HAL open science

Paradoxes et contradictions de genres. À propos de Sex and the City et Desperate Housewives

Sébastien Hubier

▶ To cite this version:

Sébastien Hubier. Paradoxes et contradictions de genres. À propos de Sex and the City et Desperate Housewives. Sébastien Hubier; Emmanuel Le Vagueresse. Gender et séries télévisées, ÉPURE - Éditions et Presses universitaires de Reims, pp.33-56, 2016, 9782374960203. hal-02869962

HAL Id: hal-02869962

https://hal.univ-reims.fr/hal-02869962v1

Submitted on 31 Oct 2021

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.

Distributed under a Creative Commons Attribution - NonCommercial - ShareAlike 4.0 International License

Paradoxes et contradictions de genres. À propos de *Sex and The City* et *Desperate Housewives*

Sébastien HUBIER

Université de Reims Champagne-Ardenne
Institut d'Études Politiques de Paris

« I have enough trouble trying to be a woman in a man's world without being woman pretending to be a man ».[1]

Si, comme s'en amuse amèrement Philip Roth dans *The Humain Stain* (2000), il fallait exclure des enseignements universitaires les pièces d'Euripide au motif qu'elles sont « dégradantes pour les femmes »[2], il conviendrait d'interdire aussi bien d'y étudier les feuilletons[3] et séries télévisées où, c'est peu de le dire, les femmes ont longtemps occupé des rôles peu flatteurs. Car avant d'être, d'*Ally McBeal* (1997-2002) à *Cougar Town* (2009-2012), des héroïnes incontournables, elles furent de commodes faire-valoir pour les héros, des femmes d'intérieur, et ce, même lorsqu'elles étaient prodigieusement loufoques à l'instar de la nounou de la *sitcom The Nanny Named Fran* (1993-1999). Simples membres de la famille sans talent ou rôle particulier, elles

---

[1] Ainsi s'exprime Miranda Hobbes dans le quatrième épisode de la troisième saison, « *Boy, Girl, Boy, Girl* », un épisode qui, en lui-même, remet en cause les traditionnels codes de genre, puisque l'exposition de Baird Johnson, organisée dans la galerie de Charlotte, sur *Prince Street*, met en scène des *drag kings* et des femmes entièrement vêtues comme des hommes.

[2] Roth, Philip, *The Human Stain*, New York, Vintage International, 2001, p. 184 : « *degrading to women* ».

[3] Bénassi, Stéphane, *Séries et feuilletons TV. Pour une typologie des genres fictionnels*, Liège, CEFAL, 2000. Aubry, Danielle, *Du Roman-feuilleton à la série télévisuelle*, Bern, Peter Lang, 2006.

étaient alors intrinsèquement, *naturellement*, des mères ou des sœurs dont les problèmes, au fond, importent peu au regard de difficultés masculines systématiquement mises en avant. Le problème de Sue Ellen (Linda Gray) se réduisait à être une boit-sans-soif trompée par J.R. (Larry Hagman), ce qui est bien peu de choses rapporté aux tourments de ce dernier qui, lui aussi, est un boit-sans-soif, mais qui, au surplus, doit diriger les pétroles Ewing, découvrir et exploiter de nouveaux gisements pétrolifères, contourner l'embargo qui frappe Cuba, neutraliser ses frères et demi-frères et anéantir son ennemi juré, Cliff Barnes (Ken Kercheval). Et qui doit même triompher de l'extrême embarras qu'il y a à être assassiné... deux fois !

Les exemples de cette hiérarchisation des rôles genrés sont si nombreux, de *Little House on the Prairie* (1974-1983), à *Malcolm in the Middle* (2000-2006) en passant par *Happy Days* (1974-1984) ou *7th Heaven* (1996-2007) qu'il serait illusoire de les vouloir citer tous[4]. Aussi curieux que cela puisse paraître, les séries qui présentent des duos mixtes semblent avoir une fonction analogue de reproduction des taxinomies de genres et des processus de domination masculine, « cette soumission paradoxale, effet de [...] la violence symbolique [...] qui s'exerce pour l'essentiel par les voies purement symboliques de la communication et de la connaissance ou [...], à la limite, du sentiment »[5]. Certes, dans ce cas, hommes et femmes semblent placés sur un pied d'égalité ; mais cette

---

[4] Allen, Robert C. & Hill, Annette (éd.), *The Television Studies Reader,* Londres & New York, Routledge, 2004. Miller, Toby, *Television Studies: The Basics,* Londres & New York, Routledge, 2009 et Newcomb, Horace (éd.), *Television: The Critical View,* New York, Oxford UP, 2000. Voir aussi Bignell, Jonathan, *An Introduction to Television Studies,* Londres & New York, Routledge, 2004 et Delavaud, Gilles, *L'Art de la télévision,* Bruxelles, De Boeck, 2005.

[5] Bourdieu, Pierre, *La Domination masculine*, Paris, Seuil, 1998, p. 11-12. Bourdieu ajoute : « L'effet de la domination symbolique s'exerce à travers les schémas de perception, d'appréciation et d'action qui sont constitutifs des *habitus* et qui fondent, en deçà des décisions de la conscience et des contrôles de la volonté, une relation de connaissance profondément obscure d'elle-même » (*ibid.*, p. 43).

dernière ne tarde pas à se révéler illusoire. Soit, comme dans *Remington Steel* (1982-1987), parce que la femme a *besoin* d'un homme pour exercer son activité sans y pouvoir jamais être elle-même reconnue, cantonnée qu'elle est dans une dépendance au masculin posé comme un modèle indépassable d'affirmation de soi ; soit, comme dans *X-Files* (1993-2015), que le duo soit considéré comme une unité collective, un unique actant, en somme, dont les acteurs sont confondus et *in fine* peu genrés (et ce, même s'ils peuvent être pleinement sexués). De façon analogue, allouer aux figures féminines un rôle fantastique n'induit pas inéluctablement la mise en avant d'un discours exclusivement émancipateur ou uniquement dominateur. Ainsi, *Bewitched* (1964-1972) – cette série qui, de près ou de loin, est à l'origine de fictions aussi importantes que *Sabrina the Teenage Witch* (1996-2003) ou *Buffy the Vampire Slayer* (1997-2003) – est loin d'être univoque. En effet, comme l'a récemment montré Walter Metz[6], la simplicité de cette *sitcom* est trompeuse. À travers la chronique de la vie quotidienne de Samantha (Elizabeth Montgomery) et Darrin (Dick York puis Dick Sargent), où les problèmes posés par leur mariage mixte sont systématiquement dramatisés sur un mode humoristique, c'est aux tensions américaines, aux mouvances féministes, aux propositions des cultures *gay* et lesbienne que s'attache cette série, marquant aussi la transition politique de la Grande Société (« *Great Society* ») de Lyndon Johnson au conservatisme farouche de Richard Nixon (« *the first conservative society* »). Au-delà, la mise en scène du mariage des Stephen rapporte les vacillements identitaires qui agitent les États-Unis d'alors, tout en renvoyant à la culture de surveillance de la génération d'après-guerre (figurée, notamment, par la crainte de la découverte du secret de Samantha), et en jetant les bases d'une réflexion méta-télévisuelle qui, depuis lors, prendra une importance toujours croissante. Mais tout cela est abordé selon le procédé d'obliquité (*obliqueness*) cher aux fictions cinématographiques et télévisuelles américaines dont Ian Scott a minutieusement

