyance en une prédestination amoureuse, la volonté de se fondre en l'autre ont fortement résisté jusqu'à l'orée des années 2000. Ces modalités communicationnelles romantiques restaient probablement d'autant plus prégnantes que ces personnages de femmes actives cherchaient, à la manière des hommes qui les ont précédées, à faire de la sphère amoureuse un refuge. Toutefois, dans le même temps, leur conquête de la sphère publique permettait le développement d'un individualisme (confiance en elle, affirmation de soi, impératif égalitaire) qui portait un coup sérieux aux prérogatives sacrificielles du romantisme.

Pour concilier ces contraires, les séries télévisées ont trouvé une solution dans la représentation d'une grande fracture entre imaginaires romantiques et pratiques de la relation pure. Il est intéressant que les fictions utilisent cette contradiction pour évoquer la complexification des relations amoureuses engendrée par leur relatif décollement des structures maritales. Avec la fin des modèles holistes, s'écroule également le mythe d'une distinction ferme entre ce qui est rêvé et ce qui est pratiqué : en représentant de la sorte les héroïnes de l'après-féminisme, les séries réhabilitent la portée « réelle » des imaginaires amoureux, entendus au sens large des rêves, des utopies, des fictions ou des mythes dont on interroge désormais l'influence sur les pratiques. Cette préséance que gagnent les imaginaires auprès des héroïnes trentenaires a certainement participé de la dépréciation de ces séries par des auteur.e.s qui appellent de leurs vœux une représentation plus matérialiste des inégalités de genre.

Il faut attendre les héroïnes quadragénaires des années 2000 pour que la sphère privée ne soit plus définie par la mythologie, historiquement masculine, du cocon. La trahison du romantisme que vivent ces personnages déconstruit l'idéologie unificatrice et apaisante de ce modèle : les politiques genrées qui y sont à l'œuvre se révèlent de la façon

la plus violente qui soit puisque ces héroïnes sont soudainement privées d'ami.e.s (qui étaient du cercle de leur époux) et de revenus. Le procédé narratif d'un événement « choc » est l'occasion d'une redécouverte des courants féministes des années 1960 et 1970 qui doivent composer avec l'individualisme réflexif.

Au bonheur des âmes sœurs, heureuses car mêlées l'une à l'autre, succède le bonheur des individus, heureux en couple car encouragés et reconnus par lui. La conséquence de ces renversements est que les héroïnes ne rêvent plus de balayer les rapports de pouvoir : contrairement aux personnages de la période 1997-2004 (*Sex and the City* et *Ally McBeal* en tête) qui espèrent que les formes embryonnaires de relation pure deviennent des amours romantiques, les femmes quadragénaires qui peuplent la fiction télévisée depuis 2004, parce qu'elles ont été déçues par le modèle romantique, ne sont plus dupes du fait que le pouvoir est intrinsèque aux formes amoureuses.

Peu à peu, les imaginaires médiatiques placent au cœur du couple le travail communicationnel qui le forge. L'utopie de la relation romantique, qui se basait sur des communications que la prédestination rendait intuitives, s'affaiblit. Elle est remplacée par une autre utopie, celle d'une relation égalitaire dont l'intercompréhension est nourrie par l'épanouissement personnel. Dans l'apparition de ces « sphères publiques intimes », les femmes se positionnent comme sujets longtemps opprimés et comme individus sur la voie d'une émancipation qui ne pourra se faire qu'à condition de repenser de façon systémique l'organisation de la sphère privée. En ce sens, la réconciliation du féminisme et de l'individualisme, longtemps pensés contradictoires, se fait sur les cendres, par endroits encore chaudes, du romantisme.



## **BIBLIOGRAPHIE**



## OUVRAGES ET CHAPITRES D'OUVRAGES

- Akass, Kim, McCabe, Janet, *Reading Sex And The City*, Londres, I.B. Tauris, 2003.
- Alberoni, Francesco, *Le Choc amoureux*, Paris, Pocket, 1993.
- Alberoni, Francesco, *L'Érotisme*, Paris, Pocket, 1994.
- Alberoni, Francesco, *Vie Publique et vie privée*, Paris, Pocket, 2000.
- Alizart, Mark, Hall, Stuart, Macé, Éric, Maigret, Éric, *Stuart Hall*, Paris, Amsterdam, 2007.
- Allen, Robert C., *Speaking of Soap Opera*, Chapel Hill, University of North Carolina Press, 1985.
- Appelo, Tim, *Ally McBeal, The Official Companion*, New York, It Books, 1999.
- Aristote, *Éthique à Nicomaque*, Paris, Vrin, 1994.
- Armstrong, John, *Conditions of Love. The Philosophy of Intimacy*, Londres, Penguin Books, 2002.
- Badhwar Neera, « Love », in LaFollette Hugh, *Oxford Handbook of Practical Ethics*, Oxford, Oxford University Press, 2003.
- Badiou, Alain, *L'Être et l'événement*, Paris, Seuil, 1988.
- Badiou, Alain, *Éloge de l'amour*, Paris, Flammarion, 2011.
- Bailey, Beth, *From Front Porch to Back Seat. Courtship in Twentieth-Century America*, Baltimore, Johns Hopkins University Press, 1989.
- Bakhtine, Mikhaïl, *L'œuvre de François Rabelais et la culture populaire au Moyen-Âge et sous la Renaissance*, Paris, Gallimard, 1970.
- Ball, Lucille, *Love, Lucy*, New York, Putnam, 1996.
- Bauman, Zygmunt, *L'Amour liquide. De la fragilité des liens entre les hommes*, Paris, Fayard, 2010.

Bautista, Anna Marie, « Desperation and Domesticity: Reconfiguring the "Happy Housewife" in *Desperate Housewives* », in McCabe, Janet, Akass, Kim, *Reading Desperate Housewives: Beyond the White Picket Fence*, Londres, IB Tauris, 2006.

Bart, Andrews, *Lucy & Ricky & Fred & Ethel. The Story of 'I Love Lucy'*, Dutton, 1976.

Bathrick, Serafina, « *The Mary Tyler Moore Show. Women at Home and at Work* », in Morreale, Joanne, *Critiquing the Sitcom. A Reader*, Syracuse, Syracuse University Press, 2002.

Beauvoir (de), Simone, *Le Deuxième sexe. Tome 1 : Les faits et les mythes*, Paris, Gallimard, 1986.

Beauvoir (de), Simone, *Le Deuxième sexe. Tome 2*, Paris, Gallimard, 1986.

Beck, Ulrich, *Reflexive Modernization : Politics, Tradition and Aesthetics in the Modern Social Order*, Palo Alto, Stanford University Press, 1994.

Beck, Ulrich, Beck-Gernsheim, Elizabeth, *The Normal Chaos of Love*, Cambridge, Polity Press, 1995.

Beck, Ulrich, *La Société du risque. Sur la voie d'une autre modernité*. Paris, Flammarion, 2001.

Berger, Peter, Luckmann, Thomas, *La Construction sociale de la réalité*, Paris, Méridiens Klincksieck, 1992.

Bergson, Henri, *L'Évolution créatrice*, Paris, Presses Universitaires de France, 2009.

Berlant, Lauren, « Love, a Queer Feeling », in Dean, Tim, Lane, Christopher, *Homosexuality and Psychoanalysis*, Chicago, University of Chicago Press, 2001.

Berman, A.S., Hermann, Edward, *The Gilmore Girls Companion*, Albany, BearManor Media, 2010.

Bessin, Marc, « Le Kaïros dans l'analyse temporelle », in Cahiers Lillois, *Temps et Contretemps. Approches sociologiques*, Paris, L'Harmattan, 1999.

Bilat, Loïse, Haver, Gianni, *Le héros était une femme...*, Paris, Antipodes, 2011.

Boltanski, Luc, *L'Amour et la Justice comme compétences*, Paris, Gallimard, 1990.

Bourcier, Marie-Hélène, *Comprendre le féminisme*, Paris, Max Milo, 2012.

Bourdieu, Pierre, *La Domination masculine*, Paris, Seuil, 2002.

Bourdieu, Pierre, *La Distinction. Critique sociale du jugement*, Paris, Les Éditions de Minuit, 1979.

- Bourdieu, Pierre, *Sur la télévision*, Montréal, Liber, 1996.
- Braham, Peter, Allen, John, Lewis, Paul, Hall, Stuart, *Political and Economic Forms of Modernity*, Cambridge, Polity Press, 1992.
- Brooks, Ann, *Postfeminisms. Feminism, Cultural Theory and Cultural Forms*, Londres, Routledge, 1997.
- Brooks, Maria, *The American Family on Television: A Chronology of 122 shows, 1948-2004*, Jefferson, McFarland, 2005.
- Brooks, Tim, Marsh, Earle F., *The Complete Directory to Prime Time Network and Cable TV Shows, 1946-Present*, New York, Ballantine Books, 2007.
- Brunsdon, Charlotte, D'Acci, Julie, Spigel, Lynn, *Feminist Television Criticism. A Reader*, Oxford, Oxford University Press, 1997.
- Brunsdon, Charlotte, « Crossroads : Notes on Soap Opera », in Kaplan, Ann, *Regarding Television*, Santa Barbara, Praeger, 1983.
- Bryson, Valerie, *Feminist Political Theory: An Introduction*, Basingstoke, Palgrave Macmillan, 1992.
- Burch, Noël, Sellier, Geneviève, *La Drôle de guerre des sexes du cinéma français, 1930-1956*, Paris, Nathan Université, 1999.
- Burch, Noël, Sellier Geneviève, *Le Cinéma au prisme des rapports de sexe*, Paris, Vrin, 2009.
- Burch, Noël, *De la beauté des latrines. Pour réhabiliter le sens au cinéma et ailleurs*, Paris, L'Harmattan, 2012.
- Butler, Judith, *Trouble dans le genre. Pour un féminisme de la subversion*, Paris, La Découverte, 2005.
- Cancian, Francesca, *Love In America. Gender and Self-Development*, Cambridge, Cambridge University Press, 1991.
- Carson, Diane, Dittmar, Linda, Welsch, Janice R., *Multiple Voices in Feminist Film Criticism*, Minneapolis, University of Minnesota Press, 1993.
- Casilli, Antonio, *Les Liaisons numériques. Vers une nouvelle sociabilité ?*, Paris, Seuil, 2010.
- Cavell, Stanley, *Pursuits of Happiness. The Hollywood Comedy of Remarriage*, Cambridge, Harvard University Press, 1984.
- Cavell, Stanley, *Contesting Tears. The Hollywood Melodrama of the Unknown Woman*, Chicago, University of Chicago Press, 1997.



Cawelti, John, *Adventure, Mystery, and Romance*, Chicago, The University of Chicago, 1977.

Certeau (de), Michel, *L'invention du quotidien. Tome 1 : Arts de faire*, Paris, Gallimard, 1990.

Certeau (de), Michel, *L'invention du quotidien. Tome 2 : Habiter, cuisine*, Paris, Gallimard, 1994.

Chalvon-Demersay, Sabine, *Mille scénarios. Une enquête sur l'imagination en temps de crise*, Paris, Métailié, 1994.

Charaudeau, Patrick, « Le contrat de communication dans la situation classe », in Halté, Jean-François, *Inter-Actions*, Metz, Université de Metz, 1993.

Charaudeau, Patrick, « Des conditions de la mise en scène du langage », in Decrosse, Anne, *L'Esprit de société : vers une anthropologie sociale du sens*, Bruxelles, Mardaga, 1993.

Charaudeau, Patrick, « Visées discursives, genres situationnels et construction textuelle », in Ballagriba, M., *Analyse des discours. Types et genres*, Toulouse, Editions Universitaires du Sud, 2001.

Chaumier, Serge, *L'Amour fissionnel. Le nouvel art d'aimer*, Paris, Fayard, 2004.

Chaumier, Serge, *La Déliaison amoureuse. De la fusion romantique au désir d'indépendance*, Lausanne, Payot, 2004.

Chen, Kuan-Hsing, Morley, David, *Stuart Hall: Critical Dialogues in Cultural Studies*, Londres, Routledge, 1996

Clark, Danae, « Cagney & Lacey: Feminist Strategies of Detection », in Brown, Mary Ellen, *Television and Women's Culture: The Politics of the Popular*, Londres, Sage Publications, 1990.

Cotta Vaz, Mark, *Alias Declassified: The Official Companion*, New York, Bantam Books, 2002.

Dakhlija, Jamil, *Politique people*, Paris, Bréal, 2008.

D'Acci, Julie, *Defining Women: Television and the Case of Cagney & Lacey*, Chapel Hill, The University of North Carolina Press, 1995.

Davis, Flora, *Moving the Mountain. Women's Movement in America since 1960*, Upper Saddle River, Prentice Hall, 1991.

Delphy, Christine, *L'Ennemi principal. Tome 2 : Penser le genre*, Paris, Syllepse, 2001.

Delphy, Christine, *L'Ennemi principal. Tome 1 : Économie politique du patriarcat*, Paris, Syllepse, 2002.

Di Mattia, Joanna, « "What's the Harm in Believing?": Mr Big, Mr Perfect, and the Romantic Quest for *Sex and the City's* Mr Right », in Akass, Kim, McCabe, Janet, *Reading Sex And The City*, I.B. Tauris, 2003.

Digby, Tom, Bartky, Sandra, *Men Doing Feminism*, Londres, Routledge, 2008.

Doty, Alexander, « I Love Laverne and Shirley. Lesbian Narratives, Queer Pleasures, and Television Sitcoms », in Morreale, Joanne, *Critiquing the Sitcom. A Reader*, Syracuse, Syracuse University Press, 2002.

Douglas, Susan J., *Where the Girls Are: Growing Up Female with the Mass Media*, New York, Three Rivers Press, 1995.

Dow, Bonnie J., *Prime-Time Feminism. Television, Media Culture, and the Women's Movement Since 1970*, Philadelphia, University of Pennsylvania Press, 1996.

Dow, Bonnie, « "How Will You Make It On Your Own?" Television and Feminism since 1970 », in Wasko, Janet, *A Companion to Television*, Hoboken, Wiley-Blackwell, 2009.

Durkheim, Émile, *Les Formes élémentaires de la vie religieuse*, Paris, Presses Universitaires de France, 2003.

Echols, Alice, *Daring to be Bad. Radical Feminism in America. 1967-1975*, Minneapolis, University of Minnesota Press, 1989.

Eco, Umberto, « The Frames of Comic "Freedom" », in Eco, Umberto, Ivanov, V.V., Recto, Monica, *Carnival!*, Berlin, De Gruyter, 1984.

Eco, Umberto, *Lector in Fabula*, Paris, Grasset, 1985.

Eco, Umberto, *La Guerre du faux*, Paris, Grasset, 1985.

Edgerton, Gary, Rollins, Peter C., *Television Histories: Shaping Collective Memory in the Media Age*, Lexington, University Press of Kentucky, 2003.

Edgerton, Gary, *Thinking Outside the Box: A Contemporary Television Genre Reader*, Lexington, University Press of Kentucky, 2008.

Edgerton, Gary, Jones, Jeffrey P., *The Essential HBO Reader*, Lexington, University Press of Kentucky, 2009.

Edgerton, Gary, *The Columbia History of American Television*, New York, Columbia University Press, 2009.

Ehrenberg, Alain, *La Fatigue d'être soi. Dépression et société*, Paris, Odile Jacob, 2000.

Esquenazi, Jean-Pierre, *Les Séries télévisées : l'avenir du cinéma ?*, Paris, Armand Colin, 2010.

Faludi, Susan, *Backlash. La guerre froide contre les femmes*, Paris, Des Femmes, 1993.

Farber, David, Bailey, Beth, *The Columbia Guide to America in the 1960s*, New York, Columbia University Press, 2001.

Fiske, John, *Television Culture*, Londres, Routledge, 1994.

Fiske, John, « Murphy Brown, Dan Quayle, and the Family Row of the Year », in *Media Matters: Everyday Culture and Political Change. Race and Gender in U.S. Politics*, Minneapolis, University of Minnesota Press, 1996.

Foucault, Michel, *L'Ordre du discours*, Paris, Gallimard, 1971.

Foucault, Michel, *Histoire de la sexualité. Tome 1 : La Volonté de savoir*, Paris, Gallimard, 1994.

Foucault, Michel, *Histoire de la sexualité. Tome 2 : L'Usage des plaisirs*, Paris, Gallimard, 1994.

Foucault, Michel, *Histoire de la sexualité. Tome 3 : Le Souci de soi*, Paris, Gallimard, 1994.

Foucault, Michel, *Dits et écrits. Tome 1 : 1954-1975*, Paris, Gallimard, 2001.

Foucault, Michel, *Dits et écrits. Tome 2 : 1976-1988*, Paris, Gallimard, 2001.

Foucault, Michel, « La naissance de la médecine sociale », in Foucault, Michel, *Dits et écrits. Tome 2 : 1976-1988*, Paris, Gallimard, 2001.

Foucault, Michel, *L'Archéologie du savoir*, Paris, Gallimard, 2008.

Frankfurt Henry, *Necessity, Volition, and Love*, Cambridge, Cambridge University Press, 1998.

Frankfurt, Henry, *The Reasons of Love*, Princeton, Princeton University Press, 2004.

Fraser, Nancy, *Qu'est-ce que la justice sociale ?*, Paris, La Découverte, 2005.

Freeland, Cynthia, « Feminist Film Theory », in Kelly, Michael, *Encyclopedia of Aesthetics*, Oxford, Oxford University Press, 1998.

Freud, Sigmund, *Cinq Leçons sur la psychanalyse*, Lausanne, Payot, 2001.

Freud, Sigmund, *Essais de psychanalyse*, Lausanne, Payot, 2004.

- Freud, Sigmund, *Psychologie de la vie amoureuse*, Lausanne, Payot, 2010.
- Freud, Sigmund, *La Technique psychanalytique*, Lausanne, Payot, 2010.
- Freud, Sigmund, *Psychologie des masses et analyse du moi*, Lausanne, Payot, 2010.
- Freud, Sigmund, *Pour introduire le narcissisme*, Lausanne, Payot, 2012.
- Friedan, Betty, *La Femme mystifiée*, Paris, Gonthier, 1963.
- Fultz, Jay, *In Search of Donna Reed*, Chicago, University of Iowa Press, 2001.
- Gallagher, Margaret, « Feminist Media Perspectives », in Valvidia, Angharad, *A Companion to Media Studies*, Hoboken, Wiley-Blackwell, 2005.
- Gamble, Sarah, *The Routledge Companion to Feminism and Postfeminism*, Londres, Routledge, 2002.
- Gauntlett, David, *Media, Gender, and Identity: An Introduction*, Londres, Routledge, 2008.
- Genz, Stephanie, Brabon, Benjamin, *Postfeminism. Cultural Texts and Theories*, Edinburgh, Edinburgh University Press, 2009.
- Geraghty, Christine, *Women and the Soap Opera. A Study of Prime Time Soaps*, Cambridge, Polity Press, 1990.
- Geraghty, Christine, « The study of the soap opera » in Wasko, Janet, *A Companion to Television*, Hoboken, Wiley-Blackwell, 2005.
- Gerbner, George, Signorielli, Nancy, *Women and Minorities in Television Drama. 1969-1978*, Philadelphie, University of Philadelphia, Annenberg School of Communications, 1979.
- Giddens, Anthony, *Modernity and Self-Identity: Self and Society in the Late Modern Age*, Palo Alto, Stanford University Press, 1991.
- Giddens, Anthony, « Living in a Post-Traditional Society », in Beck, Ulrich, *Reflexive Modernization : Politics, Tradition and Aesthetics in the Modern Social Order*, Palo Alto, Stanford University Press, 1994.
- Giddens, Anthony, Pierson, Christopher, *Conversations with Anthony Giddens. Making Sense of Modernity*, Palo Alto, Stanford University Press, 1998.
- Giddens, Anthony, *La Transformation de l'intimité. Sexualité, amour, et érotisme dans les sociétés modernes*, Rodez, Editions du Rouergue, 2004.
- Gilroy, Paul, *The Black Atlantic: Modernity and Double Consciousness*, Brooklyn, Verso, 1993.

