

**ÉCOLE DOCTORALE SCIENCES DE L'HOMME ET DE LA SOCIÉTÉ
GROUPE DE RECHERCHE ANGLO-AMÉRICAIN DE TOURS (GRAAT)**

THÈSE présentée par :

Virginie MARCUCCI

soutenue le : 27 novembre 2010

pour obtenir le grade de : **Docteur de l'Université François - Rabelais**

Discipline/ Spécialité : **Anglais/Civilisation américaine**

***DESPERATE HOUSEWIVES, MIROIR
TENDU AU(X) FÉMINISME(S)
AMÉRICAIN(S) ?***

THÈSE dirigée par :

M. GUILBERT, Georges-Claude

Professeur des Universités, Université François – Rabelais
- Tours

RAPPORTEURS :

Mme ANDREOLLE, Donna

Mme FILLARD, Claudette

Professeur des Universités, Université Stendhal Grenoble III

Professeur des Universités, Université Lumière Lyon II

JURY :

Mme ANDREOLLE, Donna

Mme FILLARD, Claudette

Mme FRAU-MEIGS, Divina

M. GUILBERT, Georges-Claude

Mme MICHLIN, Monica

Professeur des Universités, Université Stendhal Grenoble III

Professeur des Universités, Université Lumière Lyon II

Professeur des Universités, Université Paris III (Présidente)

Professeur des Universités, Université François-Rabelais

Maître de Conférences, Université Paris IV

A Nicolas, qui rend tout possible

Remerciements

Merci tout d'abord à Monsieur Georges-Claude Guilbert d'avoir accepté de diriger ce travail de recherche, de m'avoir guidée tout au long de ces trois années par ses conseils avisés, de m'avoir encouragée dans les moments de doute et fait découvrir un monde d'idées que je n'imaginai pas.

Merci à Mesdames Donna Andréolle, Claudette Fillard, Divina Frau-Meigs et Monica Michlin d'avoir accepté de faire partie de mon jury et de lire ce travail de recherche.

Merci aux doctorants du GRAAT pour leur écoute et leurs conseils et merci à mes collègues (parfois compagnons de thèse) Mathias, Romain et Valérie.

Merci à mes parents, pour tout et plus encore.

Merci à mon petit frère pour son assistance logistique et sa patience d'ange.

Merci à ma grand-mère qui est la preuve qu'il n'y a pas d'âge pour être une femme libre et heureuse.

Je pense aussi à mes grands-parents qui ne sont plus là mais auraient été très fiers.

Merci à ma famille et à ma belle-famille pour leur soutien et leur compréhension.

Merci à mes amis et amies qui m'ont soutenue (parfois supportée) tous à leur manière : Agnès et Antoine, Alexandre et Tatiana, Andréane, Anne et Raphaël, Damien, Sarah et Thomas, Elise et Marius, Florent, Marie et Olivier, Sandrine. Merci aussi à ceux qui sont rentrés dans ma vie il y a maintenant plus de sept ans pour ma plus grande joie : Hélène, Gaëtan et Lénaïk, Julien, Mathieu et Sophie, Matthieu et Aurore et le reste de la bande des joyeux ripailleurs.

Ma dernière pensée est pour Anne-Laure avec qui j'ai partagé mes premières théories sur la télévision et les séries télévisées (et tant d'autres choses), dont le souvenir a accompagné la rédaction de chacune de ces pages et dont l'absence reste cruelle.

Résumé

Ce travail s'attache à étudier les éventuels féminismes de *Desperate Housewives*. La peinture que la série propose de femmes et mères au foyer américaines désespérées est *a priori* le lieu d'une dénonciation de leur vie et de leur condition qui n'est pas sans rappeler celle de Betty Friedan dans *The Feminine Mystique* au début des années soixante. De plus, de nombreuses contradictions du féminisme américain (en fait constitué de nombreuses sous-catégories et sensibilités) y trouvent un écho. Cette multiplicité des interprétations possibles de *Desperate Housewives*, ainsi que sa composante postmoderne et *camp*, en font le lieu privilégié d'un féminisme *queer* propre à la série.