[6] Metz, Walter, *Bewitched*, Detroit, Wayne State University Press, 2007.

démonté les rouages[7]. C'est précisément cette logique qui engendre une ambiguïté systématique, permettant des interprétations contradictoires[8], notamment en matière de *gender*. Ainsi, une même série peut être interprétée *conjointement* comme une fiction réaffirmant la puissance et la légitimité masculines *et* comme un récit proposant une image de l'autonomie ou du pouvoir féminin dérogeant aux traditionnelles représentations patriarcales ; de même que la figuration du féminin est souvent prise entre progressisme et réaction, ce qui met profondément en question la place et l'activité du téléspectateur. Aussi, *Bewitched* est-elle à la fois une série où l'adorable Samantha, grâce à ses pouvoirs de sorcière comme à son bon sens et à ses ruses, prend l'avantage sur son pauvre mortel de mari *et* une *sitcom* où sont reproduits les clichés de la division genrée du labeur domestique ou des sociabilités asymétriques des hommes, au travail, et des femmes, au foyer.

Or, ce que les *cultural studies* – directement influencées par la philosophie de la déconstruction qui, visant à rendre perceptibles les contradictions à l'œuvre dans les structures sociales aussi bien que dans les fictions qui en rendent compte, ne sont jamais innocentes, mais toujours aliénantes – mettent au jour, c'est aussi la possible réversibilité des interprétations. Or, dès l'instant qu'on considère un récit ou une intrigue en fonction, non de la manière dont ils sont construits, mais de la façon dont ils sont reçus, *interprétés*, il est bien malaisé de leur assigner un positionnement idéologique clair[9] ; et ce, d'autant que les *cultstuds*, représentant en cela une rupture épistémologique majeure, invitent à considérer que la réponse du public dépend étroitement de compétences et de savoirs déjà acquis, autour desquels se constituent des communautés interprétatives

---

[7] Scott, Ian, *American Politics in Hollywood Films*, Édimbourg, EUP, 2011. Voir aussi Abercrombie, Nicholas, *Television as Text,* Cambridge, Polity Press, 1996.

[8] Sepulchre, Sarah (éd.), *Décoder les séries télévisées,* Bruxelles, De Boeck, 2011.

[9] Buxton, David, *Les Séries télévisées : forme, idéologie et mode de production*, Paris, L'Harmattan, 2010.

spécifiques, déterminant des postures d'acceptation, de négociation ou de résistance vis-à-vis des lignes herméneutiques que tracent les fictions[10]. C'est quelques-unes de ces contradictions que je voudrais pointer en parcourant rapidement deux séries télévisées qui, au tournant des XXe et XXIe siècles, ont fortement marqué les esprits : *Sex and the City* (1998-2004) et *Desperate Housewives* (2004-2012) ; la première étant produite pour HBO – « *It's not TV, It's HBO* »[11] – et la seconde, qui débute précisément quand la première s'arrête, pour ABC, la chaîne de *Zorro* (1957-1961), de *The Untouchables* (1959-1963), de *Happy Days*, de *The Fugitive* (1963-1967), de *Castle* (2009-...) ou de *Lost* (2004-2010). Jenny Bicks et Marc Cherry, les scénaristes principaux, ont choisi de construire leur série autour de figures féminines et de faire des problèmes de ces dernières, de leurs interrogations, de leurs difficultés, le cœur thématique de leur production[12].

Après *Sex and the City* – qui, à bien des égards, peut apparaître comme un récit sériel de domestication d'une féminité perçue comme inquiétante (de quoi parlent les femmes quand elles se trouvent entre elles ?), *Desperate Housewives*, qui est un *primetime soap*, marque une nouvelle avancée dans ce traitement de la féminité en se concentrant sur le quotidien de femmes de la *suburbia* – ce quotidien qui se révèle bientôt d'une richesse narrative hors du commun. Cette série charnière, où la gent masculine est finalement

---

[10] Depuis l'article de Stuart Hall, « *Encoding/Decoding* », on a coutume de distinguer : « *Dominant reading – reader fully accepts the preferred reading (audience will read the text the way the author intended them to) so that the code seems natural and transparent. The negotiated reading – the reader partly believes the code and broadly accepts the preferred reading, but sometimes modifies it in a way which reflects their own position, experiences and interests. The oppositional reading – the readers social position places them in an oppositional relation to the dominant code.* » (Hall, Stuart, Hobson, Dorothy, Love, Andrew & Willis, Paul [éd.], *Culture, Media, Language*, Londres, Hutchinson, 1980, p. 128-38).

[11] Edgerton, Gary R. & Jones, Jeffrey P., *The Essential HBO Reader*, Lexington, The Kentucky UP, 2008.

[12] Hammond, Michael & Mazdon, Lucy (éd.), *The Contemporary Television Series*, Edinburgh UP, 2005.

placée au second plan – même si Carlos (Ricardo Antonio Chavira) ou Mike (James Denton) jouent des rôles importants –, fixe des motifs qu'on retrouvera au cœur de *Gossip Girl* (2007-2012), d'*American Wives* (2007-2013) ou de *The Carrie Diaries* (2013-2014), ce *prequel* de *Sex and the City*. Pour des raisons variées, ces nouveaux *soap operas* que sont *Sex and the City* et *Desperate Housewives* – Marcia Cross doit son succès à *Melrose Place* (1992-1999), Eva Longoria à *The Young and the Restless* (1973-...) et Nicollette Sheridan à *Knots Landing* (1979-1993) où elle incarna, pendant huit ans, la jeune Paige Matheson – ont tantôt été perçus comme féministes (au sens où ils mettraient en avant la capacité des femmes à réussir professionnellement, à s'insérer dans un espace dont elles étaient depuis longtemps exclues et à s'épanouir individuellement contre la volonté de leur milieu), anti-féministes (au sens où ils contesteraient la manière dont le féminisme a pu, par un étrange effet retour, renforcer l'androcentrisme[13]), postféministes (« [Desperate Housewives] *critiques feminist practises from a post-feminist perspective* »[14]), voire carrément misogynes (« Sex and the City *[is] the most chauvinistic, anti-feminist show on television* » écrivait ainsi Maura Church dans la *Harvard Gazette* de mars 2012).