Gilroy, Paul, *Against Race: Imagining Political Culture Beyond the Color Line*, Cambridge, Harvard University Press, 2000.

Glevarec, Hervé, Macé Éric, Maigret Éric, *Cultural Studies. Anthologie*, Paris, Armand Colin, 2008.

Glevarec, Hervé, *La Culture de la chambre. Préadolescence et culture contemporaine dans l'espace familial*, Paris, La Documentation française, 2009.

Glevarec, Hervé, *La Sériephilie. Sociologie d'un attachement culturel*, Paris, Ellipses, 2012.

Goffman, Erving, *La mise en scène de la vie quotidienne. Tome 1. La présentation de soi*, Paris, Les Éditions de Minuit, 1973.

Goffman, Erving, *La mise en scène de la vie quotidienne. Tome 2. Les relations en public*, Paris, Les Éditions de Minuit, 1973.

Gray, Herman, « Television, Black Americans, and the American Dream », in Newcomb, Horace, *Television. The Critical View, 5th Edition*, Oxford University Press, 1994.

Greer, Germaine, *La Femme eunuque*, Paris, Robert Laffont, 1971.

Grossberg, Larry, *We Gotta Get Out Of This Place. Popular Conservatism And Postmodern Culture*, Londres, Routledge, 1992.

Grossberg, Larry, *Cultural Studies in the Future Tense*, Durham, Duke University Press Books, 2010.

Guénif-Souilamas, Nacira, Macé, Éric, *Les Féministes et le garçon arabe*, La Tour d'Aigues, L'Aube, 2006.

Gurley Brown, Helen, *Sex and the Single Girl*, New York, Bernard Geis Associates, 1962.

Habermas, Jürgen, *Théorie de l'agir communicationnel*, Paris, Fayard, 1987.

Habermas Jürgen, *L'espace public*, Lausanne, Payot, 1988.

Halbout, Grégoire, *La Comédie screwball hollywoodienne 1934-1945 : sexe, amour et idéaux démocratiques*, Arras, Artois Presses Université, 2013.

Hall, Stuart, « Culture, The Media and the "Ideological Effect" », in Curran, James, Gurevitch, Michael, Woollacott, Janet, *Mass Communication and Society*, Londres, Sage Publications, 1979.

Hall, Stuart, « Who Needs Identity? », in Hall, Stuart, Du Gay, Paul, *Questions of Cultural Identity*, Londres, Sage Publications, 1996.

- Hall, Stuart, *Representation. Cultural Representations and Signifying Practices*, Londres, Sage Publications, 1997.
- Hall, Stuart, *Identités et cultures. Politiques des cultural studies*, Paris, Amsterdam, 2008.
- Hall, Stuart, « Codage/décodage » in Glevarec, Hervé, Macé, Éric, Maigret, Éric, *Cultural Studies. Anthologie*, Paris, Armand Colin, 2008.
- Hamamoto, Darrell, *Nervous Laughter. Television Situation Comedy and Liberal Democratic Ideology*, Santa Barbara, Greenwood Press, 1991
- Haralovich, Mary Beth, « Sitcoms and Suburbs: Positioning the 1950s Homemaker », in Spigel, Lynn, Mann, Denise, *Private Screenings. Television and the Female Consumer*, Minneapolis, University of Minnesota Press, 1992.
- Haralovich, Mary Beth, Rabinovitz, Lauren, *Television, History, And American Culture. Feminist Critical Essays*, Durham, Duke University Press, 1999.
- Haraway, Donna, *Manifeste Cyborg et autres essais*, Paris, Exils Éditeurs, 2007.
- Harding Sandra, « Can Men Be Subject of Feminism? », in Digby, Tom, Bartky, Sandra, *Men Doing Feminism*, Londres, Routledge, 2008.
- Hardt, Michael, Negri, Antonio, *Empire*, Cambridge, Harvard University Press, 2001.
- Hardt, Michael, Negri, Antonio, *Multitude. Guerre et démocratie à l'âge de l'Empire*, Paris, 10/18, 2006.
- Hardt, Michael, Negri, Antonio, *Commonwealth*, Cambridge, Harvard University Press, 2011.
- Hayden, Dolores, *Redesigning the American Dream. The Future of Housing, Work, and Family Life*, New York, W.W. Norton & Company, 2002.
- Hilmes, Michele, Jacobs, Jason, *The Television History Book*, Basingstoke, BFI Publishing, 200.
- Hilmes, Michele, *NBC: America's Network*, Oakland, University of California Press, 2007.
- Hilmes, Michele, *Only Connect: A Cultural History of Broadcasting in the United States*, Boston, Wadsworth Publishing, 2010.
- Hoggart, Richard, *La Culture du pauvre. Étude sur le style de vie des classes populaires en Angleterre*, Paris, Les Éditions de Minuit, 1970.
- Honneth, Axel, *La Lutte pour la reconnaissance*, Paris, Editions du Cerf, 2000.

Honneth, Axel, *La Société du mépris. Vers une nouvelle Théorie critique*, Paris, La Découverte, 2008.

Hong-Mercier, Seok-Kyeong, « Les femmes-flics et les relations familiales », in Sellier, Geneviève, Beylot, Pierre, *Les Séries policières*, Paris, L'Harmattan, 2004.

hooks, bell, *Feminist Theory From Margin To Center*, New York, South End Press, 1984.

hooks, bell, « The Oppositional Gaze: Black Female Spectators, » in Thornham, Sue, *Feminist Film Theory: A Reader*, New York, New York University Press, 1999.

Hopkins, Patrick, « How Feminism Made a Man Out of Me: The Proper Subject of Feminism and the Problem of Men », in Digby, Tom, Bartky, Sandra, *Men Doing Feminism*, Londres, Routledge, 2008.

Huysen, Andreas, *After the Great Divide: Modernism, Mass Culture, Postmodernism*, Bloomington, Indiana University Press, 1987.

Huysen, Andreas, « Féminité de la culture de masse, l'autre de la modernité », in Sellier, Viennot, *Culture d'élite, culture de masse et différence des sexes*, Paris, L'Harmattan, 2004.

Iacub, Marcela, *Qu'avez-vous fait de la libération sexuelle ?*, Paris, Points, 2007.

Illouz, Eva, *Les Sentiments du capitalisme*, Paris, Seuil, 2006.

Illouz, Eva, *Why Love Hurts. A Sociological Explanation*, Cambridge, Polity Press, 2012.

Jamieson, Lynn, *Intimacy. Personal Relationships In Modern Societies*, Cambridge, Polity Press, 1997.

Johnston, Claire, « Women's Cinema as Counter-Cinema », in Johnston, Claire, *Notes on Women's Cinema*, Londres, Society for Education in Film and Television, 1973.

Jost, François, *La Télévision au quotidien*, Paris, De Boeck/INA, 2001.

Kaplan, Ann, *Women and Film: Both Sides of the Camera*, Londres, Methuen, 1983.

Kaufmann, Jean-Claude, *La Femme seule et le Prince charmant*, Paris, Nathan, 1999.

Kaufmann, Jean-Claude, *La Trame conjugale. Analyse du couple par son linge*, Pocket, 2002.

Kaufmann, Jean-Claude, *Sociologie du couple*, Paris, Presses Universitaires de France, 2003.

Kaufmann, Jean-Claude, *Premier Matin. Comment naît une histoire d'amour*, Pocket, 2004.

- Kaufmann, Jean-Claude, *L'Invention de soi. Une théorie de l'identité*, Armand Colin, 2004.
- Kaufmann, Jean-Claude, *Ego. Pour une sociologie de l'individu*, Paris, Hachette, 2007.
- Kaufmann, Jean-Claude, *Agacements. Les petites guerres du couple*, Le Livre de Poche, 2008.
- Kaufmann, Jean-Claude, *L'Étrange histoire de l'amour heureux*, Paris, Fayard, 2010.
- Kaufmann, Jean-Claude, *Corps de femmes, regards d'hommes. Sociologie des seins nus sur la plage*, Paris, Pocket, 2010.
- Kaufmann, Jean-Claude, « La force structurante d'une illusion : l'individu », in Corcuff, Philippe, Le Bart, Christian, Singly (de), François, *L'Individu aujourd'hui. Débats sociologiques et contrepoints philosophiques*, Rennes, Presses Universitaires de Rennes, 2010.
- Kaufmann, Jean-Claude, *Le Cœur à l'ouvrage. Théorie de l'action ménagère*, Paris, Pocket, 2011.
- Kaufmann, Jean-Claude, *Casseroles, amour et crises. Ce que cuisiner veut dire*, Paris, Fayard, 2011.
- Kaufmann, Jean-Claude, *Sex@mour*, Paris, Le Livre de Poche, 2011.
- Kaufmann, Jean-Claude, *Quand Je est un autre*, Paris, Fayard, 2012.
- Kinsey, Alfred, *Sexual Behavior in the Human Male*, Ishi Press, 2010.
- Kinsey, Alfred, *Sexual Behavior in the Human Female*, Ishi Press, 2010.
- Kisselof, Jeff, *The Box. An Oral History of Television: 1920-1961*, New York, Viking Press, 1995.
- Lacan Jacques, *Le Séminaire, livre VIII : le transfert*, Paris, Seuil, 2001.
- Laclau, Ernesto, *New Reflections on the Revolution of our Time*, Londres, Verso, 1990.
- Laclau, Ernesto, *Politics and Ideology in Marxist Theory. Capitalism, Fascism, Populism*, Brooklyn, Verso, 2012.
- LaFollette Hugh, *Oxford Handbook of Practical Ethics*, Oxford, Oxford University Press, 2003.
- Lardellier, Pascal, « Écran, mon bel écran... De la consommation sentimentale et sexuelle de masse à l'ère des réseaux numériques », in Janssen, Christophe, Marquet, Jacques, *Amours virtuelles*, Paris, Academia Bruylant, 2010.



Lardellier, Pascal, *Les Réseaux du cœur. Sexe, amour et séduction sur Internet*, Paris, François Bourin, 2012.

Latour, Bruno, *Petites leçons de sociologie des sciences*, Paris, La Découverte, 2006.

Lauretis (de), Teresa, *Alice Doesn't. Feminism, Semiotics, Cinema*, Bloomington, Indiana University Press, 1984.

Lauretis (de), Teresa, *Théorie queer et cultures populaires. De Foucault à Cronenberg*, Paris, La Dispute, 2007.

Lavery, David, Burkhead, Cynthia, *Joss Whedon: Conversations*, Jackson, University Press of Mississippi, 2011.

Lee, Janet, « "Care to Join Me in an Upwardly Mobile Tango? Postmodernism and the "New Woman", in, Gammann, Lorraine, Marshment, Margaret, *The Female Gaze. Women as Viewers of Popular Culture*, St Paul, The Women's Press, 1988.

Leibman, Nina, *Living Room Lectures : The Fifties Family in Film and Television*, Austin, University of Texas Press, 1995.

Levinson, Sharman, Les « histoires de référence » : cadres socio-temporels et représentations des premières relations sexuelles, *Thèse de psychologie sociale*, Paris, EHESS, 2001.

Lits, Marc, *Du récit au récit médiatique*, Bruxelles, De Boeck, 2008.

Lochard, Guy, Soulages, Jean-Claude, *La Communication télévisuelle*, Paris, Armand Colin, 1998.

Lotz, Amanda D., *Redesigning Women. Television after the Network Era*, Urbana, University of Illinois Press, 2006.

Lehman, Katherine, *Those Girls. Single Women in Sixties and Seventies Popular Culture*, Lawrence, University Press of Kansas, 2011.

Luhmann, Niklas, *Amour comme passion. De la codification de l'intimité*, Paris, Aubier Montaigne, 1992.

Luhmann, Niklas, *Love. A Sketch*, Cambridge, Polity Press, 2010.

Macé, Éric, *La Société et son double. Une journée ordinaire de télévision*, Paris, Armand Colin, 2006.

Macé, Éric, *Les Imaginaires médiatiques. Une sociologie postcritique des médias*, Paris, Amsterdam, 2006.

MacDonald, Myra, *Representing Women. Myths of Femininity in the Popular Media*, Londres, Hodder Education, 1995.

McCabe, Janet, Akass, Kim, *Reading Desperate Housewives: Beyond the White Picket Fence*, Londres, IB Tauris, 2006.

McLuhan, Marshall, *Pour comprendre les médias*, Paris, Seuil, 1977.

McNeil, Alex, *Total Television: The Comprehensive Guide to Programming from 1948 to Present*, Londres, Penguin Books, 1991.

McRobbie, Angela, "*Jackie*": *an Ideology of Adolescent Femininity*, Birmingham, University of Birmingham, 1978.

McRobbie, Angela, *The Aftermath of Feminism. Gender, Culture and Social Change*, Londres, Sage Publications, 2009.

Maigret Éric, Macé, Éric, *Penser les médiacultures. Nouvelles pratiques et nouvelles approches de la représentation du monde*, Paris, Armand Colin, 2005.

May, Elaine Tyler, *Homeward Bound. American Families in the Cold War Era*, New York, Basic Books, 1988

Mayne, Judith, « L.A. Law and Prime-time Feminism », in Brunsdon Charlotte, D'Acci, Julie, Spigel, Lynn, *Feminist Television Criticism. A Reader*, Oxford, Oxford University Press, 1997.

Meehan, Diana M., *Ladies of the Evening. Women Characters of Prime-Time Television*, Lanham, Scarecrow Press, 1984.

Mehl, Dominique, *La Télévision de l'intimité*, Paris, Seuil, 1996.

Mellencamp, Patricia, « Situation Comedy, Feminism, And Freud: Discourses of Gracie and Lucy », in Butler, Jeremy, *Star Texts: Image and Performance in Film and Television*, Detroit, Wayne State University Press, 1991.

Modleski, Tania, *Loving With A Vengeance. Mass-Produced Fantasies For Women*, Londres, Routledge, 1984.

Modleski, Tania, *Feminism Without Women. Culture And Criticism In A "Postfeminist" Age*, Londres, Routledge, 1991.

Modleski, Tania, *Hitchcock et la théorie féministe*, Paris, L'Harmattan, 2002.

Moine, Raphaëlle, Rollet, Brigitte, Sellier, Geneviève, *Policiers et criminels : un genre populaire européen sur grand et petit écrans*, Paris, L'Harmattan, 2009.

Moine, Raphaëlle, *Les Femmes d'action au cinéma*, Paris, Armand Colin, 2010.

Money, Mary Alice, *Joss Whedon: The Complete Companion*, Bankside, Titan Books, 2012.

Morin, Céline, « How To Love When You're a *Good Wife* », in Arp, Robert, Baltzer-Jaray, Kimberley, *The Good Wife and Philosophy. Temptations of Saint Alicia*, Chicago, Open Court Chicago, 2013.

Morin, Céline, « Les adolescentes et l'amour dans les séries télévisées, entre discours romantiques et pratiques passionnelles », in Julier-Costes, Martin, Jeffrey, Denis, Lachance, Jocelyn, *Séries cultes et culte de la série chez les jeunes. Penser l'adolescence à travers les séries télévisées*, Québec, Presses Universitaires de Laval, 2014.

Morin, Edgar, *Commune en France, la métamorphose de Plozévet*, Paris, Fayard, 1967.

Morin, Edgar, *Amour, Poésie, Sagesse*, Paris, Seuil, 1999.

Morin, Edgar, *Mon Chemin*, Paris, Fayard, 2008.

Morin, Edgar, *La Méthode*, Paris, Seuil, 2008.

Morin, Edgar, « Logique et contradiction », in Guy, Bernard, *Ateliers sur la contradiction*, Paris, Presses de l'École des Mines, 2010.

Morin, Edgar, *L'Esprit du temps*, Paris, Armand Colin, 2010.

Morley, David, Kuan-Hsing, Chen, *Stuart Hall. Critical Dialogue In Cultural Studies*, Londres, Routledge, 1996.

Newcomb, Horace, Alley, Robert S., *The Producer's Medium. Conversations with Creators of American TV*, Oxford, Oxford University Press, 1985.

Newcomb, Horace, *The Encyclopedia of Television*, Londres, Routledge, 2004.

Nygren, Anders, *Érôs et agapè*, Paris, Editions du Cerf, 2009.

O'Sullivan, Tim, Hartley, John, Saunders, Danny, Montgomery, Martin, Fiske, John, *Key Concepts in Communication and Cultural Studies*, Londres, Routledge, 1994.

Ouellette, Laurie, « Inventing the Cosmo Girl. Class Identity and Girl-Style American Dreams » in Dines, Gall, Humez, Jean M., *Gender, Race, and Class in Media: A Critical Reader*, Londres, Sage Publications, 2011.

Parsons, Talcott, *The Social System*, Oxford, Taylor & Francis, 2005.

Parsons, Talcott, *Essays in Sociological Theory*, New York, Free Press, 2012.

Pasquier, Dominique, *Les scénaristes et la télévision. Approche sociologique*, Paris, Nathan Université, 1999.

Penley, Constance, *Feminist and Film Theory*, Londres, Routledge, 1988.

Péquignot, Bruno, *La Relation amoureuse. Analyse sociologique du roman sentimental moderne*, Paris, L'Harmattan, 1991.

Platon, *Le Banquet*, Paris Flammarion, 2007.

Preciado, Beatriz, *Pornotopie. Playboy et l'invention de la sexualité multimédia*, Paris, Flammarion, 2011.

Press, Andrea L., *Women Watching Television. Gender, Class, and Generation in the American Television Experience*, Philadelphia, University of Pennsylvania Press, 1991.

Rabinovitz, Lauren, « Ms-Representation. The Politics of Feminist Sitcom », in Haralovich, Mary Beth, Rabinovitz, Lauren, *Television, History, And American Culture. Feminist Critical Essays*, Durham, Duke University Press, 1999.

Radway, Janice A., *Reading the Romance. Women, Patriarchy and Popular Litterature*, Chapel Hill, University of North Carolina Press, 1992.

Robinson, Lilliane, « What's My Line ? Telefiction and Women's Work », in *Sex, Class & Culture*, Bloomington, Indiana University Press, 1978.