Mots-clé : féminisme, série télévisée, *Desperate Housewives*, postmoderne, *camp*, *queer*

Résumé en anglais

This study investigates the feminist messages conveyed by *Desperate Housewives*. The depiction of desperate American housewives and stay-at-home mothers seems at first to be a scathing indictment of their plight, not unlike that of Betty Friedan in *The Feminine Mystique*. Furthermore many inner dissensions of American feminism (a term far more pluralistic than one might think) are voiced in the television series. The different ways *Desperate Housewives* can be interpreted, along with its postmodern and camp components, make it possible for an idiosyncratic brand of queer feminism to emerge.

Key words : feminism, television series, *Desperate Housewives*, postmodern, camp, queer

Tables des matières

Remerciements	2
Résumé	3
Résumé en anglais	3
Table des matières	4
Introduction	9
Première partie : Le succès d'une série miroir	28
I. Une série au succès phénoménal	29
1. Des téléspectateurs nombreux	29
A. L'audimat	29
B. Un engouement immédiat	30
2. L'omniprésence médiatique	32
A. La presse	32
a. Introduction	32
b. Vanity Fair	33
c. Ms.	35
B. La télévision : le <i>Oprah Winfrey Show</i>	36
3. L'apparition rapide d'un attirail critique	37
A. <i>Reading Desperate Housewives</i>	38
B. <i>Welcome to Wisteria Lane</i>	39
4. Le succès auprès de la profession	40
5. Intégration de <i>Desperate Housewives</i> dans le paysage audio-visuel américain	42
A. Internet et les communautés de téléspectateurs	42
B. L'utilisation commerciale de l'univers de la série	45
a. Les produits dérivés officiels	45
b. ...et les autres.	46
C. La création de rituels de visionnage	47
a. Chez les téléspectatrices du <i>Oprah Winfrey Show</i>	47
b. Chez la Première Dame	48
c. Chez les journalistes	49
II. Les raisons du succès	52
1. Une large base de téléspectateurs	52
A. La composition de l'audience	52
a. Introduction	52
b. Les téléspectateurs masculins	53
c. Le succès dans des États aux sensibilités politiques différentes	54
2. Des raisons structurelles	57
A. Une production de qualité	57
a. Le décor	57
b. Les acteurs et actrices	58
c. Les costumes	58
d. L'effet prime time soap	60
B. Une écriture et une interprétation soignées	60
a. Des qualités d'interprétation remarquées	60
b. Une écriture efficace	62
c. Des personnages bien écrits et réalistes	65
d. Une série construite de manière à créer la dépendance	68
d. Une série adaptée aux différents publics visés	70
C. Une série adaptée aux téléspectateurs masculins comme féminins	74
a. « Male and female eye-candy »	74
b. Les « catfights » (bagarres entre filles)	77
c. Les baisers entre filles	79
d. Quand le soap rencontre les intrigues policières.	79
3. Des raisons conjoncturelles	86