C'est à ces contradictions qu'à partir d'hypothèses avancées par Niall Richardson s'est attachée Virginie Marcucci dans sa thèse, laquelle a récemment engendré un livre passionnant aux Presses Universitaires de France, *Desperate Housewives un plaisir coupable*[15]. On pourrait même avoir l'impression que *Desperate Housewives*, constituant un réquisitoire implacable

---

[13] Morgan, Carol, « *Gender Role Identity Crisis on Wisteria Lane: Desperate Housewives as a Metaphor for the Modern Day Woman* » in *Florida Communication Journal*, XXXV, n° 2, automne 2007, p. 113. Voir aussi Wood, Julia T., *Gendered Lives: Communication, Gender and Culture*, Boston, Wadsworth, 2013 [10e édition].

[14] Lancioni, Judith, « *Murder and Mayhem on Wisteria Lane: A Study of Genre and Cultural Context in* Desperate Housewives », in McCabe, Janet & Akass, Kim (éd.), *Reading* Desperate Housewives: *Beyond the White Picket Fence*, Londres, I.B. Tauris, 2006, p. 140.

[15] Richardson, Niall, « *The Politics of Camp Reconsidered by* Desperate Housewives » in *Feminist Media Studies*, VI, n° 2, 2006, p. 157-174.

contre la *White Bread America* et visant à montrer que « quelque chose est pourri au royaume du *muffin* »[16], présente une critique postféministe du féminisme et du postféminisme lui-même. Effectivement, l'oppression féminine est perçue selon des perspectives changeantes s'attachant tour à tour à la manière dont les choix individuels sont déterminés par les attentes sociales, à la prégnance de valeurs patriarcales, à la crise de l'identité masculine, aux fausses promesses du féminisme radical et de l'activisme de la seconde vague féministe des années 1970.

Toutefois, si ces deux séries abordent des thèmes jusques alors traités de façon marginale dans les fictions télévisées, comme l'homosexualité ou l'avortement, leur originalité et leur portée sont sensiblement différentes. Si *Sex and the City* a pu apparaître comme une série novatrice, c'est d'abord que ses quatre femmes libérées – ou feignant de l'être ! – nous font part de leurs histoires les plus intimes dans un New York idéalisé, réduit aux quartiers huppés et branchés de Manhattan[17]. En conséquence, l'intrigue oscille entre les rencontres dans les bars à la mode, les vernissages où toute l'élite aime à se montrer et les nuits folles dans des boîtes de nuit à la recherche de cet « homme idéal » dont la définition est, pour le moins, problématique et controversée. La narration elle-même est assumée par l'excentrique Carrie Bradshaw (Sarah Jessica Parker) qui consacre son temps à rédiger une chronique sur les comportements humains. D'un côté, New York, bien que réduit à Manhattan, semble l'image du monde tout entier ; ce qui est une façon de passer sous silence les déterminismes sociaux et géographiques qui s'y appliquent. D'un autre côté, c'est par le biais de sa chronique

---

[16] Marcucci, Virginie, *Desperate Housewives, un plaisir coupable*, Paris, PUF, 2012, p. 7.

[17] Significativement, lorsque Miranda s'installe à Brooklyn, fusent sarcasmes et railleries, et à Carrie qui tente de la rasséréner – « *New York Magazine says Brooklyn is the new Manhattan* » – Miranda elle-même rétorque, affligée, « *Yes, but whoever wrote that lives in Brooklyn* ». Il est vrai que la série débuta un tout petit avant que Brooklyn ne devienne le quartier *hype* qu'il est aujourd'hui (en passe, d'ailleurs, d'être peu à peu supplanté par le Queens).

hebdomadaire dans ce journal fictif qu'est *The New York Star* que toutes les interrogations existentielles de Carrie sont motivées. Femme active et émancipée – du moins financièrement et sexuellement –, elle ne s'agite jamais que dans un univers de fictions, de fantasmes, l'univers des *cocktails bars* de l'*Upper East Side*. D'une certaine manière, elle représente la version *hype* de l'*American dream* ; mais, là encore, d'un rêve trop beau pour être vrai. Séduisante, elle possède un emploi paisible et gratifiant, appartient à une communauté d'amis fidèles et drôles, habite un bel appartement dans une *brownstone* de Perry Street, en plein *West Village*, et son apparence physique n'est que le signe de sa réussite. Icône de la mode, elle ne porte que de la haute couture – *Chanel, Dior, Dolce & Gabbana, Versace* – et des chaussures de grands créateurs (Manolo Blahnik, Christian Louboutin, Jimmy Choo). De vernissages en fêtes somptueuses, elle mène une vie d'où est absent tout ennui, au contraire de ces *desperate housewives*, femmes au foyer de banlieue, qui ne sont *in fine* que de nouvelles Emma Bovary. Son existence est une sorte de conte de fées, au point que la formule « *Once upon a time* », itérative, sert même d'ouverture à la série : « *Once upon a time, an English journalist came to New York* ». Tout ce qu'il faut en somme pour lancer dans une profonde rêverie éveillée les téléspectatrices appartenant à la *middle class*.

Pourtant, une question s'impose d'elle-même : ce personnage bercé d'illusions est-il aussi émancipé qu'il le peut croire, que nous-mêmes le pourrions croire ? N'est-il pas, au vrai, irresponsable, déséquilibré, aliéné ; le pendant sur HBO de ce que représente, au même moment, *Ally McBeal* sur la Fox ? Mais de même qu'Ally (Calista Flockhart) n'existe que dans les relations conflictuelles qu'elle entretient avec Elaine (Jane Krakowski), Georgia (Courtney Thorne-Smith), Renée (Lisa Nicole Carson), Ling (Lucy Liu) et Nelle (Portia de Rossi) – chacune représentant ce qui est censé être une facette de la féminité –, Carrie n'existe jamais qu'en lien avec ses trois amies.