Rorty, Amélie O., « The Historicity of Psychological Attitudes », in Badhwar, Neera, *Friendship: A Philosophical Reader*, Ithaca, Cornell University Press, 1993.

Rosen, Ruth, *The World Split Open: How the Modern Women's Movement Changed America*, Londres, Penguin Books, 2006.

Rosenfelt, Deborah, Stacey, Judith, « Second Thoughts on the Second Wave », in Hansen, Karen, Philipson, Ilene, *Women, Class and the Feminist Imagination. A Socialist Feminist Reader*, Philadelphia, Temple University Press, 1990.

Rougemont (de), Denis, *L'Amour et l'Occident*, Paris, 10/18, 2001.

Roussillon René, « Déconstruction du narcissisme primaire », *L'Année Psychanalytique Internationale*, 1, 2011.

Rowe, Kathleen, *The Unruly Woman: Gender and the Genres of Laughter in Understanding Inequality*, Austin, University of Texas Press, 1995.

Rubin, Gayle, « Thinking Sex: Notes for a Radical Theory of the Politics of Sexuality », in Vance, Carole S., *Pleasure and Danger: Exploring Female Sexuality*, Londres, Routledge, 1992.

Russo, Mary, *The Female Grotesque. Risk, Excess and Modernity*, Londres, Routledge, 1995.

Ryan, Mary P., *Cradle of the Middle Class. The Family in Oneida County, New York, 1790-1865*, Cambridge, Cambridge University Press, 1983.

- Sellier, Geneviève, Beylot, Pierre, *Les Séries policières*, Paris, L'Harmattan, 2004.
- Shumway, David, *Modern Love. Romance, Intimacy, And The Marriage Crisis*, New York, New York University Press, 2003.
- Siegel, Carol, « Female Heterosexual Sadism: The Final Feminist Taboo in *Buffy the Vampire Slayer* and the Anita Blake Vampire Hunter Series » in Johnson, Merri Lisa, *Third Wave Feminism And Television. Jane Puts It In A Box*, Londres, I.B. Tauris, 2007.
- Silverstein, Michael, « Language Structure and Linguistic Ideology », in Clyne, Paul R., Hanks, William F., Hofbauer, Carol L., *The Elements : a Parasession on Linguistic Units and Levels*, Chicago, Chicago Linguistic Society, 1979.
- Simmel, Georg, *Philosophie de l'amour*, Paris, Rivages, 1991.
- Simmel, Georg, *Sociologie. Études sur les formes de la socialisation*, Paris, Presses Universitaires de France, 1999.
- Singer, Irving, *The Nature Of Love. The Modern World*, Cambridge, MIT Press, 2009.
- Singly (de), François, *Fortune et infortune de la femme mariée*, Paris, Presses Universitaires de France, 2004.
- Singly (de), François, *Le Soi, le couple et la famille*, Paris, Armand Colin, 2005.
- Singly (de), François, *Libres ensemble. L'individualisme dans la vie commune*, Paris, Armand Colin, 2005.
- Singly (de), François, *L'Individualisme est un humanisme*, Paris, Éditions de l'Aube, 2007.
- Singly (de), François, *L'Injustice ménagère*, Paris, Hachette, 2008.
- Singly (de), François, *Séparée. Vivre l'expérience de la rupture*, Paris, Armand Colin, 2011.
- Slack, Jennifer, « The theory and method of articulation in cultural studies », in Chen, Kuan-Hsing, Morley, David, *Stuart Hall: Critical Dialogues in Cultural Studies*, Londres, Routledge, 1996.
- Soble, Alan, *The Structure of Love*, New Haven, Yale University Press, 1990.
- Soble, Alan, *Eros, Agape, and Philia: Readings in the Philosophy of Love*, Saint Paul, Paragon House, 1993.
- Sohn, Amy, *Sex and the City: Kiss and Tell*, New York, Gallery Books, 2004.
- Solomon, Robert C., Higgins, Kathleen M., *The Philosophy of (Erotic) Love*, Lawrence, University Press of Kansas, 1991.

Spangler, Lynn C., *Television Women from Lucy to Friends. Fifty Years of Sitcom and Feminism*, Santa Barbara, Greenwood Press, 2003

Spigel, Lynn, *Make Room for TV. Television and the Family Ideal in Postwar America*, Chicago, University of Chicago Press, 1992.

Spigel, Lynn, Mann, Denise, *Private Screenings. Television and the Female Consumer*, Minneapolis, University of Minnesota Press, 1992.

Spivak, Gayatri Chakravorty, Said, Edward, Guha, Ranajit, *Selected Subaltern Studies*, Oxford, Oxford University Press, 1988.

Stacey, Jackie, *Star Gazing: Hollywood Cinema and Female Spectatorship*, Londres, Routledge, 1994.

Sullerot, Evelyne, *La Presse féminine*, Paris, Armand Colin, 1964.

Swidler, Ann, *Talk of Love: How Culture Matters*, Chicago, University of Chicago Press, 2003.

Talbot, Mary, *Media Discourses: Representation and Interaction*, Edinburgh, Edinburgh University Press, 2007.

Taylor, Ella, *Prime-Time Families: Television Culture in Postwar America*, Oakland, University of California Press, 1989.

Terrace, Vincent, *Encyclopedia of Television Shows: 1925 through 2010*, Jefferson, McFarland, 2011.

Thomas, Laurence, « Reasons for Loving », in Solomon, Robert C., Higgins, Kathleen M., *The Philosophy of (Erotic) Love*, Lawrence, University Press of Kansas, 1991.

Tucker, David C., *The Women Who Made Television Funny: Ten Stars of 1950s Sitcoms*, Jefferson, McFarland and Company, 2007.

Turk, Edward B., *Marcel Carné et l'âge d'or du cinéma français, 1929-1945*, Paris, L'Harmattan, 2002.

Van Zoonen, Liesbet, *Feminist Media Studies*, Londres, Sage Publications, 1994.

Voirol, Olivier, « Préface à *La Société du mépris. Vers une nouvelle Théorie critique* », in Honneth, Axel, *La Société du mépris. Vers une nouvelle Théorie critique*, Paris, La Découverte, 2008.

Wittgenstein, Ludwig, *Recherches philosophiques*, Paris, Gallimard, 2005.

Wittig, Monique, *La Pensée straight*, Paris, Balland, 2001.

Žižek, Slavoj, « On virtual sex and related matters », in Gerbel, Karl, Weibel, Peter, *Mythos Information. Welcome to the Wired World*, Frankfurt, Springer Verlag, 1995.

Žižek, Slavoj, *The Parallax View*, Cambridge, MIT Press, 2009.

## ARTICLES DE REVUE

Amy-Chinn, Dee, « Queering the Bitch: Spike, Transgression and Erotic Empowerment », *European Journal of Cultural Studies*, 8, 3, 2005, p. 313-328.

Andrieu, Bernard, « La fin de la biopolitique chez Michel Foucault : le troisième déplacement », *Le Portique*, 13-14, 2004. Disponible en ligne : <http://leportique.revues.org/627>, consulté le 14 septembre 2014.

Aronson, Pamela, « Feminists or "Postfeminists"?: Young Women's Attitudes toward Feminism and Gender Relations », *Gender and Society*, 17, 2003, p. 903-922.

Arthurs, Jane, « *Sex and the City* and Consumer Culture. Remediating Postfeminist Drama », *Feminist Media Studies*, 3, 1, 2003, p. 83-98.

Beck, Ulrich, Bonss, Wolfgang, Lau, Christoph, « The Theory of Reflexive Modernization Problematic, Hypotheses and Research Programme », *Theory, Culture & Society*, 20, 2, 2003, p. 1-33.

Bertini, Marie-Joseph, « Un mode original d'appropriation des Cultural Studies : les études de Genre appliquées aux sic. Concepts, théories, méthodes et enjeux », *MEI*, 24-25, 2005, p. 116-124.

Bessin, Marc, « Les temps sexués de l'activité : la temporalité au principe du genre », *Temporalités*, 9, 2009. Disponible en ligne : <http://temporalites.revues.org/979>, consulté le 14 septembre 2014.

Beuscart Jean-Samuel, Peerbaye Ashveen, « Histoires de dispositifs », *Terrains & travaux*, 2, 11, 2006, p. 3-15.

Boutet, Marjolaine, « Soixante ans d'histoire des séries télévisées américaines », *Revue de recherche en civilisation américaine*, 2, 2010. Disponible en ligne : <http://rrca.revues.org/248>, consulté le 14 septembre 2014.

Bozon, Michel, Leridon, Henri, « Les constructions sociales de la sexualité », *Populations*, 5, 1993, p. 1173-1195.

Braidotti, Rosi, « Les sujets nomades féministes comme figure des multitudes », *Multitudes*, 12, 2003, p. 27-38.

Burch, Noël, « *Double Speak*. De l'ambiguïté tendancielle du cinéma hollywoodien », *Réseaux*, 99, 2000, p. 99-130.



Byars, Jackie, Meehan, Eileen, « Once in a Lifetime: Constructing "The Working Woman" through Cable Narrowcasting », *Camera Obscura*, 33-34, 1994-1995, p. 13-41.

Cancian, Francesca, « The Feminization of Love », *Signs*, 11, 4, 1986, p. 692-709.

Chalvon-Demersay, Sabine, « Une société élective, scénarios pour un monde de relations choisies », *Réseaux*, 1997, 1, p. 621-646.

Charaudeau, Patrick, « Dis-moi quel est ton corpus, je te dirai quelle est ta problématique », *Corpus*, 8, 2009, p. 37-66.

Cooper, Brenda, « Unapologetic Women, "Comic Men" and Feminine Spectatorship in David E. Kelley's *Ally McBeal* », *Critical Studies in Media Communication*, 18, 4, 2001, p. 416-435.

Coulomb-Gully, Marlène, « Les sciences de l'information et de la communication : une discipline Gender blind ? », *Questions de Communication*, 15, 2009, p. 129-153.

Dakhli, Jamil, Poels, Géraldine, « Présentation », *Le Temps des Médias*, 19, 2, 2002, p. 6-11.

Delaney, Neil, « Romantic Love And Loving Commitment: Articulating A Modern Ideal », *American Philosophical Quarterly*, 33, 4, 1996, p. 339-356.

Dow, Bonnie J., « Hegemony, Feminist Criticism and *The Mary Tyler Moore Show* », *Critical Studies in Mass Communication*, 7, 1990, p. 261-274.

Dow, Bonnie J., « Ally McBeal, Lifestyle Feminism, and the Politics of Personal Happiness », *The Communication Review*, 5, 4, 2002, p. 259-264.

Dubrosky, Rachel, « Ally McBeal as Postfeminist Icon: The Aestheticizing and Fetishizing of the Independent Working Woman », *The Communication Review*, 5, 4, 2002, p. 264-284.

Duby, Georges, « Les jeunes dans la société aristocratique dans la France du Nord-Ouest au XIIème siècle », *Annales. Économies, Sociétés, Civilisations*, 5, 1964, p. 835-846.

Eco, Umberto, « Innovation et répétition : entre esthétiques moderne et postmoderne », *Sociologie de la communication*, 1, 1997, p. 131-148.

Ehrenberg, Alain, « De la névrose à la dépression. Remarques sur quelques changements de l'individualité contemporaine », *Figures de la psychanalyse*, 4, 2001, p. 25-41.

Epstein, Michael, « Breaking the Celluloid Ceiling : Ally McBeal and the Women Attorneys Who Paved Their Way », *Television Quarterly*, 30, 1, 1999, p. 28-39.

Esquenazi, Jean-Pierre, « Éléments de sociologie sémiotique de la télévision », *Quaderni*, 50-51, 2003, p. 89-115.

- Flichy, Patrick, « Le corps dans l'espace numérique », *Esprit*, 3-4, 2009, p. 163-174.
- Fleury-Vilatte, Béatrice, Walter, Jacques, « Espaces politiques au féminin », *Questions de communication*, 7, 2005, p. 7-20.
- Fleury-Vilatte, Béatrice, Walter, Jacques, « Penser le genre en sciences de l'information et de la communication et au-delà », *Questions de communication*, 15, 2009, p. 111-127.
- Fraser, Nancy, « Repenser la sphère publique : contribution à la critique de la démocratie telle qu'elle existe réellement », *Hermès*, 31, 2001, p. 125-157.
- Genz, Stéphanie, « Single Out: Postfeminism's "New Woman" and the Dilemma of Having It All », *The Journal of Popular Culture*, 43, 2010, p. 97-119.
- Gerhard, Jane, « *Sex and the City*. Carrie Bradshaw's Queer Postfeminism », *Feminist Media Studies*, 5, 1, 2005, p. 37-49.
- Gilligan, Carol, « Le care, éthique féminine ou éthique féministe ? », *Multitudes*, 37-38, 2009, p. 76-78.
- Gitlin, Todd, « Prime Time Ideology. The Hegemonic Process in Television Entertainment », *Social Problems*, 26, 1979, p. 251-266.
- Gregg, Melissa, « The Break-Up: Hardt and Negri's Politics of Love », *Journal of Communication Inquiry*, 35, 4, 2011, p. 395-402.
- Grossberg, Lawrence, « History, Politics and Postmodernism: Stuart Hall and Cultural Studies », *Journal of Communication Inquiry*, 10, 1986, p. 61-77.
- Grossberg, Lawrence, « On Postmodernism and Articulation: An Interview with Stuart Hall », *Journal of Communication Inquiry*, 10, 1986, p. 45-107.
- Grossberg, Lawrence, « Does Cultural Studies Have Futures? Should It? (or What's the Matter with New York?) », *Cultural Studies*, 20, 1, 2006, p. 1-32.
- Hall, Stuart, « The Problem of Ideology. Marxism without Guarantees, », *Journal of Communication Inquiry*, 10, 28, 1986, p. 28-44.
- Haraway, Donna, « Situated Knowledges: The Science Question in Feminism and the Privilege of Partial Perspective », *Feminist Studies*, 14, 1988, p. 575-599.
- Honneth, Axel, « Invisibilité : sur l'épistémologie de la « reconnaissance », *Réseaux*, 129-130, 2005, p. 39-57.
- Illouz, Eva, « Réseaux amoureux sur Internet », *Réseaux*, 138, 2006, p. 269-272.
- Jamieson, Lynn, « Intimacy transformed? A critical look at the "pure relationship" », *Sociology*, 33, 3, 1999, p. 477-494.

Jankowiak, William R., Fischer, Edward F., « Cross-Cultural Perspective on Romantic Love », *Ethnology*, 31, 2, 1992, p. 149-155.

Janus, Noreene Z., « Research on Sex-Roles in the Mass Media: Toward a Critical Approach », *The Insurgent Sociologist*, 7, 3, 1977, p. 19-31.

Jost, François, « La promesse des genres », *Réseaux*, 15, 81, 1997, p. 11-31.

Kaufmann, Jean-Claude, « Vie hors couple, isolement et lien social : figures de l'inscription relationnelle », *Revue française de sociologie*, 35, 4, 1994, p. 593-617.

Kellner, Douglas, « Communication vs. Cultural Studies: Overcoming the Divide », *Communication Theory*, 5, 1995, p. 162-177.

Kim, L.S., « "Sex and the Single Girl" in Postfeminism: the F Word on Television », *Television New Media*, 2, 319, 2001, p. 319-334.

Laclau, Ernesto, « Ideology and postMarxism », *Journal of Political Ideologies*, 11, 2, 2006, p. 103-114.

Lahad, Kinneret, « Singlehood, Waiting, and the Sociology of Time », *Sociological Forum*, 27, 1, 2012, p. 163-186.

Latour, Bruno, « Is Re-Modernization Occurring – And If So, How to Prove It? », *Theory, Culture & Society*, 20, 2, 2003, p. 35-48.

Laugier, Sandra, « L'image de la femme dans le cinéma américain contemporain », *Cités*, 9, 2002, p. 127-170.

Lentz, Kirsten Marthe, « Quality versus Relevance: Feminism, Race, and the Politics of the Sign in 1970s Television », *Camera Obscura*, 43, 2000, p. 44-93.

Lochard, Guy, « Parcours d'un concept dans les études télévisuelles : trajectoires et logiques d'emploi », *Hermès*, 25, 1999, p. 143-151.

Lochard, Guy, Soulages, Jean-Claude, « La parole politique à la télévision », *Réseaux*, 2, 118, 2003, p. 65-94.

Lopate, Carol, « Daytime Television. You'll Never Want To Leave Home », *Radical America*, 11, 1977, p. 33-51.

Lotz, Amanda, « Postfeminist Television Criticism: Rehabilitating Critical Terms and Identifying Postfeminist Attributes », *Feminist Media Studies*, 1, 2001, p. 105-121.

Macé, Éric, « Qu'est-ce qu'une sociologie de la télévision ? Esquisse d'une théorie des rapports sociaux médiatisés », *Réseaux*, 104, 2001, p. 245-288.

Macé, Éric, « Le piège de la "cause des femmes". Éléments pour un mouvement antisexiste postféministe », *Cosmopolitiques*, 4, 2003, p. 84-103.

Macé, Éric, « Le conformisme provisoire de la programmation », *Hermès*, 37, 2003, p. 127-135.

Maigret, Éric, « Strange grandit avec moi. Sentimentalité et masculinité chez les lecteurs de bandes dessinées de super-héros », *Réseaux*, 70, 1995, p. 79-103.

Maigret, Éric, « La Maison mentale du masculin : *Dexter*, *House*, *Mentalist* », *MédiaMorphoses*, 26, 2010, p. 74-78.

Marchello-Nizia, Christiane, « Amour courtois, société masculine et figures de pouvoir », *Annales. Économies, Sociétés, Civilisations*, 6, 1981, p. 969-982.

Markle, Gail, « "Can Women Have Sex Like a Man? Sexual Scripts in *Sex and the City* », *Sexuality & Culture*, 12, 1, 2008, p. 45-57.

Marquet, Jacques, « L'amour romantique à l'épreuve d'Internet », *Dialogue*, 186, 2009, p. 11-23.

Mattelart, Michèle, « Femmes et médias. Retour sur une problématique », *Réseaux*, 4, 120, 2003, p. 23-51.

McCabe, Janet, Akass, Kim, « Feminist Television Criticism: Notes and Queries », *Critical Studies in Television*, 1, 2006, p. 108-120.

McHugh, Kathleen, « "Sounds that creep inside you": Female narration and voiceover in the films of Jane Campion », *Style*, 35, 2001, p. 193-218.

McKenna, Susan E., « The Queer Insistence of Ally McBeal: Lesbian Chic, Postfeminism, and Lesbian Reception », *The Communication Review*, 5, 4, 2002, p. 285-314.

Mercier, Arnaud, « Quand le bouffon franchit le Rubicon : la candidature Coluche à la présidentielle de 1981 », *Hermès*, 29, 2001, p. 175-183.

Miller, Jacques-Alain, « Les Labyrinthes de l'amour », *La Lettre Mensuelle*, 109, 1992, p. 18-22.

Moine, Raphaëlle, « Le biopic à la française : de l'ombre à la lumière », *Studies in French Cinema*, 10, 3, 2010, p. 269-287.