A. La popularité retrouvée des thèmes domestiques	86
B. Le contexte international	89
C. La tentation voyeuriste.....	89
D. Le Rêve américain	90
E. ABC, la chaîne de diffusion	95
III. Une série miroir.....	98
1. Un miroir toujours fidèle ?	98
A. Interpellation et reconnaissance.....	98
a. Chez les téléspectateurs masculins	99
b. Chez les téléspectatrices	101
B. Le reflet de la routine domestique	103
C. Le reflet d'un lieu de vie typique.....	106
a. Wisteria Lane, une rue au cœur de la « suburbia ».....	106
b. Une banlieue typique mais améliorée.....	109
2. La création de types.....	110
A. Typologie et identification.....	110
a. Des types très différenciés	111
b. La typologie des garde-robes.....	118
c. La typologie des maisons.....	120
d. La typologie prolongée et consolidée dans <i>The Desperate Housewives Cookbook</i>	126
B. Edie Britt : un type et une économie de l'identification à part	129
C. La typologie masculine.....	136
D. Types ou archétypes ?.....	139
a. Le concept d'archétype : définition	139
E. L'atemporalité de la série.....	142
3. Le succès de la typologie et de l'identification aux personnages.....	145
A. Exemples	145
B. « Which Desperate Housewife are you? ».....	150
a. Le jeu de l'identification	150
b. De l'identification à la reproduction, de la description à la prescription ?.....	154
c. Les simulacres de <i>Desperate Housewives</i>	161
C. Quand la réalité présentée dans <i>Desperate Housewives</i> devient une manière pour les femmes de faire référence à leur réalité.	164
a. « I'm a... »	164
b. Du prénom à l'adjectif : la recatégorisation au service de l'identification.....	165
4. Une série conçue comme un miroir.....	167
A. La genèse de la série.....	167
B. La matière première de la série.....	169
Deuxième partie : Une série protéiforme.....	172
I. Une série au message brouillé ?	173
1. <i>Desperate Housewives</i> et l'impossible consensus.....	173
A. Tour d'horizon des différentes réactions	173
B. Des réactions qui font toutes référence au féminisme	176
C. <i>Desperate Housewives</i> ou le plaisir coupable pour tous ?.....	181
D. <i>Desperate Housewives</i> , le grand détournement.....	187
a. Du « self-help book » chrétien.....	187
b. ... aux manuels d'édification religieuse	189
2. Une série volontairement ambiguë.....	190
A. Le positionnement politique	190
B. Les personnages.....	195
C. L'ambivalence des commentaires comme image en miroir de l'ambiguïté de <i>Desperate Housewives</i>	200
II. Les messages sur les femmes véhiculés par <i>Desperate Housewives</i>	202
1. <i>The Feminine Mystique</i> comme sous-texte	202
A. Rappels	202
B. Les liens établis entre <i>Desperate Housewives</i> et <i>The Feminine Mystique</i>	204
C. Les points de convergence entre <i>The Feminine Mystique</i> et <i>Desperate Housewives</i>	205
a. « The problem that has no name »	205
b. La routine domestique et ses effets délétères	209

c. La menace représentée par la sphère publique et l'illusion de pouvoir en faire encore partie	212
d. La sexualité comme moyen d'exister	213
e. Le surinvestissement de la sphère domestique	215
f. La mauvaise utilisation des théories freudiennes et le rôle de la mère	219
2. <i>Desperate Housewives</i> comme texte qui appartient aux femmes.....	223
A. Introduction	223
B. La centralité des femmes	224
a. Depuis le titre jusqu'au para-texte promotionnel.....	224
b. Les héroïnes comme moteur de l'action.....	230
c. La prise en charge féminine de la narration.....	231
C. La création d'un plaisir visuel féminin	232
a. Le corps masculin comme objet de consommation scopique.....	233
b. Les femmes et leur « to-be-looked-at-ness »	236
3. La mise au jour de normes oppressantes	242
A. « Other women manage »	242
a. La résistance de Gabrielle	243
b. Le cas de Lynette	244
c. L'imperméabilité de Susan	249
d. La tricherie de Maxine Bennet	251
e. Les relais de la norme	253
B. Le spectre de la mère idéale.....	256
a. Lynette et Fran Ferrara.....	256
b. Culpabilisez, jugez, critiquez, il en restera toujours quelque chose.	261
c. « Blame the mother »	268
d. Les pleins pouvoirs maternels	272
e. Être mère, une obligation ou « biology is destiny » ?.....	275
C. Les normes esthétiques	285
a. Le prix de la beauté.....	285
b. Les contradictions de Gabrielle	286
D. Une peinture libératrice et à nouveau contradictoire ?	288
4. Une série qui reflète les dissensions du féminisme américain ?	291
A. Introduction	291
B. Le féminisme freudien	294
C. Féminisme libéral et « power feminism »	297
D. Le féminisme radical et la critique du concept de « sisterhood ».....	303
a. Une amitié superficielle ?	304
b. L'instrumentalisation du concept de « sisterhood »	306
E. Les « identity politics »	310
F. Le post-féminisme.....	313
G. Bilan.....	324
H. L'hybridité générique comme moyen d'expression privilégié.....	325
III. <i>Desperate Housewives</i>, série malléable et postmoderne	327
1. Une série volontairement ambivalente : rappels	327
2. Le postmoderne : définitions	329
A. Le postmoderne	329
B. <i>Desperate Housewives</i> : satire, pastiche ou parodie ?	330
3. Le postmoderne à l'œuvre dans <i>Desperate Housewives</i>	333
A. Effondrement des métarécits et métalepse	333
a. La multiplicité des voix et des points de vue	333
b. La métalepse	334
B. La réécriture palimpsestueuse de films et séries télévisées	337
a. Introduction : tour d'horizon et le générique	337
b. Les lieux.....	339
c. L'esthétique.....	344
d. Les personnages.....	350
e. Les situations	356
f. La citation pure et simple	362
C. Les conséquences de la filmographie des acteurs et actrices de <i>Desperate Housewives</i> sur la diégèse	368
a. Les actrices.....	368