Parmi celles-ci, Samantha Jones (Kim Cattrall) est celle qui, par les propos drôles, crus ou paradoxaux dont elle n'est pas avare (« *Money is power, sex is power, money for sex is an exchange of power* » ; « *Men give, women receive, it's biological destiny* »),

semble s'écarter le plus des stéréotypes traditionnellement attachés à la féminité dans les séries télévisées – douceur, empathie, sensibilité, affectivité, gentillesse, tact, émotivité, passivité, vulnérabilité, vanité, soumission et prudence capricieuse, complaisante, sophistiquée, soumise ou volubile. Ces stéréotypes de genre qui, s'accompagnant de la mise en scène de personnages féminins associés à la passivité et à la faiblesse, procèdent par simplifications successives, exagérations, généralisations et réductions[18], reproduisent des clichés idéologiques. Croqueuse d'hommes, Samantha Jones est l'image de la femme libérée du *woman power* dont la vision du monde est résumée par elle-même dès le tout premier épisode : *« this is the first time in the history of Manhattan that women have had as much power as men plus the equal luxury of treating men like sex objects* » ; assertion qu'elle reprend et souligne d'une expression sans ambiguïté : « *Have sex like men without feelings* ». Quant à Carrie, elle récapitule tout cela en quelques mots : « *Samantha didn't need a man to make her feel positive* ». La série la montre systématiquement jouant de ses charmes pour obtenir ce qu'elle souhaite, ce qu'elle récapitule d'ailleurs en un aphorisme dont elle s'est fait une règle de vie : « *Women have the right to use every means at their disposal to achieve power* ».

De Samantha, qui déjoue ironiquement l'idéal

---

[18] Basow, Susan A., *Gender Stereotypes and Roles*, 3e édition, Pacific Grove, Brooks/Cole, 1992, p. 2 *sq*. Luciano Di Gregorio note avec raison que « [Desperate Housewives] *ultimately does not fall within the category of television shows that are in some way subversive: the controversial events, storylines, actions and behaviours of the characters are in themselves often stereotypical in their attempt to tap into the archetypical desires of the television viewer* ». Di Gregorio, Luciano, « *Disconcerting Truths: Uncovering the Values in* Desperate Housewives », *Screen Education*, vol. 43, 2005, p. 64. C'est dans une perspective voisine que Dave Hoskin affirme que « *the entire point of the series is to maintain a breezy facade. However, even the apparently jockey title gives us a clue about the dichotomy that lurks beneath the surface. On the average TV show housewives aren't allowed to be desperate. Their kids can be gay and their husbands can be serial killers, but the real taboo lies in presenting mothers' desperation as normal.* » Hoskin, Dave, « *Keeping Up Appearances:* Desperate Housewives » in *Metro Magazine*, n° 145, p. 160.

hollywoodien de l'âme sœur[19], Charlotte York est comme l'envers ; ce qui, au demeurant, paraît d'autant plus surprenant que Kristin Davis qui l'incarne était surtout connue pour avoir joué, dans *Melrose Place*, le personnage de Brooke Armstrong – une jeune femme *glamour*, mais désobligeante, vaniteuse, malveillante et moralement dissolue. À rebours, Charlotte, obnubilée par l'idéal du « véritable amour » (lequel se heurte souvent au « véritable Moi »[20]), se révèle la plus conservatrice de la petite bande des quatre et, aux antipodes de celui de Samantha, son discours articule sur le sexe, le mariage et la vie de couple les lieux communs de la morale conservatrice, selon laquelle richesse et bonne vie sont indéfectiblement liées – elle est, du reste, la seule à devenir réellement une *housewife*, obéissante sinon soumise, car ainsi qu'elle l'exprime en un saisissant raccourci : « *Men don't want a woman who's too self-sufficient* ». S'interrogeant sur ce qui peut bien en Brian séduire Charlotte, Carrie comprend soudain : *« He had her big three: looks, manners, money* ». Charlotte revient même directement sur les apports du féminisme en une formule paradoxale : « *The women's movement is supposed to be about choice. And If I choose to quit my job that is my choice* ». Réflexion que l'on retrouvera au cœur de *Desperate Housewives* qui, comme l'a minutieusement montré Carol Morgan, interroge la possibilité, toujours problématique, de conjuguer carrière professionnelle et vie familiale[21].

De cette opposition qui renvoie dos à dos Samantha et Charlotte, Miranda (Cynthia Nixon) apparaît à la fois comme une sorte de voie moyenne (*μεσότης*) et comme le double de Carrie dont elle est, malgré son pessimisme, l'amie sincère. Celle qui lui déconseille de renouer – et même d'approcher – Mr. Big (Chris Noth) en des termes qui ne laissent subsister aucune équivoque : « *Everytime you get near him, you turn into this pathetic, needy victim* ». Cette organisation qui

---

[19] « *Soul mate: two little words, one big concept* ».

[20] Landgford, Wendy, *Revolutions of the Heart: Gender, Power and the Delusions of Love*, Londres & New York, Routledge, 1999.

[21] Morgan, C., *op. cit.* : « *You cannot be a successful career woman and a stay-at-home mom at the same time. You must choose* ».

multiplie les tensions et les contradictions – entre individus, entre classes, entre *boroughs* et entre genres, entre les idéaux traditionnels du féminisme et le système axiologique ultra-contemporain – explique que la fiction de HBO (qui rejoue la guerre des sexes, chère à la comédie romantique du classicisme hollywoodien) ait pu être perçue comme une inflexion dans la manière de traiter les figures féminines. Mais elle explique également qu'on y ait pu voir un « conte de fées postféministe »[22] ; le postféminisme apparaissant alors comme « *an extremely valuable descriptor for recognizing and analyzing recent shifts in female representations and ideas about feminism* »[23]. De fait, *Sex and the City* se fonde sur la transformation des représentations des femmes actives qui, économiquement indépendantes, profitent des libertés sexuelles autrefois réservées aux seuls hommes, récoltant les fruits des luttes féministes tout en se pliant à l'image traditionnelle de la beauté féminine[24]. Cette dimension postféministe ne se concentre pas exclusivement dans les discussions auxquelles se livrent, gourmandes, les quatre amies : elle affecte aussi les relations de sentiments et de désirs qui sous-tendent les liens se nouant entre les femmes et les hommes. Ainsi, comme l'a montré Joanna Di Mattia, « *Aidan is the archetypal post-feminist fantasy of masculinity* »[25]. Il

---

[22] Isbister, Georgina, « *Sex and the City: a Postfeminist Fairy Tale », Online Proceedings of "Sustaining Culture". Annual Conference of the Cultural Studies Association of Australia, Adelaide*, 2007, http://unisa.edu.au/com/csaa/onlineproceedings.htm.

[23] Lotz, Amanda D., « *Postfeminist Television Criticism: Rehabilitating Critical Terms and Identifying Postfeminist Attitudes* » in *Feminist Media Studies*, n° 1, 2001, p. 106. En réalité, le postféminisme correspond conjointement à une institutionnalisation du féminisme et à une interrogation critique de la portée des discours féministes.

[24] Pour plus de détails, on se reportera à Brooks, Ann, *Postfeminisms: Feminism, Cultural Theory, and Cultural Forms*, Londres & New York, Routledge, 1997.