Molinier, Pascale, « Formaliser et politiser les récits du care », *Interrogations*, 11, 2010. Disponible en ligne : <http://www.revue-interrogations.org/fichiers/223/Varia>, consulté le 14 septembre 2014.

Molinier, Pascale, « Au-delà de la féminité et du maternel, le travail du care », *L'Esprit du temps*, 58, 2010, p. 161-174.

Morin, Céline, « Du romantisme à la relation pure ? Les amours des héroïnes de séries américaines depuis 1950 », *Le Temps des Médias*, 19, 2012, p. 159-171.

Morin, Céline, « Sexualité et redistribution des pouvoirs dans les séries américaines », *Hermès*, 69, 2014, p. 97-101.

Morin, Edgar, « De la culturanalyse à la politique culturelle », *Communications*, 14, 1969, p. 5-38.

Morin, Edgar, « Le retour de l'événement », *Communications*, 18, 1972, p. 6-20.

Morin Edgar, Macé, Éric, « La culture de masse. Le choc des années 50 et 60 », *Médiamorphoses*, 13, 2005, p. 6-19.

Moseley, Rachel, Read, Jacinda, « "Having It Ally": Popular Television (Post)Feminism », *Feminist Media Studies*, 2, 2002, p. 231-249.

Moseley, Rachel, « Glamorous Witchcraft. Gender and Magic in Teen Film and Television », *Screen*, 43, 2002, p. 403-422.

Mulvey, Laura, « Visual Pleasure and Narrative Cinema », *Screen*, 16, 3, 1975, p. 6-18.

Mulvey, Laura, « Afterthoughts on 'Visual Pleasure and Narrative Cinema' inspired by King Vidor's *Duel in the Sun* (1946) », *Framework*, 15-16-17, 1981, p. 12-15.

Nadaud-Albertini, Nathalie, « *Ally McBeal* ou les méandres de l'expression de soi », *Médiamorphoses*, hors-série, 2007, p. 86-89.

Nygren, Anders, « Éros et Agapè », *Revue du MAUSS*, 2, 32, 2008, p. 165-172.

Ouellette, Laurie, « Victims No More: Postfeminism, Television, and *Ally McBeal* », *The Communication Review*, 5, 4, 2002, p. 315-335.

Owens Patton, Tracy, « *Ally McBeal* and her Homies. The Reification of White Stereotypes of the Other », *Journal of Black Studies*, 32, 2, 2001, p. 229-260.

Péquignot, Bruno, « Les femmes dans le roman sentimental moderne », *L'Homme et la société*, 99-100, 1991, p. 115-125.

Perreur, Nathalie, « La néo-série, arène d'évaluation culturelle d'une société américaine en crise », *Réseaux*, 165, 2011, p. 85-108.

Probyn, Elspeth, « New Traditionalism and PostFeminism: TV Does the Home », *Screen*, 31, 2, 1990, p. 147-59.

Richardson, Niall, « As Kamp as Bree. The Politics of Camp Reconsidered by *Desperate Housewives* », *Feminist Media Studies*, 6, 2006, p. 157-174.

Rollet, Brigitte, Sellier, Geneviève, « Cinéma et genre en France : état des lieux », *Clio*, 1999, 10. Disponible en ligne : <http://clio.revues.org/1533>, consulté le 14 septembre 2014.

Rowe, Kathleen, « Roseanne : Unruly Woman as Domestic Goddess », *Screen*, 31, 1990, p. 408-410.

Sellier, Geneviève, « Images de femmes dans le cinéma de la Nouvelle Vague », *Clio*, 10, 2, 1992. Disponible en ligne : <http://clio.revues.org/265?lang=fr>, consulté le 14 septembre 2014.

Sellier, Geneviève, « Gender studies et études filmiques », *Cahiers du genre*, 38, 1, 2005, p. 63-85.

Sellier, Geneviève, « Implications d'une approche gender : repenser les corpus, prendre en compte la réception », *Lignes de Fuite*, 2010. Disponible en ligne : [http://www.lignes-de-fuite.net/article.php3?id\\_article=174](http://www.lignes-de-fuite.net/article.php3?id_article=174), consulté le 20 septembre 2014.

Shumway, David, « Screwball Comedies: Constructing Romance, Mystifying Marriage », *Cinema Journal*, 30, 4, 1991, p. 7-23.

Singly (de), François, « Intimité conjugale et intimité personnelle : à la recherche d'un équilibre entre deux exigences dans les sociétés modernes avancées », *Sociologie et sociétés*, 35, 2, 2003, p. 79-96.

Steeves, Leslie H., « Feminist Theories and Media Studies », *Critical Studies in Mass Communication*, 4, 2, 1987, p. 95-135.

Stillion Southard, Belinda A., « Beyond the Backlash: *Sex and the City* and Three Feminist Struggles », *Communication Quarterly*, 56, 2, 2008, p. 149-167.

Tuchman, Gaye, « Women's depiction in the mass media », 3, *Signs*, 1979, p. 528-542.

Vavrus, Mary Douglas, « Putting Ally on Trial: Contesting Postfeminism in Popular Culture », *Women Studies in Communication*, 23, 2000, p. 413-428.

Velleman, J. David, « Love as a Moral Emotion », *Ethics*, 109, 1999, p. 338-374.

Žižek, Slavoj, « From Courtly Love to *The Crying Game* », *New Left Review*, 202, 1993, p. 95-108.

## RESSOURCES AUDIOVISUELLES ET ARTICLES DE PRESSE

« United States of Television. America in Prime Time. Episode 1: The Independent Woman », PBS, 2011.

*The Writers Room*, saison 2, épisode 5 : « *The Good Wife* ».

*TV Guide*, 4-10 janvier 1992.

« The Good Wife: Non-Lawyers Behind That Lawyer Show », *Bitter Lawyer*, 4 janvier 2010. Disponible en ligne : <http://www.bitterlawyer.com/the-good-wife-non-lawyers-behind-that-lawyer-show/>, consulté le 22 septembre 2014.

« Donna Reed, Farmer's Daughter », *TV Guide*, 6 mai 1961.

« Don't call *The Donna Reed Show* 'Situation Comedy' », *Chicago's Sunday American TV Roundup*, 14 octobre 1962.

« Donna Reed, oscar winner and TV star, is dead at 64 », *New York Times*, 15 juillet 1986, référence faite à une interview du *New York Times* de 1964.

« Quayle says television contributed to the L.A. riots, says "Murphy Brown" mocked the importance of marriage », *Los Angeles Times*, 20 mai 1992.

« Marie Claire.com Exclusive: Portia de Rossi on her Shocking New Memoir », *MarieClaire.com*, 4 novembre 2010. Disponible en ligne : <http://www.marieclaire.com/celebrity-lifestyle/celebrities/portia-de-rossi-qa>, consulté le 14 septembre 2014.

Barr, Roseanne, « And I Should Know », *New York Magazine*, 15 mai 2011.

Blake, Meredith, « 'The Good Wife': Josh Charles talks about what's next for Will and Alicia », *Los Angeles Times*, 19 mai 2010. Disponible en ligne : <http://latimesblogs.latimes.com/showtracker/2010/05/the-good-wife-josh-charles-on-whats-next-for-will-and-alicia.html>, consulté le 23 septembre 2014.

Bragman, Bob, « I Love Ethel. A Vivian Vance archive uncovered », *San Francisco Chronicle*, 19 janvier 2010.

Bellafante, Ginia, « Feminist: It's All About Me!. Want to know what today's chic young feminist thinkers care about? Their bodies! Themselves! », *Time*, 29 juin 1008.

Bremner, Jade, « Edgy comedy about dealing with cancer comes to screens in Dubai », *Time Out Dubai*, 22 mars 2011.

Callaghan, Dylan, « Jackie, Blue », *Writer's Guild of America*. Disponible en ligne : <http://www.wga.org/content/default.aspx?id=3674>, consulté le 22 septembre 2014.

Carter, Bill, « With 'Homeland', Showtime Makes Gains on HBO », *New York Times*, 29 janvier 2012. Disponible en ligne : [http://www.nytimes.com/2012/01/30/business/media/with-homeland-showtime-makes-gains-on-hbo.html?pagewanted=all&\\_r=0](http://www.nytimes.com/2012/01/30/business/media/with-homeland-showtime-makes-gains-on-hbo.html?pagewanted=all&_r=0), consulté le 22 septembre 2014.

Douglas, Susan, « Where have you gone, Roseanne Barr ? », *The Shriver Report*, 9 novembre 2009.

Fallon, Kevin, « Showtime: Television for Women, for Everyone ? », *The Atlantic*, 16 août 2010. Disponible en ligne : <http://www.theatlantic.com/entertainment/archive/2010/08/showtime-television-for-women-for-everyone/61535/>, consulté le 22 septembre 2014.

Goldberg, Lesley, « "The Big C" Postmortem: Cathy Was "Lucky and Unlucky at the Same Time" », *Hollywood Reporter*, 20 mai 2013.

Halterman, Jim, « Interview: "Nurse Jackie" Co-Creator Liz Brixius », *The Futon Critic*, 12 avril 2010. Disponible en ligne : [http://www.thefutoncritic.com/interviews/2010/04/12/interview-nurse-jackie-co-creator-liz-brixius-35266/20100412\\_nursejackie/](http://www.thefutoncritic.com/interviews/2010/04/12/interview-nurse-jackie-co-creator-liz-brixius-35266/20100412_nursejackie/), consulté le 22 septembre 2014.

Hoffman, Jan, « "The Good Wife" and its women », *New York Times*, 1<sup>er</sup> mai 2011. Disponible en ligne : <http://www.nytimes.com/2011/05/01/fashion/01CULTURAL.html?pagewanted=all>, consulté le 23 septembre 2014.

Jacobs, A.J., « Interview with a Vampire Chronicler », *Entertainment Weekly*, 25 avril 1997. Disponible en ligne : <http://www.ew.com/ew/article/0,,287570,00.html>, consulté le 14 septembre 2014.

King, Robert, King, Michelle, « What Would "The Good Wife" Do ? », *New York Times*, 8 juillet 2011. Disponible en ligne : <http://www.nytimes.com/2011/07/10/fashion/creators-of-cbss-good-wife-on-forgiveness.html>, consulté le 23 septembre 2014.

King, Robert, King, Michelle, « A Letter from Robert & Michelle King », 22 mars 2014. Disponible en ligne : [http://www.cbs.com/shows/the\\_good\\_wife/news/1002177/](http://www.cbs.com/shows/the_good_wife/news/1002177/), consulté le 23 septembre 2014.

Kinon, Cristina, « 'Nurse Jackie' Star Edie Falco, Mary-Louise Parker, more strong women lift Showtime », *Daily News*, 15 février 2009, disponible en ligne : <http://www.nydailynews.com/entertainment/tv-movies/nurse-jackie-star-edie-falco-mary->



louise-parker-strong-women-lift-showtime-article-1.363757, consulté le 22 septembre 2014.

Lacob, Jace, « The Good Wife in Season 2: Sex and Politics », *The Daily Beast*, 15 novembre 2010. Disponible en ligne : <http://www.thedailybeast.com/articles/2010/11/15/the-good-wife-in-season-2-sex-and-politics.html>, consulté le 23 septembre 2014.

Parks, Steve, 'Sex and the City Is Simply Insipid', *Newsday*, 31 mai-16 juin 1998.

Pierce, Scott D., « TV: "Desperate Housewives" creator owes it all to mom », *The Salt Lake Tribune*, 10 mai 2012.

Raven, Charlotte. 'All Men Are Bastards. Discuss ...', *The Guardian*. 9 février 1999.

Rudolph, Ileana, « Ardor in the Court: Behind the Scenes with The Good Wife's Hot Couple », *TV Guide*, 1<sup>er</sup> novembre 2011. Disponible en ligne : <http://www.tvguide.com/news/good-wife-couple-1039185.aspx>, consulté le 23 septembre 2014.

Séry, Macha, « "Fuck you" en anglais, "va te faire voir en français" », *Le Monde*, 16 janvier 2007. Disponible sur [http://www.lemonde.fr/actualite-medias/article/2007/01/16/des-traductions-politiquement-correctes\\_855962\\_3236.html](http://www.lemonde.fr/actualite-medias/article/2007/01/16/des-traductions-politiquement-correctes_855962_3236.html), consulté le 14 septembre 2014, consulté le 23 septembre 2014..

Shales, Tom, « Stereotypes in Videoland », *Washington Post*, 17 août 1977.

Wignall, Alice, « Can a Feminist Really Love *Sex and the City* ? », *The Guardian*, 16 avril 2008.

Woodruff, Lee, « Julianna Margulies is a "Good Wife" », *Redbook*. Disponible en ligne : <http://www.redbookmag.com/fun-contests/celebrity/julianna-margulies-interview>, consulté le 23 septembre 2014.





## **ANNEXES**



## VERSIONS ORIGINALES DES DIALOGUES CITES

### *I Love Lucy*

*Ricky:* I want a wife who's just a wife. Now all you have to do is clean the house, me, bring me my slippers when i come home at night, cook for me, and be the mama for my children.<sup>1303</sup>

*Ricky:* You can't expect me to live in a museum. A man's home is his castle.<sup>1304</sup>

*Ricky:* If you're gonna act like a child, I'm gonna have to treat you like one.<sup>1305</sup>

*Ricky:* We're not going to go all over this again. You cannot be in the show.

*Lucy:* Give me one good reason.

*Ricky:* You have no talent.

*Lucy:* Give me another good reason.<sup>1306</sup>

*Ricky:* We never realized how tough it was to run a house before.<sup>1307</sup>

*Lucy:* You wouldn't tell me the rules before the game started. The next time we have a baby, I get to be the father.<sup>1308</sup>

*Lucy:* Oh I'm so sorry, I forgot to ask your permission, Your Majesty.<sup>1309</sup>

### *The Donna Reed Show*

*Alex:* You're an intelligent mother, you're an understanding wife and a sweet, wonderful person.<sup>1310</sup>

*Alex:* We always do what other people want us to do. This time, we will do what I want to do.<sup>1311</sup>

*M. Parker:* A housewife is, well, she takes care of the children.

*Donna:* Well then she's a nurse, for one thing. What else does a housewife?

*M. Parker:* Well housewives solve all kind of problems that come up around the house

*Donna:* Then she's a psychologist. Now, when you come home at night, does your wife discuss your show with you?

*M. Parker:* Oh yes yes, she's very intelligent, she just loves it!

*Donna:* Then she's a diplomat.

*M. Parker:* Thank you very much, it's been very pleasant.

*Donna:* Mr Parker, I just wanted to say that every housewife has a personality. We're not part of a horde, we're not *just* housewives.

*M. Parker:* Well I, I never said that.

*Donna:* Now, tell me, when things go wrong, does your wife manage to say just the right thing to make you feel like all isn't lost?

*M. Parker:* Sure, but...

*Donna:* Well, then she's a philosopher.

*M. Parker:* Look, lady, what are you trying to prove?

*Donna:* Mr Parker, I'm just trying to prove that you can't use the word housiwife as a label. Every woman you call « just a housewife » is a nurse, a psychologist, a diplomat, and a philosopher. Isn't that true, Mr Parker?

---

<sup>1303</sup> *I Love Lucy*, saison 1, épisode 6.

<sup>1304</sup> *I Love Lucy*, saison 1, épisode 8.

<sup>1305</sup> *I Love Lucy*, saison 1, épisode 15.

<sup>1306</sup> *I Love Lucy*, saison 1, épisode 19.

<sup>1307</sup> *I Love Lucy*, saison 2, épisode 4.

<sup>1308</sup> *I Love Lucy*, saison 2, épisode 23.

<sup>1309</sup> *I Love Lucy*, saison 4, épisode 4.

<sup>1310</sup> *The Donna Reed Show*, saison 1, épisode 25.

<sup>1311</sup> *The Donna Reed Show*, saison 1, épisode 36.

*M. Parker:* Well...

*Donna:* Isn't it true?<sup>1312</sup>

*Alex:* I have everything that divert you from your activity of spouse and mother.<sup>1313</sup>

*Alex:* It is pure selfishness on my part.

*Donna:* Oh, it's selfishness the less selfish I've ever heard! [...] All I've ever wished was to be wanted.<sup>1314</sup>

*Donna :* Right now, I cannot imagine anything more pleasant than going home. With my husband.<sup>1315</sup>

## ***Ma Sorcière Bien-Aimée***

*Jean-Pierre:* You should learn how to drive because the normal wife uses normal transportation. It's part of the American dream!<sup>1316</sup>

*Jean-Pierre:* You also hurt the United States of America, a democracy whose economic system is called capitalism.<sup>1317</sup>

*Jean-Pierre:* Does it make you feel guilty to know that at this very moment, the boy scouts of America are trying to do the same trick with sticks and stones?<sup>1318</sup>

*Samantha:* You know very well I prefer to do it this way. When I'm through, I'll have the most enormous feeling of accomplishment, it's fun!<sup>1319</sup>

*Jean-Pierre:* When will you learn to stop meddling in my business?

*Samantha:* When you learn to conduct it better.<sup>1320</sup>

*Samantha:* Darrin, you don't want to know everything about me, do you? I mean, there are some things a wife should not tell a husband. And whether or not she has been to the moon is one of them.<sup>1321</sup>

*Samantha:* Being queen is something that every witch mother dreams of for her little girl, just as every American father dreams that someday his boy will be president.

[...]

*Jean-Pierre:* I realized is that... your being queen is part of what you are. And if I love you enough, I have to accept that. Just the way you accept certain things about my world. So... I'm at your disposal, Your Majesty.<sup>1322</sup>

*Samantha:* It proves that the only thing stronger than witchcraft is love.<sup>1323</sup>

*Jean-Pierre:* Samantha, first you're my wife. Then you're a witch. And a wife's place is with her husband!<sup>1324</sup>

*Endora:* I always said that my little girl would come back to me.<sup>1325</sup>

*Samantha:* Doing housework is one of the joys of living the mortal life. It means you're doing something for someone you love.<sup>1326</sup>

---

<sup>1312</sup> *The Donna Reed Show*, saison 2, épisode 19.

<sup>1313</sup> *The Donna Reed Show*, saison 3, épisode 26.

<sup>1314</sup> *The Donna Reed Show*, saison 3, épisode 26.

<sup>1315</sup> *The Donna Reed Show*, saison 4, épisode 7.

<sup>1316</sup> *Ma Sorcière Bien-Aimée*, saison 1, épisode 26.

<sup>1317</sup> *Ma Sorcière Bien-Aimée*, saison 1, épisode 35.

<sup>1318</sup> *Ma Sorcière Bien-Aimée*, saison 2, épisode 16.

<sup>1319</sup> *Ma Sorcière Bien-Aimée*, saison 2, épisode 24.

<sup>1320</sup> *Ma Sorcière Bien-Aimée*, saison 2, épisode 28.

<sup>1321</sup> *Ma Sorcière Bien-Aimée*, saison 3, épisode 17.

<sup>1322</sup> *Ma Sorcière Bien-Aimée*, saison 4, épisode 1.

<sup>1323</sup> *Ma Sorcière Bien-Aimée*, saison 4, épisode 33.