[25] 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 (éd.), *Reading Sex and the City*, Londres & New York, Tauris, 2007, p. 17-32, p. 24.

représente le fantasme féminin contemporain de la stabilité et de l'engagement, une sorte d'allégorie de la fidélité, de la douceur et de la constance. Offrant à Carrie une relation fondée sur l'égalité, il répète inlassablement qu'il l'aime pour ce qu'elle est et non pour les fantasmes qu'elle représenterait ou susciterait. Pourtant, même s'il lui procure tout ce qu'elle réclamait en vain de Mr. Big, elle ne s'en satisfait pas et, le trouvant trop prévenant, regrette le frisson que Mr. Big, « *the next Donald Trump* », provoquait chez elle. Frisson qui, à ses yeux, tient essentiellement au jeu du chat et de la souris auquel ils se livraient sans relâche tous les deux (« *the old game of cat and mouse* »). La rencontre de Carrie et de Mr. Big – dont le surnom est énigmatique : s'agit-il d'un raccourci pour *Big money*, *Big car*, *Big love* ou *Big cock* ? – est elle-même, dès le premier épisode, une scène non seulement saturée de sens, mais aussi programmatique, comme si elle contenait l'image *in nucleo* de la série tout entière.

Sortant d'un hôtel où elle vient de passer un moment torride avec un homme rencontré dans le bar où elle avait rendez-vous avec Stanford Blatch (Willie Garson), son confident *gay*, Carrie, marchant fièrement sur la Cinquième Avenue[26], est bousculée par un homme si pressé qu'il ne prend pas le temps de lui venir en aide. C'est un autre personnage, un bellâtre en costume-cravate, qui s'incline et ramasse ses affaires, éparpillées sur le trottoir : quelques accessoires de maquillage et un assortiment de préservatifs. Bien que ce soit la soudaineté de la rencontre qui soit mise en avant, cette scène, stylisée, correspond étroitement aux codes du romanesque sentimental et de la *chick litt* – codes qui, héroïques ou galants, triviaux ou sublimes, convoquent et cristallisent directement les fantasmes de Carrie et d'une téléspectatrice déterminée par les codes genrés. Encore

[26] « *I felt like I owned the City – nothing and no one could get in my way* ». Il s'agit là d'un clin d'œil aux scènes fameuses d'*Ally McBeal* dans lesquelles Billy Thomas (Gil Bellows) s'exaltait lui-même : « *There's a new man in town, and he's not fooling around. There's a new man in town, and he's not putting down* ». Mais c'est qu'il était atteint d'une tumeur cérébrale : dans le monde gynocentré de la série de David E. Kelley, il fallait être littéralement malade pour s'affirmer macho.

convient-il d'observer que ces lieux communs sont immédiatement tenus à distance, notamment par le monologue, en voix *off*, de Carrie qui, en fine observatrice, précise : « *Number one: he's very handsome. Number two: he's not wearing a wedding ring. Number three: he knows I carry a personal supply of ultra-textured Trojans with the reservoir tip* ». Il n'est pas anodin, au reste, que le téléspectateur n'ait toujours pas, à ce stade, vu le visage de cet homme et, surtout, que, par son geste altruiste, ce dernier apparaisse comme un sauveur, sorti de nulle part. En effet, par un rapide mouvement ascendant de caméra qui nous fait momentanément appréhender la scène à travers le regard de Carrie, on voit d'abord ses chaussures, puis ses mains avant que de découvrir le visage d'un quadragénaire mystérieux et d'autant plus séduisant qu'il paraît aux yeux de Carrie comme un véritable *signe* du destin, motif central du genre de la *rom-com*.

Car ce dernier apparaît bien comme le genre qui dessine l'horizon d'attente de cette série, y compris dans la concurrence de l'amant et des amies[27], les crises et les ruptures, la quête d'un *signe* qui attesterait de la véracité d'un amour providentiel[28], la jalousie envers l'amant[29], ou envers sa charmante ex-femme[30] ou encore sa nouvelle compagne, comme dans cette scène, hilarante, où Carrie rencontre fortuitement, dans les Hamptons, Mr. Big et sa nouvelle conquête Natasha (Bridget Moynahan), un joli brin de femme (« *a petite woman* ») de vingt-sept ans. Même la fin de la série, avec son *happy ending*, est conforme au modèle de la *rom-com* et c'est sans surprise que Big prononce enfin les mots tant attendus par Carrie – et par nous-mêmes : « *You're*

---

[27] Carrie notera « *I realized I'd committed the cardinal sin… I'd forsaken my girlfriend for my new boyfriend* ».

[28] « I *need a sign. I mean, you told me to have faith, but see, I'm kind of losing mine, so, I need a sign. Just tell me I'm the one. You don't have to tell your mother or the whole world, just tell me!* »

[29] « *Big was dating another woman like it was the most natural thing in the world. It is that men have an innate aversion to monogamy or is it more than that?* »

[30] « *It was the last straw, she was smart, beautiful, and she got me. I'd have to kill her* ».

the one »[31].

Et, de fait, à l'instar de toute la série de Darren Star, la scène de première rencontre associe étroitement sensibilité et comédie, désir et cocasserie. Les jeux des regards échangés entre les deux personnages revêtent eux-mêmes une importance cruciale. Aussi, lorsque Carrie, après leur bref tête-à-tête, reprend son chemin, se retourne-t-elle pour retrouver le regard du bel inconnu. Mais, perturbée par ses œillades profondes et narquoises, elle chancelle avant de repartir pour de bon, le sourire aux lèvres. L'alternance des points de vue et le jeu de champ-contrechamp soulignent le phénomène d'attraction qui, sur le mode de la fatalité tragique, pousse ces deux personnages l'un vers l'autre. Toutefois, cette relation est d'entrée de jeu caractérisée par un déséquilibre, et c'est, en définitive, Mr. Big qui semble le jouet de la séduisante citadine dont il ne peut quitter des yeux la parfaite silhouette moulée dans une petite robe noire très *sexy*. Et si *Sex and the City* était une nouvelle variation sur l'histoire de la femme et du pantin ? C'est là une hypothèse interprétative qu'aucun élément de la fiction ne permet d'écarter, et on est bien loin d'une simple domination masculine « construite devant et pour les hommes et contre la féminité, dans une sorte de peur du féminin »[32]. D'autant que cette scène n'est que la première d'une longue succession de rencontres fortuites, les deux personnages marchant dès lors vers le but que leur avait attribué d'avance l'immuable destinée. Une étude attentive aux motifs microstructuraux indiquerait d'ailleurs quelques ambiguïtés. Ainsi, la manière dont Carrie rédige ses chroniques, seule, nuitamment, à la seule lumière de la ville et de la lampe de son bureau, la rapproche de la figure du *hard boiled*, figure dont il est peu de dire qu'elle est farouchement masculine, tandis que bien des éléments précisant le pouvoir de séduction de Mr. Big appartiennent à la figure mythique de la femme fatale. En somme, tout se passe comme si les rôles genrés se trouvaient momentanément invertis.

---

[31] Tom déclarera pareillement à Lynette : « *It's you, you're the one, you always have been and you always will be.* »

[32] Bourdieu, P., *op. cit.*, p. 59.

Des contradictions comparables réapparaîtront dans *Desperate Housewives* où les stéréotypes masculins attachés à Tom sont régulièrement mis en cause. Ce personnage, incarné par Doug Savant (lui aussi révélé par *Melrose Place*), devient très vite père au foyer afin de permettre à son épouse, Lynette (Felicity Huffman), de s'accomplir en tant que *working girl*. Il n'est pas anodin toutefois qu'en dépit de sa bonne volonté il s'avère un si piètre homme d'intérieur que le foyer Scavo se transforme en parfait capharnaüm. Dans le même temps, Tom se métamorphose en *housewife* et endosse le costume qui jusques alors revenait à sa femme. Il *devient* femme. Dans une de ces parties de poker auxquelles s'adonnent régulièrement les héroïnes du quartier, il demande franchement comment les filles occupent leurs journées : « *so, what do you gals do when you get together?* » Gaby (Eva Longoria) lui répond sans détour, aucun : « *Mostly gossip. You got any good gossip?* » ; et c'est tout naturellement qu'il intègre le club de jardinage de Wisteria Lane en compagnie des autres femmes du faubourg. On pourrait repérer un brouillage similaire des rôles genrés dans la vision du monde de Tom qui découle du romanesque féminin, alors même que Lynette est excessivement rationaliste. En réalité, les rôles s'inversent à de nombreuses reprises, recoupant la logique selon laquelle les personnages féminins se sachant des objets en jouent, devenant ainsi, paradoxalement, de véritables sujets. Gabrielle est, à cet égard, un exemple éclairant. Elle est parfaitement consciente d'être perçue par Carlos comme une femme-objet, une sorte de trophée, ce dont témoigne sa réponse à Susan qui la complimente et la rassure – « *You're beautiful, you have money and a husband who adores you* » – : « *No, he doesn't adore me. He adores having me* » ! En ce sens, *Desperate Housewives* brosse bien un tableau fait « de femmes qui ne vivent pas toujours la vie qu'elles ont choisie, qui sont parfois opprimées par leur mari, leur mode de vie, ou encore écartées de leur travail, mais qui résistent et trouvent des stratégies pour retourner les rapports de force à leur avantage »[33]. Et, ces grandes stratégies et petites manœuvres sont généralement, bien sûr, de nature sexuelle.

---

[33] Marcucci, V., *op. cit.*, p. 107.

Comme *Ally McBeal*, où les identités étaient flottantes, changeantes, largement mobiles, et comme *Sex and the City*, *Desperate Housewives* accentue l'intérêt porté à la féminité dans les fictions sérielles, apparaissant *de facto* comme une production culturelle ambiguë, marquant à la fois un regain d'intérêt pour la chose domestique et un profond renouvellement de la place de la famille dans la société américaine[34]. D'où le succès de la série. Laura Bush elle-même ira jusqu'à se comparer aux épouses de Wisteria Lane, déclarant sans détours : « *Ladies and gentlemen, I am a desperate housewife* », avant d'ajouter : « *I mean, if those women on that show think they're desperate, they ought to be with George* ». La consécration de la série s'explique par le fait qu'elle s'adresse à un public composite, réunissant hommes et femmes, de toutes opinions politiques, orientations sexuelles ou origines ethniques, chacun s'y pouvant reconnaître et privilégier tel ou tel des dilemmes moraux mis en scène et présentés sur un mode tour à tour drolatique et pathétique. C'est cette ambiguïté qui permet à chaque téléspectateur de s'immerger dans la fiction[35], en fonction à la fois de ses propres principes axiologiques et de son propre système de valeurs, progressistes ou conservatrices, féministes ou non.

Comme *Ally McBeal* et comme *Sex and the City*, *Desperate Housewives*, qui « multiplie les points de vue sans imposer de regard ordonnateur »[36], déconstruit et réarticule les *loci classici* de la comédie sentimentale et des grandes romances dramatiques hollywoodiennes[37], notamment en reprenant, sur un ton humoristique, les habituels enjeux amoureux et familiaux, en modifiant le point de vue féminin à travers différents procédés narratifs, ces fameux « effets de point de

---

[34] Blot, Aurélie & Pichard, Alexis (éd.), *Les Séries américaines : la société réinventée ?*, Paris, L'Harmattan, 2013. Voir également Buxton, D., *From* The Avengers *to* Miami Vice: *Form and Ideology in Television Series,* Manchester, Manchester UP, 1990.

[35] Guelton, Bernard, *Les Figures de l'immersion*, Rennes, PUR, « Arts contemporains », 2014.

[36] *Ibid.*, p. 75.

[37] Cf. Esquenazi, Jean-Pierre, *Les Séries télévisées : l'avenir du cinéma ?*, Paris, Armand Colin, 2010.

vue féminin » dont François-Xavier Molia a montré toute la portée dans le genre, tout autre, des films-catastrophes[38]. Cependant, cette féminité est désormais perçue à travers les problèmes domestiques de femmes ordinaires rencontrant les problèmes de notre quotidien postmoderne. En outre, si dans cette *sitcom* féminine qu'est *Sex and the City*, la diégèse, fondée sur la relation amicale des quatre New-yorkaises, est essentiellement linéaire, dans *Desperate Housewives*, comme dans *Ally McBeal*, de nombreux récits enchâssés viennent régulièrement compliquer l'histoire et la narration (au demeurant assumée par une voix d'outre-tombe, celle de Mary Alice [Brenda Strong]). Cette déstructuration de la linéarité – ajoutée à la mise en scène de la vie ordinaire de femmes qui habitent en banlieue – a d'abord fait craindre un échec de la série ; c'est justement elle qui, *in fine*, aura conquis le public. Et pas seulement le public féminin. On l'a dit, *Sex and the City* se concentrait autour de quatre personnages. De façon analogue, *Desperate Housewives* – qui est une « série hybride »[39] mettant en scène un « environnement neutre »[40], ce qui permet à chacun de projeter sur elle ses propres préoccupations – est construite autour de Susan (Teri Hatcher), Gabrielle, Lynette et Bree, laquelle est certes loin d'être la femme idéale au sein de la famille idéale dont elle rêvait, mais reprend malgré tout les attributs d'une féminité traditionnelle, à la fois mère-nourricière et femme soucieuse de son apparence. Cependant, ce groupe initial est peu à peu augmenté de nouveaux personnages féminins qui sont loin d'être surnuméraires : Karen McCluskey (Kathryn Joosten), Katherine Mayfair (Dana Delany), Renee Perry (Vanessa Williams) et Edie Britt qui est une sorte de réplique de Samantha Jones. Ces personnages sont « des types de

---

[38] Molia, François-Xavier, « "*It is a man's work and you are just little girlies*" : narration genrée et figure de l'*empowerment* féminin dans le film-catastrophe hollywoodien » in Moine, Raphaëlle & Sellier Geneviève, *CiNéMAS : revue d'études cinématographiques*, XXII, n° 2-3, Genre/*Gender*, printemps 2012, p. 81-99.