<sup>1324</sup> *Ma Sorcière Bien-Aimée*, saison 5, épisode 5.

<sup>1325</sup> *Ma Sorcière Bien-Aimée*, saison 6, épisode 21.

## ***The Mary Tyler Moore Show***

*Lou:* Associate Producer, the job pays \$10 less than the secretary job. If you can get by on 15 less a week, I'll make you Producer.

*Mary:* No, I can only afford "Associate Producer".<sup>1327</sup>

*Ex-petit ami:* Take care of yourself.

*Mary:* I think I just did.<sup>1328</sup>

*Mary:* Too much! Too much loving, too much understanding, too much giving. Too much!<sup>1329</sup>

*Mary:* I could discover the secret of immortality and people would still say, "Look at that single girl discovering the secret of immortality."<sup>1330</sup>

## ***Murphy Brown***

*Jerry:* Come on Brown, you're not buying into that marriage fantasy are you? Look, marriage is all about rules and you and I both hate rules. I wanna offer something better. A relationship. M, m, m, m, monogamous. Okay, so, that word doesn't exactly roll off my tongue but... I think we're great together. And I think you feel the same way.<sup>1331</sup>

*Jerry:* Look, we said we were gonna be honest with each other. What's bothering you?

*Murphy:* Well I, uh, I guess I'm just... I'm annoyed that you're late.

*Jerry:* I'm late? I wasn't aware that I had to be here at any assigned time.

*Murphy:* You don't, but I thought it was understood that you'd be here for dinner, so that we could eat together. You know, like other couples do. There, I've said it, I'm done.

*Jerry:* Well, I didn't know that's what you wanted, now I do. See? It wasn't so bad. And why? Because we were honest, and honesty is what it's all about.

*Murphy:* I also hate sharing my closet with you, hate that you recorded over my phone message, hate that grunting noise you make everytime you get out of a chair and hate how you rip the paper towels.

*Jerry:* Geez, Brown, why don't you plunge that butter knife a little deeper? You have to be that honest, I don't tell you everything.

*Murphy:* What do you mean you don't tell me everything?

*Jerry:* Well I thought it better not to mention that I'm getting a little tired of seeing you in that outfit. What is it, three days now? I miss that, uh, special little styling touch you used to do with your hair. I think it's called « combing ».

*Murphy:* What's the point if you're never around to appreciate it?

*Jerry:* Look! If you wanted me to stay home tonight, why didn't you just say so?

*Murphy:* Because you stayed home just because I wanted to, then it doesn't count that you stayed home. God, listen to that whining, boys!, I'm being needy again. I hate this.

*Jerry:* You know what the real problem is? there's no room for me here. I'm not talking about the four-inches of closet space I got, or the fact that I have to shave in the laundry sink, there is no room for me in your life Brown. You won't let anybody in. What is so damn hard about telling somebody that you need them? Even for a couple of weeks.

*Murphy:* Because I hate being vulnerable, all right? I hate waiting for someone to come home. And I hate that it matters if you're late and don't call.

*Jerry:* And I hate the fact that tonight at 7 o'clock, I've found myself thinking I should call. And that made me feel claustrophobic so I didn't call. And that made me feel guilty which did make feel resentful.

*Murphy:* Well... Just great. You resent being here and I resent having you here.

*Jerry:* Yeah I guess you can't get any more honest than that, uh?<sup>1332</sup>

---

<sup>1326</sup> *Ma Sorcière Bien-Aimée*, saison 6, épisode 26.

<sup>1327</sup> *The Mary Tyler Moore Show*, saison 1, épisode 1.

<sup>1328</sup> *The Mary Tyler Moore Show*, saison 1, épisode 1.

<sup>1329</sup> *The Mary Tyler Moore Show*, saison 1, épisode 2.

<sup>1330</sup> *The Mary Tyler Moore Show*, saison 1, épisode 5.

<sup>1331</sup> *Murphy Brown*, saison 3, épisode 26.

<sup>1332</sup> *Murphy Brown*, saison 4, épisode 16.



*Murphy*: If it weren't for women like me, young feminists like you wouldn't be sitting here today with any choices. (*Une étudiante néoféministe lui répond qu'elle n'est pas féministe.*) What are you talking about? Don't you believe in equal rights? Equal pay? Reproductive freedom? Well then you're a feminist. (*Elle se tourne vers les féministes radicales et queers.*) As for you, I don't know what the hell you are, what do you want anyway?<sup>1333</sup>

*Murphy*: Isn't it also true that the real reason our relationship didn't work out was because both of us were too stubborn to change?

*Peter*: No.

*Murphy*: HA!... What?

*Peter*: I was always willing to change if you were. I was always willing to match you, compromise for compromise, I still am.

*Murphy*: Wait a minute, you never said this before, I didn't know that, this changed everything! I want a new trial. Wait, stop, this isn't fair, I want a new trial!<sup>1334</sup>

*Murphy, à qui l'on demande « d'obéir » lorsqu'elle se marie*: "Obey", what am I? A golden retriever?<sup>1335</sup>

*Murphy, à un ex-petit ami*: Let's see, political future of our country or your sweaty hands trying to hook off my bra...<sup>1336</sup>

*Murphy*: Okay look, I don't know why I haven't been successful at relationships. Maybe sometimes I have been controlling, and competitive, and other stuff. But a man can be all those things and still expect to find a woman to put up with it, I don't know why I'm the one that has to change, it's not fair!<sup>1337</sup>

## **Maude**

*Maude*: All right, go! If you don't want to improve yourself, I'm not gonna try to change you.

*Florida*: What do you mean, improve myself?

*Maude*: You want to know? I'll tell you. Florida, for a one week, I have been trying to prove to you that a black woman can be just as proud and just as self-respecting as a white woman. But you are too darn dumb to know it.

*Florida*: And for one week, I've been trying to do my work like a black woman who is just as proud and just as self-respecting as any white woman, and you are just too darn dumb to know that. Look, I like doing my job, Mrs Findlay. But I don't like using the front door when the back door is closer. I don't like drinking martinis in the middle of the day. And what's more, I like to eat in the kitchen by myself.<sup>1338</sup>

*Maude*: Love is having tuna sandwiches on paper plates.<sup>1339</sup>

*Walter*: I only got time for coffee

*Maude*: Oh Walter, I'm crushed, I was planning on preparing you an eight-course breakfast.<sup>1340</sup>

---

<sup>1333</sup> *Murphy Brown*, saison 8, épisode 7.

<sup>1334</sup> *Murphy Brown*, saison 8, épisode 15.

<sup>1335</sup> *Murphy Brown*, saison 8, épisode 15.

<sup>1336</sup> *Murphy Brown*, saison 8, épisode 15.

<sup>1337</sup> *Murphy Brown*, saison 8, épisode 15.

<sup>1338</sup> *Maude*, saison 1, épisode 3.

<sup>1339</sup> *Maude*, saison 1, épisode 7.

<sup>1340</sup> *Maude*, saison 1, épisode 10.

## **Roseanne**

*Roseanne, une fois les enfants partis:* Quick, they're gone, change the locks!<sup>1341</sup>

*Roseanne:* You think this is a magic kingdom where you just sit up here on your throne. You think everything gets done by some wonderful wizard. Poof! The laundry's folded. Poof! Dinner's on the table.

*Dan:* You want me to fix dinner? I'll fix dinner. I'm fixing dinner.

*Roseanne:* Oh but honey, you just fixed dinner three years ago!<sup>1342</sup>

*Darlene:* I said I'm sorry, what do you want me to do, jump off a bridge?

*Roseanne:* Yeah, and take your brother and sister with you.<sup>1343</sup>

*Dan:* Look, what happened that long ago doesn't have anything to do with you and me now.

*Roseanne:* Yes, it does. 'cause you're the one person I thought I could trust.

*Dan:* I still am. Nothing's changed.

*Roseanne:* Then how come I'm sitting here wondering what else I don't know about you?

*Dan:* I'm asking you to trust me.

*Roseanne:* God, I hate you.

*Dan:* I hate you too, baby. No one else has ever mattered.<sup>1344</sup>

*Dan:* What are you gonna tell Crystal?

*Roseanne:* What I always tell her. To give up on romance and get married.<sup>1345</sup>

*Révérend:* Friends, we are gathered here today to join together these two wonderful people, Uh...

*Roseanne:* The Connors.

*Révérend:* The Connors in holy matrimony. Do you, uh, Mrs. Conner... Take this man to love and to honor-

*Roseanne:* We already did these vows, so this time let's do something that means something. Like, uh, o.k. Um, do you, Dan, promise to keep your beard out of the sink and, uh, hose yourself off after you come home from work every now and then if I, like, promise to give you a clean towel in the morning?

*Dan:* O.k. I do. Do you, Roseanne, promise to quit buying me goofy shirts that I don't like if I promise to throw the shirts I do like into the hamper?

*Roseanne:* Cool. And if you'll discipline your kids so that I'm not always the bad guy, then I'll stop making fun of your stupid friends. Sorry, Arnie.

*Dan:* Done.<sup>1346</sup>

*Dan:* What?

*Roseanne:* Nothing.

*Dan:* No, really, what's the matter?

*Roseanne:* Nothing. I'm just looking at you.

*Dan:* Why?!

*Roseanne:* Because I was sitting here thinking how lucky I am to have you, but now you're getting on my nerves. So shut up!

*Dan:* Really? That's what you were thinking?

*Roseanne:* Yeah. You know, I was thinking I could have done way worse than you. You're pretty cool.

*Dan:* Do you want me? I've just washed.

*Roseanne:* I just said you were cool. I didn't say I want to do nothing.

*Dan:* Fine...

*Roseanne:* Oh okay, come here.

*Dan:* No, no, no. I'm not that easy. Tell me some more wonderful things about myself. Start with my eyes.

*Roseanne:* You wanna hear all the things I like about you? Uh...You picked me... And you fix stuff.

*Dan:* Good enough. Let's get after it.<sup>1347</sup>

---

<sup>1341</sup> *Roseanne*, saison 1, épisode 1.

<sup>1342</sup> *Roseanne*, saison 1, épisode 1.

<sup>1343</sup> *Roseanne*, saison 1, épisode 1.

<sup>1344</sup> *Roseanne*, saison 1, épisode 7.

<sup>1345</sup> *Roseanne*, saison 1, épisode 8.

<sup>1346</sup> *Roseanne*, saison 4, épisode 8.

*Roseanne*: Your idea of romance is popping the can away from my face.<sup>1348</sup>

*Roseanne*: I changed our mind.<sup>1349</sup>

*Roseanne*: I don't boss Dan around. I am trying to put him in touch with his submissive side.<sup>1350</sup>

*Roseanne*: Your dad works really hard. [...] And I do have to say, though, that no matter how hard he works, I have always worked harder. I have worked whether your dad was laid up or laid off. I'm the one that brought home the bacon. I cooked it up myself. And, yeah sure, I took a few bites off the top, But I figured I got to reward myself some way. And I have never complained in my entire life. I've never complained, and I have never ever asked anybody for help. Because, you know, even if I did, it's not like anybody'd lift a finger to help me anyway.<sup>1351</sup>

## ***Sex and the City***

*Samantha*: This is the first time in the history of Manhattan that women have had as much money and power as men plus the equal luxury of treating men like sex objects.<sup>1352</sup>

*Miranda*: [Men in this city] don't want to be in a relationship with you but as soon as you only want them for sex, they don't like it. All of a sudden they can't perform the way they're supposed to.<sup>1353</sup>

*Carrie*: Why are there so many great unmarried women and no great unmarried men?<sup>1354</sup>

*Carrie*: Charlotte told me she thought she had played the entire evening flawlessly.<sup>1355</sup>

*Carrie*: He's not my boyfriend. He's just somebody I'm trying on.<sup>1356</sup>

*Samantha*: I am so fucked.

*Carrie*: What's wrong?!

*Samantha*: No, I mean, literally. We did it with him on top, me on top, me on my side.

*Carrie*: ... Him on his side?

*Samantha*: Oh, God, yes.<sup>1357</sup>

*Charlotte*: I can't, Brian. I can't. I want to, but I can't. I mean, actually No, that's not true. I don't want to. Or maybe I do. I don't know what I want, but I'm afraid if I don't you'll dump me. And if I do, then I'll be the "up the butt" girl. I don't wanna be the "up the butt" girl. Men don't marry the "up the butt" girl. Whoever heard of Mrs. Up The Butt? No, no, no. I can't.<sup>1358</sup>

*Charlotte*: When you sleep with a man on the first date the relationship will never be anything more than just sex.<sup>1359</sup>

---

<sup>1347</sup> *Roseanne*, saison 5, épisode 14.

<sup>1348</sup> *Roseanne*, saison 6, épisode 25.

<sup>1349</sup> *Roseanne*, saison 7, épisode 11.

<sup>1350</sup> *Roseanne*, saison 7, épisode 20.

<sup>1351</sup> *Roseanne*, saison 8, épisode 10.

<sup>1352</sup> *Sex and the City*, saison 1, épisode 1.

<sup>1353</sup> *Sex and the City*, saison 1, épisode 1.

<sup>1354</sup> *Sex and the City*, saison 1, épisode 1.

<sup>1355</sup> *Sex and the City*, saison 1, épisode 1.

<sup>1356</sup> *Sex and the City*, saison 1, épisode 3.

<sup>1357</sup> *Sex and the City*, saison 1, épisode 4.

<sup>1358</sup> *Sex and the City*, saison 1, épisode 4.

<sup>1359</sup> *Sex and the City*, saison 1, épisode 6.

*Carrie*: True, we had never discussed exclusivity. But while for me, seeing another man would be like trying to fit another outfit into an over-stuffed suitcase, Big was happily dating another woman like it was the most natural thing in the world. Is it that men have an innate aversion to monogamy, or is it more than that? I wondered. In a city like NY, with its infinite possibilities, has monogamy become too much to expect?<sup>1360</sup>

*Carrie*: That would mean everything he ever said that I interpreted as sincere is subject to interpretation. In that case, what I perceive as his feelings for me may only be reflected projections of my feelings for him.<sup>1361</sup>

*Carrie*: It was your average \$100,000 wedding. Investment bankers and the women who hate them classmates from Steiner, Dalton and Brown and us. We looked like *The Witches of Eastwick*. A wedding this size always has two singles tables. We were at the other one.<sup>1362</sup>

*Miranda*: Ladies, I'd like you to meet the Rabbit.

*Carrie*: \$92?!

*Miranda*: Please! Think about the money we spend on shoes...

*Charlotte*: I have no intention of using that. I'm saving sex for someone I love.

*Miranda*: Fantastic. Is there a man in the picture?

(*Carrie sort le sextoy de sa boîte.*)

*Charlotte*: Look! Oh, it's so cute! I thought it would be all scary and weird, but it isn't. It's pink! For girls! Look. The little bunny has a little face like Peter Rabbit.<sup>1363</sup>

*Charlotte*: I'm scared if I keep using it, I won't be able to enjoy sex with a man again.

*Carrie*: Why?

*Charlotte*: Have you ever been with a man and he's doing everything and it feels good but somehow you just can't manage to...

*Carrie*: Come?

*Charlotte*: Yeah. Well, it's weird, 'cause with the Rabbit it's like every time, boom! And one time, I came for like five minutes.

*Carrie*: It's not illegal.

*Charlotte*: Yeah, but no man ever did that. I'm scared. What am I gonna do?<sup>1364</sup>

*Carrie*: You should see me around him. I'm not like me. I'm like "together Carrie". I wear little outfits "sexy Carrie" and "casual Carrie". Sometimes I catch myself actually posing! It's exhausting!<sup>1365</sup>

*Carrie*: I'm human. It happened.

*Samantha*: No, honey, you're a woman, and men don't like women to be human<sup>1366</sup>

*Carrie*: Are relationships the religion of the 90s?<sup>1367</sup>

*Carrie*: I need a sign. See, you told me to have faith but I'm kind of losing mine, so I need sign. [...] Just tell me I'm the one. You don't have to tell your mother or the whole world, just... just tell me. I can't do this.

*Big*: Carrie, Carrie, just get in the car, please.

*Carrie*: I can't. I love you but I can't.

*Big*: So that's it?

*Carrie, voix off*: After he left I cried for a week. And then I realised I do have faith, faith in myself. Faith that I would one day meet someone who would be sure that I was the one.<sup>1368</sup>

---

<sup>1360</sup> *Sex and the City*, saison 1, épisode 7.

<sup>1361</sup> *Sex and the City*, saison 1, épisode 7.

<sup>1362</sup> *Sex and the City*, saison 1, épisode 8.

<sup>1363</sup> *Sex and the City*, saison 1, épisode 9.

<sup>1364</sup> *Sex and the City*, saison 1, épisode 9.

<sup>1365</sup> *Sex and the City*, saison 1, épisode 11.

<sup>1366</sup> *Sex and the City*, saison 1, épisode 11.

<sup>1367</sup> *Sex and the City*, saison 1, épisode 12.

<sup>1368</sup> *Sex and the City*, saison 1, épisode 12.

*Miranda:* How does it happen that four such smart women have nothing to talk about but boyfriends? It's like seventh grade with bank accounts. What about us? What we think, we feel, we know, Christ! Does it always have to be about them?<sup>1369</sup>

*Samantha:* Go through life like I do. Enjoying men but not expecting them to fill you up. Except when, well, you know.<sup>1370</sup>

*Charlotte:* You broke up with an ophthalmologist over that?

*Miranda:* Orgasm, major thing in a relationship?

*Charlotte:* But not the only thing. Orgasms don't send you Valentine's cards and don't hold your hand in a sad movie.

*Miranda:* You're seriously advocating faking?

*Charlotte:* No, but if you really like the guy, what's one little moment of. versus spending the whole night in bed alone?

*Miranda:* These are my options?!<sup>1371</sup>

*Carrie:* That night I had my date with Big. I was feeling everything fear, happiness, dread. Was I ready to jump back into a life with Big in it? Was seeing him again a huge mistake? And if it was why was I so excited? I had never felt so confused.<sup>1372</sup>

*Miranda:* I've got the money, I've got a great job, and I still get, "it's just you?"

*Carrie:* They're threatened. Buying a place alone means you don't need a man.

*Miranda:* I don't.

*Charlotte:* Everyone needs a man. That's why I rent. If you own and he still rents, then the power structure is all off. It's emasculating. Men don't want a woman who's too self-sufficient.<sup>1373</sup>

*Steve:* No way, you're not buying me a suit. Then I start to think of you like my mother and that can get a little weird for me. [...] Miranda, you need to be with a guy who's more on your level.

[...]

*Miranda:* I'm being punished for being successful.<sup>1374</sup>

*Charlotte:* I've been dating since I was fifteen. I'm exhausted. Where is he?<sup>1375</sup>

*Carrie:* Are we simply romantically challenged or are we sluts?<sup>1376</sup>

*Carrie:* Note: men who have had a lot of sexual partners are not called sluts. They are called very good kissers. A few are even called romantics.<sup>1377</sup>

*Carrie:* What was wrong was, for the first time in my life, I was in a relationship where absolutely nothing was wrong. It's smooth sailing. Nothing but calm seas, blue horizons. See what I'm saying? Absolutely. Not a cloud in sight. [...] It feels odd. I'm used to the hunt. This is effortless. It's freaking me out.<sup>1378</sup>

*Charlotte:* Sometimes, you just know. With the right man it's just fate.

*Miranda:* It's not fate. His light is on. That's all.

*Charlotte:* What light?

*Miranda:* Men are like cabs. When they're available, their light goes on. They wake up one day, they decide to settle down, have babies, whatever, and they turn their light on. The next woman they pick up is the one, boom, that's the one they'll marry. It's not fate. It's dumb luck.

---

<sup>1369</sup> *Sex and the City*, saison 2, épisode 1.

<sup>1370</sup> *Sex and the City*, saison 2, épisode 4.

<sup>1371</sup> *Sex and the City*, saison 2, épisode 4.

<sup>1372</sup> *Sex and the City*, saison 2, épisode 5.

<sup>1373</sup> *Sex and the City*, saison 2, épisode 5.

<sup>1374</sup> *Sex and the City*, saison 2, épisode 10.

<sup>1375</sup> *Sex and the City*, saison 3, épisode 1.

<sup>1376</sup> *Sex and the City*, saison 3, épisode 6.

<sup>1377</sup> *Sex and the City*, saison 3, épisode 6.

<sup>1378</sup> *Sex and the City*, saison 3, épisode 7.

*Charlotte:* Sorry, I can't believe that love is random.

*Miranda:* It's all about timing. You gotta get them when their light's on.<sup>1379</sup>

*Carrie:* Is it possible that we've gotten so spoiled by choices that we've become unable to make one? That we know that once you choose something, one man, one great apartment, one amazing job, another option goes away? Are we a generation who can't choose just one from column 'A'? Did we have too much to handle, or was Samantha right? can we have it all?<sup>1380</sup>

*Miranda:* Men are threatened by good jobs. I'm just saying, as a lawyer – a partner, no less - I got zero dates. As a stewardess, I got one for tomorrow.<sup>1381</sup>

*Carrie:* I hate myself for saying this, but it felt really sad not to have a man in my life who cares about me. No special guy to wish me happy birthday. No goddamn soul mate. I don't even know if I believe in soul mates.<sup>1382</sup>

*Carrie:* The Eskimo have hundreds of words for "snow". We have three times as many for "relationship". The more words we invent, the harder it is to define things. When you can date without sex, screw without dating and keep sex partners as friends long after the screwing is over, what really defines a relationship?<sup>1383</sup>

*Carrie:* What defines a relationship is another relationship.<sup>1384</sup>

*Charlotte:* I don't think she's a lesbian. I think she just ran out of men.<sup>1385</sup>

*Carrie:* Maybe the past is like an anchor holding us back. Maybe, you have to let go of who you were to become who you will be.<sup>1386</sup>

*Charlotte:* Everyone knows you only get two great loves.<sup>1387</sup>

*Big:* You make me very happy.

*Carrie:* Yeah yeah, put it in writing.<sup>1388</sup>

---

<sup>1379</sup> *Sex and the City*, saison 3, épisode 7.

<sup>1380</sup> *Sex and the City*, saison 3, épisode 10.

<sup>1381</sup> *Sex and the City*, saison 3, épisode 12.

<sup>1382</sup> *Sex and the City*, saison 4, épisode 1.

<sup>1383</sup> *Sex and the City*, saison 4, épisode 3.

<sup>1384</sup> *Sex and the City*, saison 4, épisode 3.

<sup>1385</sup> *Sex and the City*, saison 4, épisode 4.

<sup>1386</sup> *Sex and the City*, saison 5, épisode 1.

<sup>1387</sup> *Sex and the City*, saison 5, épisode 1.

<sup>1388</sup> *Sex and the City*, le film.

## *Ally McBeal*

*Ally*: The truth is, I probably don't want to be too happy or content. Because then what? I actually like the quest, the search. That's the fun. The more lost you are, the more you have to look forward to. What do you know? I'm having a great time and I don't even know it.<sup>1389</sup>

*Ally*: Do men just have to have it?

*John*: On occasion, yes. The truth is, going into a bar to pick up a one night stand is not an option for me. Whatever a woman's vision of an evening of passion may be I rarely find myself in the picture.<sup>1390</sup>

*Ally*: Sometimes I feel I'm being unfaithful to love itself.<sup>1391</sup>

*Ally*: I think I need to believe that it works. Love. Couplehood. Partnerships. The idea that when people come together, they stay together. I have to take that to bed at night, even if I'm going to bed alone.<sup>1392</sup>

*Ally*: I'm a sexual object for God's sake! He couldn't give a little grope?<sup>1393</sup>

*Ally*: I am the last person who should be giving advice of the heart to anybody. I mean, look at me, I'm a strong career girl who feels empty without a man. The National Organization for Women, they have a contract out on my head. I see friends getting married because gee, they're good companions and they happen to have the same ideas about public versus private school issues, and I just can't buy it.

*Angela*: People like me and Harry, we don't get the person of our dreams. Sometimes, when you hold out for everything, you walk away with nothing.<sup>1394</sup>

*Ally*: Why do you insist of making sense out of marriage? I mean, does any marriage make sense? They love each other. It's not just enough, it's everything.<sup>1395</sup>

*Renée*: You're wacko!

*Ally*: And I like it. Even if I get past all of my problems, I'm just going to get new ones. I like being a mess. It's who I am.<sup>1396</sup>

*Ally*: I wish for emotional dependence. That's probably why my friends think I'm crazy. Who would actually wish for that kind of weakness? But I do. I wanna meet, feel in love with, and be with somebody I can't bear to live without.<sup>1397</sup>

*Ally*: It's not about wanting a man. It's about a partner, okay? A partner for life. I am heterosexual and that limits me to men, if I want sex. And I do! I like sex! If that makes me weak, I wanna be weak. I want a partner, I want sex. I want a house with furniture. I want a baby. I want it all. I want to get fat. I want maternity dresses, I want my legs in stirrups spit the little thing out and have him suck on my breast. Daddy right there the whole time with a camcorder. That's what I want. And instead of sitting back hoping for it to happen, I'm gonna make it happen, you think you can deal with that?<sup>1398</sup>

*Jeannie, mère d'Ally*: Why don't you just stay in your dream universe? There's obviously something to it.

*Ally*: I don't live in a dream universe. Sometimes, I retreat to it.

*Jeannie*: The problem is you think of it as reality.

---

<sup>1389</sup> *Ally McBeal*, saison 1, épisode 1.

<sup>1390</sup> *Ally McBeal*, saison 1, épisode 2.

<sup>1391</sup> *Ally McBeal*, saison 1, épisode 2.

<sup>1392</sup> *Ally McBeal*, saison 1, épisode 2.

<sup>1393</sup> *Ally McBeal*, saison 1, épisode 3.

<sup>1394</sup> *Ally McBeal*, saison 1, épisode 6.

<sup>1395</sup> *Ally McBeal*, saison 1, épisode 14.

<sup>1396</sup> *Ally McBeal*, saison 1, épisode 15.

<sup>1397</sup> *Ally McBeal*, saison 2, épisode 18.

<sup>1398</sup> *Ally McBeal*, saison 2, épisode 21.

*Ally:* Well I don't. A dream world is when I walk into my bedroom and close my eyes and see a unicorn. Reality is walking into your parents' room as a three-year-old child and seeing you in bed with another man. I know the difference. Don't make fun of my fantasy life, mom. You inspired it.<sup>1399</sup>

*Ally:* The truth is, I, I don't actually date, Hammond. I mean, not for the fun of it, anyway. I, I more like audition potential husbands. And, and if I don't see any potential in it, I, I don't waste my time.<sup>1400</sup>

*Ally:* I think that he is lovely. He's smart. He's kind. He's sweet. He's not the most boring person but of those I've met - Keep going. I want to live a long life, and with him it'll feel like that.

*Renée:* Keep going.

*Ally:* Maybe sex lasts more than 60 seconds, but who would know?<sup>1401</sup>

*Ally:* It's us, Bryan. It's a rhythm thing. It's a compatibility thing. It's a heat thing. We don't seem to generate a lot of heat.<sup>1402</sup>

*Bryan:* Aren't you afraid of ending up alone?

*Ally:* I'm more afraid of ending up with the wrong person.<sup>1403</sup>

*Ally:* When you meet the right man, you do not rush it. You hold longing stares. You have an extended courtship. That first touch of the hand? You relish it. The first kiss? You savor it. You become, um, patient when you know that it's right. You don't race. Now, I love where I am with Larry at this moment. I am not gonna let these times get preempted by a horny moment.<sup>1404</sup>

*Ally:* What are you thinking?

*Larry:* I don't believe in that.

*Ally:* Believe in what?

*Larry:* Telling each other what we're thinking. Over-talking. It can make you lazy.

*Ally:* I'm sorry?

*Larry:* Well, part of communication is silent body language. Mood, you know? Greeting each other. Figuring it out instead of just flipping to the back for answers.

*Ally:* I'm having trouble reading you then.<sup>1405</sup>

*Ally:* We're in our thirties and we always talk about getting on with our lives. *We're on* with our lives. This is it.

*Richard:* You have friends. You have nice clothes. You have a man.

*Ally:* Maybe that's the problem. I have always been driven by my want. Now, maybe the quest is...

*Richard:* You don't have children yet. Although, thirty-one. Tick-tick. Bygones. They're overrated.

*Ally:* I think I hate birthdays because my life's always been about tomorrow. You know, the possibilities, I guess. And the idea that life is now... it's horrible.

*Richard:* And the problem with "now" exactly is...?

*Ally:* Nothing. I don't know, I mean... Now is great. I feel happy. I have my family. I have my job. And like you say, I have nice outfits. But I still feel alone. Alone by myself, I can take. But alone while happy with somebody else...?<sup>1406</sup>

*Elaine:* Buying a house, that's usually something two people do. I hope you're not committed to living alone.<sup>1407</sup>

---

<sup>1399</sup> *Ally McBeal*, saison 3, épisode 5.

<sup>1400</sup> *Ally McBeal*, saison 3, épisode 13.

<sup>1401</sup> *Ally McBeal*, saison 4, épisode 1.

<sup>1402</sup> *Ally McBeal*, saison 4, épisode 1.

<sup>1403</sup> *Ally McBeal*, saison 4, épisode 2.

<sup>1404</sup> *Ally McBeal*, saison 4, épisode 7.

<sup>1405</sup> *Ally McBeal*, saison 4, épisode 7.

<sup>1406</sup> *Ally McBeal*, saison 4, épisode 20.

<sup>1407</sup> *Ally McBeal*, saison 5, épisode 9.



## ***Alias***

*Sydney*: But you want to know how I am? I am horrible. Vaughn, I am ripped apart. And not because I lost you, but because if it had been me, I would have waited. I would have found the truth. I wouldn't have given up on you. And now I realise what an absolute waste that would have been.<sup>1408</sup>

## ***Gilmore Girls***

*Rory*: This whole guy thing. I mean I've watched you when you talk to a man. You have a comeback for everything, you make him laugh, you smile right --

*Lorelai*: I smile right?

*Rory*: And then you do the little hair flip.

*Lorelai*: Oh, twirl. It's a hair twirl.

*Rory*: And then you walk away and he just stands there, amazed, like he can't believe what just happened. [...] I'll never be able to do that. Trig, I can do. But boys and dating? Forget it. I'm a total spaz.

*Lorelai*: Listen, the talking part, you just get used to. The hair twirl I can teach you. And the leaving him amazed part -- with your brain and killer blue eyes I'm not worried. You'll do fine. Just give yourself a little time to get there.<sup>1409</sup>

*Lorelai*: I just I feel like I'm never gonna have it the whole package, you know? That person, that couple life, and I swear, I hate admitting it because I fancy myself Wonder Woman, but I really want it the whole package.<sup>1410</sup>

*Lorelai*: I am so sorry. Luke, I will never do this to you ever again. I am absolutely humiliated. I was hurting, and I knew if I called you, you would come. And I never should have done that.

*Luke*: Its okay.

*Lorelai*: No, its not okay. Its not okay. I am not that girl. I am not the one who cries, and falls apart, and calls her ex...boyfriend to come and save her. Thank you so much for coming, and for breaking my door. You are an amazing guy for doing that.

*Luke*: What's that?

*Lorelai*: Its the tape from your answering machine.

*Luke*: From my answering machine?

*Lorelai*: The last crazy thing you will ever have to endure from me, I promise. I just want you to know, I heard you when you said that youre out. I did. I'm gonna respect that from now on.<sup>1411</sup>

## ***Dharma & Greg***

*Greg*: Did you find Mr. Right?

*Dharma*: Yeah, I did... but I'm going home with the man I love.<sup>1412</sup>

*Dharma*: - Come, listen. Come here. I'm not worried about us, okay? I'm worried about me. The me that's not us. Not that there's a me that doesn't want an us. It's just that there'd be a better us if I knew who me was.<sup>1413</sup>

*Dharma*: You slept at your ex-girlfriend's house!

*Greg*: Nothing happened.

*Dharma*: I know that because I trust you. But you didn't give me a chance to trust you, you just lied to me.<sup>1414</sup>

---

<sup>1408</sup> *Alias*, saison 3, épisode 1.

<sup>1409</sup> *Gilmore Girls*, saison 1, épisode 7.

<sup>1410</sup> *Gilmore Girls*, saison 3, épisode 1.

<sup>1411</sup> *Gilmore Girls*, saison 5, épisode 14.

<sup>1412</sup> *Dharma & Greg*, saison 1, épisode 5.

<sup>1413</sup> *Dharma & Greg*, saison 2, épisode 9.

<sup>1414</sup> *Dharma & Greg*, saison 2, épisode 12.

*Greg:* So, so you do forgive me?

*Dharma:* I did! But this whole not-coming-home-sleeping-at-your-office-because-you-think-I'm-mad-at-you-and-won't-forgive-you, this is a whole another jungle of worms, buddy!

*Greg:* Dharma I'm so confused, do you want me to come home?

*Dharma:* Uh! I can't even believe you'd ask that! <sup>1415</sup>

*Dharma:* You thought I'm still not okay with the whole army thing?

*Greg:* And you're okay with it now?

*Dharma:* Nope. But I'm okay with the fact that I'm not okay with it. <sup>1416</sup>

*Dharma:* Look, all I'm saying is that we can make this about who did what to who and tally up all the points we've got but then we'll just wind up with a giant scorecard instead of a marriage. <sup>1417</sup>

*Greg:* The thing is, I shouldn't stop you from doing things just because I don't understand them, I should accept that they're important to you, whatever they are. <sup>1418</sup>

## **Buffy**

*Buffy:* You just left.

*Angelus:* Yeah. Like I really wanted to stick around after that.

*Buffy:* What?

*Angelus:* You got a lot to learn about men, kiddo. Although I guess you proved that last night.

*Buffy:* What are you saying?

*Angelus:* Let's not make an issue out of it, okay? In fact, let's not talk about it at all. It happened.

*Buffy:* I-I don't understand. Was it m-me? Was I not good?

*Angelus:* You were great. Really. I thought you were a pro.

*Buffy:* How can you say this to me?

*Angelus:* Lighten up. It was a good time. It doesn't mean like we have to make a big deal.

*Buffy:* It is a big deal!

*Angelus:* It's what? Bells ringing, fireworks, a dulcet choir of pretty little birdies? (*Il rit.*) Come on, Buffy. It's not like I've never been there before.

(*Il approche sa main de son visage, elle le rejette.*)

*Buffy:* Don't touch me.

*Angelus:* I should've known you wouldn't be able to handle it.

(*Angelus part.*)

*Buffy:* Angel! I love you.

*Angelus:* Love you, too. I'll call you. <sup>1419</sup>

*Angelus:* She's stronger than any Slayer you've ever faced. Force won't get it done. You gotta work from the inside. To kill this girl... you have to love her. <sup>1420</sup>

*Angel:* I've been thinking... about our future. And the more I do, the more I feel like us — you and me — being together is unfair to you.

*Buffy:* Is this about what the Mayor said? Because he was just trying to shake us up.

*Angel:* He was right.

*Buffy:* No. No, he wasn't. He's the bad guy.

*Angel:* You deserve more. You deserve something outside of demons and darkness. You should be with someone who can take you into the light. Someone who can make love to you.

*Buffy:* I don't care about that.

*Angel:* You will. And children.

*Buffy:* Children? Can you say jumping the gun. I killed my goldfish.

---

<sup>1415</sup> *Dharma & Greg*, saison 3, épisode 22.

<sup>1416</sup> *Dharma & Greg*, saison 4, épisode 2.

<sup>1417</sup> *Dharma & Greg*, saison 4, épisode 24.

<sup>1418</sup> *Dharma & Greg*, saison 5, épisode 8.

<sup>1419</sup> *Buffy*, saison 2, épisodes 13 et 14.

<sup>1420</sup> *Buffy*, saison 2, épisodes 13 et 14.

*Angel:* Today. But you have no idea how fast it goes, Buffy. Before you know it, you'll want it all. A normal life.

*Buffy:* I'll never have a normal life.

*Angel:* Right. You'll always be the Slayer. But that's all the more reason why you should have a real relationship instead of this- this freakshow. I didn't mean that.

*Buffy:* I wanna go.

*Angel:* I'm sorry. Buffy... you know how much I love you. It kills me to say this.

*Buffy:* Then don't. Who are you to tell me what's right for me? You think I haven't thought about this.

*Angel:* Have you? Rationally?

*Buffy:* No. Of course not. I'm just some swooning little school girl, right?

*Angel:* I'm trying to do what's right here. I'm trying to think with my head instead of my heart.<sup>1421</sup>

*Buffy:* Isn't that where the fire comes from? Can a nice, safe relationship be that intense? I know it's nuts, but part of me believes that real love and passion have to go hand in hand with pain and fighting.<sup>1422</sup>

*Buffy:* I always feared there was something wrong with me, because I couldn't make it work. But maybe I'm not supposed to.

*Angel:* Because you're the Slayer?

*Buffy:* I'm cookie dough. I'm not done baking. I'm not finished becoming who ever the hell it is I'm gonna turn out to be. I make it through this, and the next thing, and the next thing, and maybe one day, I turn around and realize I'm ready. I'm cookies. And then, you know, if I want someone to eat m- or enjoy warm, delicious, cookie me, then that's fine. That'll be then. When I'm done.

*Angel:* Any thoughts on who might enjoy... Do I have to go with the cookie analogy?

*Buffy:* I'm not really thinking that far ahead. That's kind of the point.

*Angel:* I'll go start working on the second front. Make sure I don't have to use it.

*(Angel part.)*

*Buffy:* Angel. I do. Sometimes, think that far ahead.

*Angel:* Sometimes is something.

*Buffy:* Be a long time coming. Years, if ever.

*Angel:* I ain't gettin' any older.<sup>1423</sup>

## ***The New Adventures of Old Christine***

*Christine:* Hi, it's me. Message to myself. A few things: uh, put extra money in Ritchie's lunch for snack, buy milk, buy wine, find weird smell in living room. Botox, maybe. I don't know. Stop taking NyQuil. I think it's keeping you up. Okay, yeah, that's it. Thank you very much. You know what? No, no Botox. That's gross. Who are you? Learn to love yourself, for God sakes. Okay, yeah, that's it. Um, have a good night.<sup>1424</sup>

*Matthew:* You and Richard have a weird divorce.