[39] Marcucci, V., *op. cit.*., p. 50.

[40] *Ibid.*, p. 54.

femmes : des caractères et des totems »[41], et « chacun des types [étant] clairement identifié, [...] la série se permet de revenir sur cette typologie non sans humour »[42]. Plus encore que les amies de Carrie, celles de Susan permettent d'approfondir, d'épisode en épisode, l'étude du sentiment amoureux qui, éminemment romanesque, se colore de jalousies, de rivalités, de conflits, mais aussi de curiosité, d'ambition, de cupidité et de mensonges[43]. Dans cette série, comme dans les *soaps* et les *teen soaps* traditionnels, c'est bien l'amour qui est le moteur principal. Toutefois, il importe de noter que la séduction et l'attachement sont vus de l'intérieur et, comme dans *Sex and the City*, la rencontre est perçue de manière simultanée par le héros, l'héroïne et le téléspectateur, ce qui, bien entendu, renforce le processus d'identification empathique, lequel recoupe les mécanismes de projection, d'idéalisation, d'indifférence et de rejet qui concernent au premier chef les *gender studies*.

Alors que la rencontre de Carrie et de Mr. Big intervenait dans le lieu, emporté par la foule, d'une avenue de Manhattan, la première entrevue de Susan Mayer et de Mike Delfino se déroule chez Paul Young durant les funérailles de l'épouse de ce dernier. D'un côté, le choix d'un lieu clos, confiné, établit une certaine intimité avec les personnages en présence. D'un autre côté, cette rencontre, fortuite, paraît quelque peu inconvenante puisqu'elle se produit en pleine acmé dramatique : les riverains de Wisteria Lane enterrent Mary Alice qui s'est suicidée quelques jours plus tôt. La rencontre amoureuse se trouve ainsi, encore une fois, placée sous le double signe du comique et de la fatalité tragique, ce qui, précisément, la rend désopilante. Et ce, d'autant que dans une scène précédente, en un fulgurant *flash back*, on a vu Susan se souvenir des conseils de Mary Alice pour se défaire de Karl (Richard Burgi), son mari infidèle, modèle irritant du phallocrate. Aussi est-ce la scène entière de rencontre qui, marquée en outre par la gaucherie de Susan,

---

[41] *Ibid.*, p. 96.

[42] *Ibid.*, p. 99.

[43] Jacoby, Henry (éd.), *House and Philosophy: Everybody Lies,* Londres, Blackwell, 2008.

apparaissant comme une sorte de décalque de Bridget Jones, paraît pour le moins atypique, voire loufoque. Néanmoins, au-delà de la bizarrerie de la situation, il convient de noter que c'est un jeu sur le savoir qui s'instaure, un jeu à trois, engageant Mike, Susan et le spectateur. Le premier sait déjà tout de Susan puisqu'il a été peu avant méticuleusement renseigné par Martha Huber (Christine Estabrook), une voisine inconditionnelle de la parlote et de la médisance. Susan, de son côté, ignore tout de l'identité du beau ténébreux dont l'apparence tout entière est, comme le maintien, parfaitement stéréotypée (on aurait grand tort de penser que les poncifs de genres n'affectent que les femmes, et la masculinité se construit elle aussi autour de clichés inlassablement répétés dans les fictions qui modèlent nos *Weltanschauungen* : le personnage masculin se devant d'être indépendant, dominant, ambitieux, logique, autocratique, endurant, aventureux, énergique, entreprenant, robuste, ferme, courageux, fort ; et ses gestes, comme ses comportements, se doivent d'être affirmés, voire rudes, pour qu'il puisse être placé dans la posture iconique du masculin protégeant le féminin). Cet écart de savoir détermine les phénomènes identificatoires. En effet, le téléspectateur s'identifie non pas à un point de vue, mais « à celui qui, […] dans la diégèse, se trouve, s'agissant du savoir, dans une situation analogue à la [s]ienne »[44] ; en l'occurrence, Mike. Toutefois, cette complicité n'empêche pas que son empathie se porte sur le personnage exclu dudit savoir, en la circonstance, Susan. En somme, les hiérarchies établies sur le plan actantiel engendrent des réponses contradictoires, et si les similitudes de savoir produisent bien une identification de laquelle découle un partage des émotions, les dissimilitudes de savoir engendrent, de leur côté, un effet pathémique qui s'apparente à un sentiment où se mêlent empathie et moquerie. Exactement ce que suscitait Carrie.

On le comprend, Carrie et Susan sont des personnages qui se font écho de *Sex and the City* à *Desperate Housewives*. D'un

[44] Dumortier, Jean-Louis, *Lire le récit de fiction*, Bruxelles, De Boeck-Duculot, 2001, p. 152. Voir aussi Jouve, Vincent, *L'Effet-personnage dans le roman*, Paris, PUF, 1992.

côté, leurs comportements sont analogues, renvoyant aux lieux, narratifs et diégétiques, auxquels la *rom-com* nous a habitués : histoires d'amour tumultueuses ponctuées par les interrogations, les contradictions et les fiascos de toute sorte. Mais si l'échec résulte pour Carrie de sa difficulté à acquiescer à une relation stable de peur de souffrir, la cause des maux de Susan semble provenir de son premier mariage, marqué par l'adultère, et du divorce douloureux qui s'en est suivi. Une réalité glaçante s'impose alors aux personnages comme au téléspectateur qui suit, médusé et pourtant enthousiaste, mesquineries, ruptures, trahisons et meurtres qui forment le quotidien de Wisteria Lane. Même les relations amoureuses sont parcourues de péripéties qui, venant sans cesse entraver le bonheur, inscrivent le sentiment dans un cadre tragique empreint de malheur, de plainte, de tristesse, voire de douleur. Dans cette perspective, il serait stimulant d'utiliser les notions et concepts des *gender studies* pour pousser plus avant l'étude de l'image de l'homme idéal qui se dessine dans ces deux séries. Au surplus, il est significatif que Carrie et Susan s'écartent, par leur âge même, du modèle de la lycéenne, de la jeune étudiante ou de la jeune femme nouvellement diplômée qui, lancée à la recherche de l'âme sœur (« *soul mate* »)[45], structurent tant de *teen dramas* ou de *soaps*, de *Beverly Hills 90210* (1990-2000 & 2008-2013) à *Gossip Girl* (2007-2012), séries qui, à bien des égards, méritent d'être rapprochées de *Sex and the City*. Cependant, dans *Gossip Girl*, comme dans *Beverly Hills*, les tensions correspondent moins à des conflits de genres qu'à des contradictions de classe, les personnages appartenant à des mondes différents : aux adolescents, outrageusement riches, de l'*Upper East Side*, s'opposent ceux qui résident de l'autre côté de l'*East River*, et