*Christine:* It's not weird. It's great. My divorce is better than most people's marriages.<sup>1425</sup>

*Richie:* Why do you always thank yourself?

*Christine:* Because sometimes there are whole days when I'm the only one who's polite to me.

*Richie:* Oh. Sad.<sup>1426</sup>

*Richard:* And by the way, I think it did bother me seeing you with someone else tonight, but it doesn't mean I'm not happy for you.

*Christine:* Oh, thank you. And, about you and New Christine... Thank you for being happy for me.<sup>1427</sup>

---

<sup>1421</sup> *Buffy*, saison 3, épisode 20.

<sup>1422</sup> *Buffy*, saison 4, épisode 9.

<sup>1423</sup> *Buffy*, saison 7, épisode 22.

<sup>1424</sup> *The New Adventures of Old Christine*, saison 1, épisode 1.

<sup>1425</sup> *The New Adventures of Old Christine*, saison 1, épisode 1.

<sup>1426</sup> *The New Adventures of Old Christine*, saison 1, épisode 1.

<sup>1427</sup> *The New Adventures of Old Christine*, saison 1, épisode 4.

*Christine:* He's too nice for me. He's so sensitive. Like a woman. And not the kind of woman I like. [...] And I feel myself being mean to him, you know? I mean, I don't want to, but he's so weak. And weak guys bring out my mean streak.<sup>1428</sup>

*Christine:* [Being single] just takes a little courage. (*Elle ramasse une bouteille de vin vide et la montre à son frère.*) Oh, by the way, Matthew we're out of courage.<sup>1429</sup>

*Matthew:* How was your date?

*Christine:* It was humiliating, Matthew. It was demeaning and degrading and awful.

*Matthew:* Gonna go out with him again?

*Christine:* Maybe.<sup>1430</sup>

## ***Cougar Town***

*Jules:* We're 40 Laurie, for us getting ready for sex is like a space mission.<sup>1431</sup>

*Jules:* Okay Josh, here's the deal. You can come upstairs if you want to, but I'm not gonna take a shower, I'm not putting my hair down, I'm not taking my sweatshirt off, and when I ask you to move to the left, I'm talking about *my* left, not your left. So are you in or are you out?

*Josh:* I'm totally in.

*Jules:* There's also gonna be a part that I need to concentrate, so you're gonna have to be really quiet. I might even ask you not to take a breath for a little while.<sup>1432</sup>

*Jules à son ex-mari:* Maybe I do like that you still need me and that I don't need you anymore... and that I get to rub it in your face.<sup>1433</sup>

*Grayson:* Your hugs are too intense. Now I love 'em, not really, but with people who you aren't sleeping with, you can't give them a "stab me with your pelvic bone" hug.<sup>1434</sup>

*Jules:* Now, you're gonna wrap yourself up in this cuddly blanket because we want you to look all small and vulnerable.<sup>1435</sup>

## ***The Big C***

*Cathy:* I wanted a new couch because you spilled fruit punch while you were bouncing on the cushions.

*Paul:* Not bouncing. Riverdancing. I am craving the pasta. But I love their chicken. So I was thinking maybe you get the pasta, I get the chicken, we split.

*Cathy:* What 45-year-old man dances on a couch sober?

*Paul:* Who said I was sober?

*Cathy:* Now I have to reverse the cushions. I have to hide the stain. I used to lie awake at night upset because even though you couldn't see the stains I knew they were there.

*Paul:* Well, that's why I told you to go ahead and pick out a new couch.

*Cathy:* I don't want to be the one to pick out the new couch. I want to be the one to spill the fruit punch.

*Paul:* But you're not the "spilling the fruit punch" type.

*Cathy:* Do you think I'm boring?

*Paul:* Just please tell me what I have to do to get back in the house.

*Cathy:* You do. You think I'm boring.

---

<sup>1428</sup> *The New Adventures of Old Christine*, saison 2, épisode 15.

<sup>1429</sup> *The New Adventures of Old Christine*, saison 2, épisode 22.

<sup>1430</sup> *The New Adventures of Old Christine*, saison 4, épisode 4.

<sup>1431</sup> *Cougar Town*, saison 1, épisode 3.

<sup>1432</sup> *Cougar Town*, saison 1, épisode 3.

<sup>1433</sup> *Cougar Town*, saison 2, épisode 5.

<sup>1434</sup> *Cougar Town*, saison 2, épisode 9.

<sup>1435</sup> *Cougar Town*, saison 2, épisode 14.

*Paul:* I do not. Look, it's just the way that our personalities break down. I like to do certain things that some people might categorize as fun, and you like to do other things that people might consider less than an optimal good time.

*Cathy:* Like what?

*Paul:* Like organize stuff, and... and clean stuff, and put things in containers.

*Cathy:* I wanted to be the fun one. I wanted the house with the pool, so I could teach Adam the banana split and dive. But you wanted to be closer to your job so you could Vespa to work.

*Paul:* And you said it was a better idea because so many people die in pools.

*Cathy:* People die everywhere. I said it was a better idea because you threw a tantrum in front of the realtor.

*Paul:* I made my point in an emotional way, sure.

*Cathy:* You made your point in a childish way.

*Paul:* Well, maybe I wouldn't act like such a kid if you didn't ask me if I needed to pee every time we leave the house.

*Cathy:* So maybe I wouldn't treat you like such a child if every time I made you a sandwich, you didn't ask me to cut the crusts off the bread.

*Paul:* Oh, sue me, I love a crustless sandwich.

*Cathy:* Well, I love onions. I haven't had an onion in 15 years because you say they're stinky poo-poo.

*Paul:* They are! Come on, Cathy, are you honestly telling me that I'm sleeping on my sister's couch because you want to start cooking with onions again?

*Cathy:* Yes, Paul. That's it. I want onions to be a major part of my life in the next year.

*Serveuse:* Are you ready to order?

*Cathy:* I'm just having desserts and liquor.<sup>1436</sup>

*Cathy:* And let me be clear, your dad isn't living here because I only wanted to raise one kid and I chose you. And from now on, I'm going to raise you so hard, your head's gonna spin.<sup>1437</sup>

*Cathy:* And I could do chemo, but I'd just be buying a little more time and it would mean a lot of people taking care of me and it's just not my thing. You know what makes me feel better though, if I'm being honest? It makes me feel better to think that we're all dying. All of us. And when you have a kid, you expect that you'll die before they do. I mean, even though you try not to think about it, at least you hope to God you do. So if I think about it that way... Hey... I'm living the dream! I'm here all year! Performing at stage four. Oh, come on. Come on. You got to give it up for me a little bit. It's kind of funny. Death comedy. Ha ha. (*Elle rit.*) I'm warning you that this laughter might turn into a sob in a second. (*Elle pleure.*) Yeah. There it goes. As long as I'm being raw and vulnerable here, I might as well tell you that I'm feeling very much in love with you right now. It could just be gratitude. (*La caméra, par un contre-champ, révèle que son interlocuteur est en fait son chien.*) You want to see my boobs? No one else seems to give a shit.<sup>1438</sup>

*Paul:* Catherine Elizabeth Tolkie... [...] The moment I saw you at the student union putting up posters for the spring fling, I knew I loved you. I loved the way you put up your posters really neatly with your staple gun, and I loved the way you laughed when you realized they were upside down. (*Il fait une incise :*) Keep in mind I'm 25 here. I've got newer, hipper material, but I'm trying to stay historically accurate. (*Il reprend.*) I loved that underneath that shell of a curmudgeon lay the heart of a girl who loved to dance and fling, both of which you did quite well three times in one night, if memory serves. You're the Yin to my Yang, the ping to my pong, the normal to my crazy. Let's be us forever, ad infinitum. I want us to grow to be old, incontinent idiots together. Marry me, Cathy.

*Cathy:* Paul, I...

*Paul:* You said yes, by the way.

*Cathy:* I know I did.

*Paul:* So say yes again now.

*Cathy:* I'm not that normal girl anymore.

*Paul:* It's okay. I lost my two-pack.

*Cathy:* But you're still kind of that guy... the guy who dumps sand into my living room and doesn't wonder, you know, who's gonna clean up the mess.

*Paul:* Fine. I'll clean up the sand. Jesus, Cathy, way to ruin the moment. You know, you used to love the guy who did silly shit like this. You married the guy who did silly shit like this!

---

<sup>1436</sup> *The Big C*, saison 1, épisode 1.

<sup>1437</sup> *The Big C*, saison 1, épisode 1.

<sup>1438</sup> *The Big C*, saison 1, épisode 1.

*Cathy*: I know. I just... Things have changed for me. I've changed, and I don't know if you can, and I don't know if I have a right to ask you to.<sup>1439</sup>

*Cathy*: I used to think women who waxed were self-hating anti-feminists, but I get the allure. [...] Makes me feel powerful.<sup>1440</sup>

*Lenny*: How can I help?

*Cathy*: You can't. You don't.

*Lenny*: Got ya.

*Cathy*: Look, you're not a parent. Look, Lenny, I-I like you, and I love how you make me feel, but... I can't do this. I'm a mom, and I need to act like one. I can't do this.<sup>1441</sup>

*Paul*: I get why you didn't want to tell me. Telling people sucks. I also get why maybe you needed to kick me out so you could be alone for a while. You and Lenny, I'm not quite clear on that one yet, but, you know, maybe someday.<sup>1442</sup>

## ***Desperate Housewives***

*Mary-Alice*: Yes, Bree's many talents were known throughout the neighborhood, and everyone on Wisteria lane thought of Bree as the perfect wife and mother. Everyone, that is, except her own family.<sup>1443</sup>

*Bree*: Rex. Seeing that you're the head of this household, I would really appreciate you saying something.

*Rex*: Pass the salt?<sup>1444</sup>

*Rex*: It means I'm sick of you being so damn perfect all the time. I-I'm sick of the bizarre way your hair doesn't move. I'm sick of you making our bed in the morning before I've even used the bathroom. You're this plastic suburban housewife with her pearls and her spatula who says things like "we owe the Hendersons a dinner." Where's the woman I fell in love with... who used to burn the toast and drink milk out of the carton... and laugh? I need her. Not this cold, perfect thing you've become.

*Bree se lève en rajustant ses vêtements et prend un vase*: These need water.

*Mary-Alice, voix off*: Bree sobbed quietly in the restroom for five minutes, but he husband never knew, because when Bree finally emerged... She was perfect.<sup>1445</sup>

*Gaby*: For God's Sake Bree, you're a woman. Manipule him. That's what we do.<sup>1446</sup>

*Bree*: It was my first week in college, and I went to a meeting of the young republicans where Rex gave a speech, and I went up to him afterward and introduced myself and told him that I agreed with his stance on the death penalty. He took me out to a diner, and, uh... We stayed up till 2:00 in the morning talking about big government, gun control... and illegal immigration. Oh, it was just -- it was just such a magical night, and I knew by the time he got me back to my dorm that one day, I was going to be Mrs. Rex Van De Kamp.<sup>1447</sup>

*Peter*: Bree... it's dangerous to care about me. A lot of people have over the years, and they all end up getting hurt.

*Bree*: Rex said he'd always be faithful. George said he'd never hurt me, and as it turned out, they were both liars. So as long as you're honest with me, you'd be amazed at what I can put up with.<sup>1448</sup>

*Bree*: There's so many things i wanna say to you, Andrew. But mostly, I just want you to know how sorry I

---

<sup>1439</sup> *The Big C*, saison 1, épisode 3.

<sup>1440</sup> *The Big C*, saison 1, épisode 5.

<sup>1441</sup> *The Big C*, saison 1, épisode 9.

<sup>1442</sup> *The Big C*, saison 1, épisode 11.

<sup>1443</sup> *Desperate Housewives*, saison 1, épisode 1.

<sup>1444</sup> *Desperate Housewives*, saison 1, épisode 1.

<sup>1445</sup> *Desperate Housewives*, saison 1, épisode 1.

<sup>1446</sup> *Desperate Housewives*, saison 1, épisode 5.

<sup>1447</sup> *Desperate Housewives*, saison 1, épisode 13.

<sup>1448</sup> *Desperate Housewives*, saison 2, épisode 20.

am. [...] Every child deserves to be loved unconditionally, and I thought that was the kind of love that I had for you. Maybe if I had, it would've been different. [...] I packed up some of your things. There's also, um, an envelope in here with some money, and that should tide you over until you get a job.

*Andrew:* What, you're gonna leave me out here in the middle of nowhere?

*Bree:* I noticed a bus stop about a mile back. You can go anywhere you want.

*Andrew:* Mama, mom, please don't do this.

*Bree:* I have to. I can't be around you anymore. I'm just not strong enough.<sup>1449</sup>

*La mère de Bree:* There's some things you're too young to understand, but I think you're old enough to learn about the mask.

*Bree:* The mask?

*La mère de Bree:* It's what my mother called it. It's the face you wear when you don't want people to know what you're feeling. All well-brought-up women conceal their emotions. It's very useful, especially when dealing with men.

*Bree:* Why?

*La mère de Bree:* Well, if a man knows what you're thinking, it gives him power over you. For example, if a man knows how much you love him, he'll take you for granted. He'll hurt you carelessly, cruelly, constantly.

*Bree:* Does daddy know that you love him?

*La mère de Bree:* Yes. I have told him repeatedly that I cannot live without him.

*Bree:* If you're so upset with him, why are you making his favorite pie?

*La mère de Bree:* Because after all of these years, I've forgotten how to wear my mask. So now I must do things to distract daddy. Like this pie. When I bring it out, he'll be so excited, he won't notice the devastation in my eyes.

*Bree:* Devastation?

*La mère de Bree:* Mm-hmm. It's an emotion. The kind you might feel when your friend calls to say your husband's LeSabre was seen in the parking lot of a certain motel, next to his secretary's *bonnevill*. Practice your mask. (*Bree fait un grand sourire.*) Oh, no. Honey, that's too much. All you need is the hint of a smile. (*Bree s'exécute.*) Perfect. When an expression like that, no one will ever know what you're really thinking.

*Bree:* And I'll have power over men?

*La mère de Bree:* God, I hope so.<sup>1450</sup>

*Rex:* Why are you angry?

*Bree:* Who says I'm angry?

*Rex:* After all these years, you don't think I can read you? Well, if I'm such an open book, what am I angry about? So you admit you're angry.

*Bree:* I admit no such thing.

*Rex:* You know this thing you're doing...

*Bree:* And what thing would that be?

*Rex:* You put on this plastic face to keep me in the dark about what you're really feeling. A-and I walk around on eggshells for days, not knowing which end is up.

*Bree:* Well, maybe I don't feel safe sharing every single thought and emotion I have with you.

*Rex:* Well, that's a horrible thing to say. Of course you can feel safe with me. I'm your husband. I love you. Please.

*Bree:* Okay. After dessert, you paid a certain compliment to Gabrielle.

*Rex:* You gotta be kidding.

*Bree:* It was hurtful.

*Rex:* To who?

*Bree:* To me. You told her she was the most gorgeous woman you'd ever met.

*Rex:* She was a model.

*Bree:* I don't care. You don't say that with your wife standing right next to you.

(*Rex rit, moqueur.*)

*Rex:* I'm going to bed.

*Bree:* Now? You wanted to know what I was feeling. I'm feeling hurt and humiliated.

*Rex:* And I think you're dumb to feel those things. Are you coming to bed? Or are you just gonna stay down here and pout?

---

<sup>1449</sup> *Desperate Housewives*, saison 2, épisode 21.

<sup>1450</sup> *Desperate Housewives*, saison 8, épisode 17.

*Bree*: Actually, I was just thinking about my mother and how insightful she was.

*Rex*: Insightful about what?

*Bree*: I'll be right along. I just want to, uh tidy up first.

*Rex*: Okay.

(*Elle se retourne, affichant son « masque ».*)

*Bree*: Oh, and, Rex? I'll be serving Belgian waffles for breakfast.

*Rex*: Wow. They're my favorite!<sup>1451</sup>

## ***Nurse Jackie***

*Jackie*: If I were a saint, which maybe I want to be, maybe I don't, I would be like Augustine. he knew there was good in him and he knew there was some not so good. And he wasn't going to give up his earthly pleasures before he was good and ready. "Make me good, God, but not yet.", right?<sup>1452</sup>

*Kevin*: No, what you appreciate is people doing whatever you want And not getting in your way. [...] It's like I'm white noise between you and wherever you're going.

*Jackie*: Wait a second, Kevin. I have taken more time off in the last month Than I have in the past two years.

*Kevin*: And that makes up for what?

*Jackie*: What is it I'm making up for, Kevin?

*Kevin*: You've taken five days off in the last two years. Is that enough?

*Jackie*: Enough for what? What the fuck?

*Kevin*: It doesn't even matter because most of the time when you're home You're not here. I mean, yeah, you're standing here, But you're a million miles away. I don't know where the fuck you go!

*Jackie*: I'm doing the best I can, Kevin! I go to work, I work really hard and then I come home, okay? I always fucking come home. I always come home.

*Kevin*: You always come home and then you pretend like you didn't miss anything. And then you run around and try and fix shit. You become a shitstorm of "fix it! Fix it! Fix it!" That's the last thing Gracie needs.

*Jackie*: Gracie?! Who said anything about Gracie? You're not going to fucking put this on me. Fuck you, Kevin.

*Kevin*: I don't make her anxious. I'm here.

*Jackie*: Of course you're here. Where the hell else you gonna be? At a concert? At a fucking class? Reading a book somewhere? No, this is where you are. This is where you were. This is where you're always gonna be because you're a fucking bartender! You have no idea what my life is like. You have no idea what it feels like to be me.<sup>1453</sup>

*Frank*: Why does everything got to be a fucking mea culpa with you? It's always like a goddamn opera! Why can't we have a conversation like normal fucking people? [...] You know I can be pissed at you and still love you, right?<sup>1454</sup>

*Jackie*: Who are you?

*Frank*: I'm a guy who's done some stuff right and some stuff wrong. Trust me, right's a lot better.<sup>1455</sup>

*Jackie*: All right. You know what I would have done in the past? Lied. Sweetie, I have a sponsor. I am going to meetings. I am okay and I'm gonna keep on being okay 'cause I have too much to lose.<sup>1456</sup>

---

<sup>1451</sup> *Desperate Housewives*, saison 8, épisode 17.

<sup>1452</sup> *Nurse Jackie*, saison 1, épisode 1.

<sup>1453</sup> *Nurse Jackie*, saison 2, épisode 7.

<sup>1454</sup> *Nurse Jackie*, saison 5, épisode 10.

<sup>1455</sup> *Nurse Jackie*, saison 5, épisode 10.

<sup>1456</sup> *Nurse Jackie*, saison 6, épisode 5.



## **Weeds**

*Shane:* Do you think I'm weird?

*Judah:* Totally weird, but you're awesome. And I wouldn't trade you in for any other almost-10-year-old on earth.

*Shane:* What if there's life on other planets and there's an unbelievable, amazing 10-year old out there?

*Judah:* Why would I trade now? To me, you're the best dude, you are the amazing unbelievable Shane Botwin.<sup>1457</sup>

## **The Good Wife**

*Alicia:* I always thought I would've [stuck a knife in his heart]. But when I heard about those other scandals, the other wives I thought how can you allow yourself to be used like that? And then it happened, and I was... unprepared.<sup>1458</sup>

*Alicia:* There's a maid's room. I've been using it for storage, But I will clear it out and put a bed in there. In the meantime, you can use the master bath. Jackie has been helping out on weekdays while I'm at work, And I think she should continue-- Picking the kids up from school, making dinner And we don't have a study. I still have your old rolltop desk; it's in storage. I will move it to the dining room. Okay?

*Peter:* Do you love me?

*Alicia:* I do.

*Peter:* You're sounding like a lawyer.

*Alicia:* I am a lawyer.

*Peter:* Do you ever want to be together again?

*Alicia:* Peter I've been hurt, deeply. I imagine I will heal someday, But for now We need a plan, okay?<sup>1459</sup>

*Alicia:* Oh, god, I don't know anymore. The truth seemed so simple-- Lying, not lying.

*Kalinda:* Do you want him out?

*Alicia:* I just want things to stop spinning.<sup>1460</sup>

*Peter:* It's weird, isn't it? You're going to work, I'm staying home.<sup>1461</sup>

*Alicia:* I checked with Diane. Why I'm no longer on the Broussard homicide. She said it was your decision.

*Will:* Yes.

*Alicia:* I just wanted to make sure I hadn't done anything wrong.

*Will:* No, no, no, no. Of course not.

*Alicia:* Then I don't get it.

*Will:* Maybe it was a mistake. I... I've been feeling guilty lately about pulling you away on the Rucker defense and the Memorial North suit. I just thought that I just thought with Peter coming home your life's complicated enough. I should give you a break.

*Alicia:* But I don't want a break. I want to be here. I want to be doing a good job.

*Will:* You are doing a good job.

*Alicia:* Then use me. Peter can take care of himself. He's irrelevant to this. I want to be here.

*Will:* I want you to be here.

*Alicia:* Then, then I'm here.

*Will:* Okay.<sup>1462</sup>

*Will:* Last night after you left, you came back to my office-- why?

*Alicia:* Will help me out, please? I mean, we had... We had whatever we had at Georgetown, and I just...

*Will:* But you came back.

*Alicia:* I know. It was wrong.

*Will:* Because you're married? Okay, I have a suggestion.

---

<sup>1457</sup> *Weeds*, saison 1, épisode 2.

<sup>1458</sup> *The Good Wife*, saison 1, épisode 1.

<sup>1459</sup> *The Good Wife*, saison 1, épisode 13.

<sup>1460</sup> *The Good Wife*, saison 1, épisode 14.

<sup>1461</sup> *The Good Wife*, saison 1, épisode 15.

<sup>1462</sup> *The Good Wife*, saison 1, épisode 15.

*Alicia:* I like work. I like working here. I don't want everywhere I go to be a mess.  
*Will:* We're not going to talk about this. We're not going to say any more, okay?  
*Alicia:* Good.  
*Will:* We're going to go to dinner in one week's time, and we'll talk then.  
*Alicia:* Please don't end up hating me. I need this job. I mean, I'm I-I, I mean that I'm sorry Alicia.  
*Will:* It's fine. We have bad timing. We've always had bad timing.<sup>1463</sup>

*Alicia:* If it had been differently at Georgetown, if it had been us and not Peter, we would have lasted a week.  
*Will:* No, we wouldn't have.  
*Alicia:* We would have. It's romantic because it didn't happen. If it had happened, it would have just Been life.<sup>1464</sup>

*Alicia, au téléphone avec Will:* Good. We'll have fun. Okay, I'll see you soon.  
*Peter:* You're going out?  
*Alicia:* Yup.  
*Peter:* Where?  
*Alicia:* I don't know. Preheat the oven for ten minutes. Ignore the box. It says it cooks in 12 minutes, but it's really 15.  
*Peter:* Come on. Am I not supposed to be jealous? I don't think I care what you are.  
*Alicia:* Tell Zach only one hour on the computer.  
*Peter:* I feel like you're punishing me for something I didn't do.  
*Alicia:* I'm not punishing you, Peter. I'm going out to dinner with an old friend.  
*Peter:* What you saw at church was me protecting our family. The guy was wearing a wire.  
*Alicia:* It's over.  
*Peter:* What is?  
*Alicia:* Us. Me caring. Me actually thinking that you're changing.  
*Peter:* I am changing.  
*Alicia:* No, you're not. You want to think you are so you can go back to what you did before.  
*Peter:* Then help me. Help me. If you're right, help me. You said that everything would be fine if we just kept talking. We can argue, we can fight, but we have to keep talking. So, there's nothing I can say?  
*Alicia:* That's right.<sup>1465</sup>

*Alicia:* Do any of your clients want to change law firms?  
*Eli:* Do any of my clients...? Do they want to change to your law firm?  
*Alicia:* Yes.  
*Eli:* I can ask. Is-is there some reason I'm asking?  
*Alicia:* Because we're a good firm.  
*Eli:* Okay, I can arrange a few calls. Maybe next week? Or maybe not next week. What kind of timeline are we talking here?  
*Alicia:* Friday.  
*Eli:* Friday?! For a call or?  
*Alicia:* This was stupid. I'm sorry, Mr. Gold.  
*Eli:* No, alicia, stop. What's going on? Talk to me.  
*Alicia:* No, it's my own thing.  
*Eli:* No, it's not your own thing. I know I don't seem like the warm and understanding type, But this is my warm and understanding face.  
*Alicia:* I'm in competition with another junior associate.  
*Eli:* And? You're worried you're gonna get laid off. Okay, I can hire the guy away, and then dump him.  
*Alicia:* No, no.  
*Eli:* No, I do it all the time. Just offer them massive salary, and then when they get here- Oop, the position's gone.  
*Alicia:* No, please. Uh, it was wrong for me to come here. I don't want to do this. I'm not this person.  
*Eli:* Mrs. Florrick, if I know one thing in life, It's that everybody is that person. Let me make a few calls, okay? Friday? Hey, I'm just making the calls. You get the client, it's your client, Okay?

---

<sup>1463</sup> *The Good Wife*, saison 1, épisode 17.

<sup>1464</sup> *The Good Wife*, saison 1, épisode 18.

<sup>1465</sup> *The Good Wife*, saison 1, épisode 19.

*Alicia:* Thank you.

*Eli:* Hey, we're like family, right.<sup>1466</sup>

*Will:* I like myself around you, Alicia. I don't like myself around a lot of people.

*Alicia:* You do.

*Will:* It's an act. It's perfected over a millennium.<sup>1467</sup>

*Peter:* I'm not just a dad. I'm not just a man on your arm. And I'm not just your roommate.<sup>1468</sup>

*Grace, sa fille:* Why do you need wine to discuss this?

*Alicia:* I don't need wine. I like wine. I like a glass of wine after work.

*Grace:* But you talk to me all the time about drugs. Wine is a drug. (*Alicia boit un verre de vin d'un coup.*)  
Very adult.

*Alicia:* Yup. Over 21, that's me.

*Grace:* You treat me like a kid.

*Alicia:* You are a kid.

[...]

*Grace:* I liked it more when you didn't work.

*Alicia:* Okay, that's enough. I'm not not going to work.<sup>1469</sup>

*Président du Comité Démocratique:* Without her, he's a john who overpaid for a prostitute. With her, he's Kennedy.<sup>1470</sup>

*Will:* We've always had bad timing, haven't we?

*Alicia:* We have.

*Will:* What if we were to suddenly have good timing, just for an hour? What would that look like?

*Alicia:* I think that would look like an exceptional moment.<sup>1471</sup>

*Alicia:* Are we overdoing it?

*Will:* Diane thinks I'm going too hard on you. Am I? Going too hard? All those late nights...

*Alicia:* No time off...

*Will:* Buried in work...

*Alicia:* Up to my knees...<sup>1472</sup>

*Alicia:* I can't. It's too much. I'm sorry. I'm sorry. I'm gonna miss you.<sup>1473</sup>

*Journaliste:* And how long have you and your husband been separated?

*Alicia:* About a year.

*Journaliste:* So, you were separated when you stood beside him for his gubernatorial announcement?

*Alicia:* Yes.

*Journaliste:* And you didn't find this hypocritical?

*Alicia:* No.

*Journaliste:* You seem to prefer one-word answers.

*Alicia:* Yes.

*Journaliste:* Your husband said that you are working on mending fences. Is that true?

*Alicia:* It is.

*Journaliste:* Can you expand on that?

*Alicia:* My husband slept with prostitutes. That made our marriage difficult. But we have children together, and my husband apologized, and I needed time to consider whether to accept that apology. During that time, we separated.

---

<sup>1466</sup> *The Good Wife*, saison 1, épisode 21.

<sup>1467</sup> *The Good Wife*, saison 1, épisode 23.

<sup>1468</sup> *The Good Wife*, saison 2, épisode 12.

<sup>1469</sup> *The Good Wife*, saison 2, épisode 15.

<sup>1470</sup> *The Good Wife*, saison 2, épisode 23.

<sup>1471</sup> *The Good Wife*, saison 2, épisode 23.

<sup>1472</sup> *The Good Wife*, saison 3, épisode 1.

<sup>1473</sup> *The Good Wife*, saison 3, épisode 10.

*Journaliste:* But now you're together?  
*Alicia:* We're mending fences.  
*Journaliste:* Do you live in his house?  
*Alicia:* I have my own apartment, but I also sometimes stay at his house.  
*Journaliste:* In the same room?  
*Alicia:* That's none of your business.  
*Journaliste:* Why not?  
*Alicia:* Because my life is mine.  
*Journaliste:* But you've made your life public, haven't you?  
*Alicia:* No. My husband has.  
*Journaliste:* So, I'd like to ask you this, *Alicia:* Why do you stay with your husband? Why not divorce? Other wives who've been betrayed like you have divorced.  
*Alicia:* Because I don't want to.  
*Journaliste:* Isn't that setting a bad example to women everywhere to be such a doormat?  
*Alicia:* I like my husband. I respect him. He's flawed, but I've grown to accept that. And I committed to a marriage. I don't like breaking commitments.  
*Journaliste:* Isn't that dragging women back to the '50s? Women have all the obligation, men have all the freedom.  
*Alicia:* I don't know. This isn't about women or the '50s. This is about me.<sup>1474</sup>

*Peter:* So, uh do I have to ask how we're doing?  
*Alicia:* No.  
*Peter:* Okay. So we're just where we are.  
*Alicia:* Do you want us to be somewhere else?  
*Peter:* Oh, no, no, just just checking.  
*Alicia:* Okay. I'll talk to you later.  
*Peter:* You want some water?  
*Alicia:* Sure. (*Elle sort.*) Don't worry. Just the wife!<sup>1475</sup>

*Will:* I took you in. No one wanted you. I hired you. I pushed for you.  
*Alicia:* Will, this is a business decision.  
*Will:* You were poison! This firm got you back on your feet.  
*Alicia:* And I will always be thankful.  
*Will:* And this is how you show it? By stealing our clients? We didn't steal anything.  
*Alicia:* These were clients that...  
*Will:* You have a fiduciary responsibility to this firm, and you were going behind our backs.  
*Alicia:* I didn't go behind any backs.  
*Will:* You negotiated Diane's exit package.  
*Alicia:* You asked me to!  
*Will:* And the whole time, you knew you were leaving.  
*Alicia:* Nothing I was doing impacted that negotiation.  
*Will:* Oh, God. God, you're awful, and you don't even know how awful you are.<sup>1476</sup>

*Will:* So you decided to change?  
*Alicia:* Yup. Into what I wore the night you banged me the first time.  
*Will:* That's pretty low of you.  
*Alicia:* I know. I wasn't so discriminating back then.<sup>1477</sup>

*Alicia:* So, you're saying that if I were any other partner leaving, you would hate me the way you do?  
*Will:* I'm saying, if you were any other partner, I'd be as unhappy and competitive as I am now.  
*Alicia:* I don't believe you.  
*Will:* That's your right.  
*Alicia:* You're enjoying your pain too much.  
*Will:* Yup.

---

<sup>1474</sup> *The Good Wife*, saison 4, épisode 1.

<sup>1475</sup> *The Good Wife*, saison 4, épisode 12.

<sup>1476</sup> *The Good Wife*, saison 5, épisode 5.

<sup>1477</sup> *The Good Wife*, saison 5, épisode 11.

*Alicia:* So, you're gonna fight me on every client, every case?

*Will:* I will be your competitor. You're up for it. You're a big girl.

*Alicia:* Okay. I guess it's something.

*Will:* It's something.<sup>1478</sup>

*Alicia:* I'm like [dad], aren't I? What do you mean? Stuck being the good one. He talked about work. How he'd always stay late cleaning up after everyone. Dad said there are people who make the mess and people who clean up.

*Veronica:* And you two are the cleaners.

*Alicia:* I don't know what I am anymore. Nothing's as simple as it used to be.

*Veronica:* What's going on, Alicia?

*Alicia:* I'm spinning, Mom. I can't stop. I shouldn't have stopped working.

*Veronica:* Oh, honey, you're just hurting. I'm so sorry you have to go through this.

*Alicia:* I don't know what to do, Mom.

(*Elle se blottit dans les bras de sa mère et pleure*).

*Veronica:* Oh, sweetheart. Shh, shh, no, no, no. Shh-shh. Oh, baby, nobody does.<sup>1479</sup>

*Peter:* Alicia, the way you're handling this Will thing...

*Alicia:* I'm doing my best.

*Peter:* Oh, well, if this is your best, then I think we need to talk. Look, you lost a friend. You didn't lose your child. You didn't lose your husband.

*Alicia:* I lost my husband a long time ago.

*Peter:* Oh, my... You cannot go back there.

*Alicia:* I don't have to. I'm still living it every day.

*Peter:* Oh, my God. How many times do I have to tell you? When I cheated, it didn't mean anything.

*Alicia:* Well, then that was a waste, because when I cheated, it did!

*Peter:* Well, I can't compete with a dead man, but if you think your life would've been better with Will, you are kidding yourself.

*Alicia:* Stop it, Peter!

*Peter:* No, I'm not gonna let you throw away this marriage because you have some idealized notion of a man who you're not even sure cared about you!

*Alicia:* You're a bastard.

*Peter:* And you're a selfish bitch, but you know what?! We're all that we have.

*Alicia:* Not anymore. Don't worry. I'm not gonna divorce you. You're too valuable to me professionally, just like I am to you. But we're not gonna see each other anymore. Not unless we have to. If you need me at a political event, you call the office. My assistant will put it on my calendar.

*Peter:* Really?

*Alicia:* I'm not finished. You are free to see and sleep with whomever you like, but I don't want to know, and under no circumstances are our children to know. Understood?

*Peter:* Is this because you want to sleep with someone else?

*Alicia:* GET OUT OF MY HOUSE, PETER! Get o...<sup>1480</sup>

---

<sup>1478</sup> *The Good Wife*, saison 5, épisode 14.

<sup>1479</sup> *The Good Wife*, saison 5, épisode 20.

<sup>1480</sup> *The Good Wife*, saison 5, épisode 17.



**EMANCIPATIONS FEMININES, IMPASSES PATRIARCALES ET PROMESSES DE LA « RELATION PURE » :**  
les configurations des relations amoureuses  
dans les séries télévisées étasuniennes de 1950 à 2010

---

Les vagues d'émancipation féminines ont eu de multiples effets, plus ou moins violents, sur les modèles amoureux, ce dont témoignent les imaginaires médiatiques. L'analyse de vingt-deux séries télévisées étasuniennes diffusées entre 1950 et 2010 permet de saisir ce que ces représentations décrivent des répercussions de l'émancipation féminine sur les structures conjugales, sur les manières d'aimer et sur les imaginaires affectifs.

Passée une période liminaire où les héroïnes femmes au foyer sont soumises à l'insatisfaction de leur condition et laissent transparaître les premiers échecs de l'amour romantique, un mouvement de protagonistes féminines se partage, à partir des années 1970, entre des femmes actives, avatars du féminisme libéral, et de nouvelles femmes au foyer, porteuses du féminisme radical. Deux décennies plus tard, les héroïnes trentenaires, célibataires et souvent citadines, égéries de l'après-féminisme, constituent l'amour en une menace à leur indépendance et à leur épanouissement. Enfin, la récente vague de quadragénaires, souvent veuves ou divorcées, tente de dépasser la contradiction entre indépendance et amour en élaborant des « sphères publiques intimes ».

Ces héroïnes posent de façon croissante la question des nouvelles prérogatives communicationnelles dans des structures conjugales qui ne sont plus subordonnées au seul mariage traditionnel. L'avènement d'un nouvel idéal se produit, celui d'une « relation pure » au sens d'Anthony Giddens. Ce modèle permet de comprendre l'obsolescence progressive du romantisme dans les imaginaires médiatiques, confronté aux asymétries qu'il provoque entre hommes et femmes. Désormais, la relation pure apparaît comme le modèle le plus adapté à la compréhension des phénomènes contemporains en ce qu'il place l'égalité au centre de la quête amoureuse, dont la variété des formes doit être ramenée à l'impératif très contemporain de démocratie conjugale.

*Mots clés :* amour, médias, représentations, communication, espace public, féminisme, genre, rapports sociaux, télévision, romantisme, relation pure, égalité.

---

**WOMEN'S EMANCIPATION-MOVEMENTS, PATRIARCHAL DEADLOCKS  
AND THE PURE RELATIONSHIP'S PROMISES:**  
the configuration of loving relationships in American television series from 1950 to 2010.

Waves of women's emancipation-movements have had multiple effects, more or less violent, on love models – effects that are echoed in media representations. The analysis of twenty-two American television series broadcasted between 1950 and 2010 captures what these representations describe of the impact of women's movements on domestic structures, on the ways of loving and on emotional imaginaries.

After an initial period wherein heroines were housewives prone to dissatisfaction with their situation and which serve as beacons of the first failures of romanticism, a movement of female protagonists is split, from the 1970s, between working women who are avatars of liberal feminism and new housewives who embody radical feminism. Two decades later, urban heroines, mostly thirty-year-old single women, personify the aftermath of feminism by considering love as a threat to their fulfillment. Finally, the recent wave of forty year olds, often widowed or divorced, try to overcome the contradiction between love and independence by building “intimate public spheres”.

These heroines are increasingly struggling with the renewal of communicative tools within domestic structures that are no longer determined by the sole traditional marriage. The advent of a new ideal occurs, that of a “pure relationship” in the words of Anthony Giddens. This model helps to understand the gradual obsolescence of romanticism in media representations, due to the inequities it induces between men and women. The “pure relationship” appears to be the most suitable model for understanding the ‘new loving phenomenon’, as it puts equity at the center of the quest for love, whose variety of forms must be comprehended through the recent imperative of conjugal democracy.

*Key Words:* love, media, representations, communication, public sphere, feminism, gender, social relations, television, romanticism, pure relationship, equity.

---