[45] Néanmoins, cette obsession de l'âme sœur joue un rôle essentiel, bien que latent, dans les deux séries qui m'occupent ici. C'est elle qui explique que les aventures de Susan ou de Carrie, fussent-elles présentées comme sérieuses, ne sont jamais conçues que comme des amours de substitution. Comme si nos protagonistes n'étaient finalement amoureuses que d'un seul homme tout au long des nombreux épisodes – Mike et Mr. Big – qui, seul, sait les surprendre et intriguer, qui les tourmente, bien entendu, mais les aime aussi d'une manière différente de tous les autres.

qui sont, eux, apparemment naïfs et normaux. De ce point de vue, la famille Humphrey s'inscrit dans une tradition de l'imaginaire télévisuel, commencée avec les Cunningham de *Happy Days* et continuée avec les Walsh de *Beverly Hills*.

En effet, tout commence, dans *Gossip Girl*, lorsque Dan (Penn Badgley), qui vit dans le quartier brooklynais de Vinegar Hill, intègre un lycée huppé – St. Jude – où il découvre, avec le regard étonné du nouveau, les mœurs des très riches adolescents issus des riches districts de Manhattan : amourettes, soirées, jalousies, rivalités et réconciliations. La *high school* apparaît comme le méta-univers (*metaverse*) qui permet la rencontre et la confrontation des cultures que l'organisation géographique et économique de la mégalopole sépare soigneusement ; ce méta-univers qui fait en grande partie défaut à *Sex and the City* et même à *Desperate Housewives*. C'est une véritable relation dialectique qui, tour à tour, rapproche et désunit ces deux figures paradigmatiques que sont Dan Humphrey et Chuck Bass (Ed Westwick). Le premier, fils introverti d'un ancien chanteur de *rock*, aime la littérature, le cinéma d'art et d'essai, et porte sur le monde un regard, quelque peu affecté, d'intellectuel. Selon une logique qui inverse les stéréotypes genrés de la comédie sentimentale, sa chance tient à ce qu'il s'engage avec une des lycéennes les plus en vue et des plus jolies, Serena Van Der Woodsen (Blake Lively), qui le lance dans le monde et son train, l'éclairant de son aura. Toutefois, échappant à l'anonymat, Dan voit son identité peu à peu vaciller et la série insiste continûment sur ses atermoiements, ses incertitudes. *A contrario*, Chuck est un parfait *dandy*, le dandy néo-rétro qui hante les boîtes chics de Manhattan et qui, par son style *old-school*, apparaît d'entrée de jeu aux yeux du téléspectateur comme un personnage du faste, de l'arrogance, de la prétention, manipulateur, pervers, et pourtant attachant. On l'aura compris, les éléments topiques des *teen dramas* sont tous présents dans *Gossip Girl* – relations amoureuses et amitiés, conflits avec les parents et les établissements scolaires. Comme toujours dans les *teenage soaps* – où l'hyper-féminisation des adolescentes se mêlent à leur hyper-sexualisation, de même que se mêlent mélodrame et humour, – l'accent est mis sur l'émotion, la vulnérabilité, la tristesse, la solitude, la douleur, la colère, le doute, la

trahison, l'extase et la joie des adolescents, servant inlassablement, de scène en scène et de saison en saison, à caractériser des personnages féminins qui passent le plus clair de leur temps à intriguer, à pleurer, à embrasser, à se séparer, à trépigner, à argumenter encore et à embrasser derechef. Est-on si loin, dès lors, de *Sex and the City* et de sa composition itérative ? Et serait-ce à dire que les femmes, aussi actives soient-elles, ne seraient jamais que de grands enfants, d'éternelles adolescentes ? Parallèlement, il n'est pas anodin que, dans *Desperate Housewives*, Julie (Andrea Bowen), la fille de Susan, apparaisse si souvent comme plus raisonnable que sa mère, qu'elle n'hésite pas à sermonner, voire à réprimander. La série ne constitue pas ainsi simplement une interrogation des normes sexuées ou genrées, mais également un questionnement des catégories générationnelles et de leur distribution dans la société hypermoderne. Si, au-delà de leurs différences, ces deux séries déconstruisent de façon analogue les contraintes hollywoodiennes d'un héroïsme presque exclusivement réservé aux personnages masculins[46], et si elles permettent une évolution des modèles esthétiques et idéologiques qui sont à l'œuvre dans la réalité, c'est précisément parce qu'elles s'inscrivent à l'intersection de ces deux plans.

Il convient, me semble-t-il, pour finir, d'observer qu'au sein même de ces deux séries, ces interrogations portant sur les genres, les âges, voire, dans certains cas, sur un nouveau type de conflit de classes clairement déterminé par la postmodernité, cet âge de la tribalisation tragique, s'accompagnent d'une réflexion sur les pouvoirs de la sérialité télévisuelle elle-même. Ainsi, de nombreux plans représentent nos héroïnes regardant, avec plus ou moins d'attention, un *soap opera*. Gabrielle et sa belle-mère (Lupe Ontiveros) affectionnent les *telenovelas*, et Mama Solis, laquelle quitte peu des yeux son écran de télévision, est absolument captivée par ces fictions. Dans *Sex and the City*, c'est Miranda qui est éprise d'un *soap opera* fictif, *Jules and*

[46] Et ce, même si la *macho woman with gun*, non plus victime, mais rebelle ou violente, s'est imposée comme un personnage important depuis les années Reagan.

Mimi, clairement inspiré de *Bob and Rose* (2001), cette série britannique qui met en scène le coup de foudre entre un homosexuel et une trentenaire hétérosexuelle – série qui reprenait d'ailleurs, sur le petit écran, un film hollywoodien de 1998, *The Object of My Affection*, de Nicholas Hytner, avec Jennifer « *Friends* » Aniston et Paul « *Friends* aussi » Rudd. Au-delà de la déconstruction des genres, se met ainsi en branle tout un jeu avec la mémoire télévisuelle ou cinématographique[47] – aussi bien avec les fictions de l'Amérique des *picket fences* qu'avec celles qui mettent à bas les mythèmes majeurs du rêve américain, à l'instar d'*American Beauty* (1999) de Sam Mendes dont *Desperate Housewives* est au fond si proche.

[47] Marcucci, V., *op. cit.*, p. 58.