b. Les acteurs	369
c. Le « come-back »	370
D. La réflexivité de <i>Desperate Housewives</i>	371
a. Le retour ironique de la série sur son propre fonctionnement	371
b. La réflexivité générique	373
Troisième partie : <i>Desperate Housewives</i>, du <i>camp</i> au féminisme <i>queer</i>.....	377
I. Une série <i>camp</i>	378
1. Introduction	378
2. Définitions	379
3. Le personnage de Bree	382
A. Un rapport <i>camp</i> à la domesticité	382
B. Les affinités de Bree avec le monde gay	385
4. Gabrielle et Edie, deux manières <i>camp</i> de voir le monde	387
A. Gabrielle	387
a. Un rapport <i>camp</i> à la beauté	387
b. Des rapports privilégiés avec le monde gay	390
B. Edie	393
5. L'exagération élevée au rang d'art	394
A. La vision <i>camp</i> du monde gay	394
B. Le mauvais esprit et la médisance	396
6. Le jeu sur les stéréotypes	398
A. Les infirmières	399
B. La pâtisserie	400
C. Les femmes au dessus de tout soupçon	400
a. Les mères	400
b. Gabrielle, entre femme au foyer et ravissante idiote	401
c. La religieuse : le cas de Sœur Mary Bernard	403
d. Les demoiselles d'honneur	404
D. L'importance de l'incongru	404
7. Stéréotypes, <i>camp</i>, et plaisir coupable : les contours d'un certain féminisme ?	405
A. Définitions	405
B. Les stéréotypes et l'importance de celui de la femme vénale	409
C. Du <i>camp</i> au <i>queer</i>	413
II. <i>Desperate Housewives</i>, un texte <i>queer</i>	414
1. Définitions	414
2. La construction d'un espace normé	417
A. Une série qui donne une leçon de genre	417
a. Définition	417
b. Leçon de genre féminin	419
c. Les enfants à l'école du genre	422
d. Leçon de genre masculin	427
e. Les règles du genre	431
B. La création d'un espace socialement normé	432
C. Une subversion d'un autre genre?	436
3. Une série qui a mauvais genre : rappels	437
4. Des personnages qui ont mauvais genre	439
A. Définitions : genre, subversion et féminisme	439
B. L'émasculation des héros	441
a. Rex Van de Kamp	442
b. Carlos Solis	444
c. Tom Scavo	449
d. Ian Hainsworth	452
e. Orson Hodge	454
f. John Rowland et David Bradley	463
C. La fluidité des attributs de genre	465
D. Remise en cause de l'essentialisme et fluidité des identités	486
a. La relativité de la notion d'identité unique	486
b. Les changements de rôles à l'intérieur des couples mère/fille	489

c. Une crise de l'identité qui contamine tout	494
d. Remise en question de l'hétéronormativité	499
e. La remise en question simultanée des trois composantes du genre	507
Conclusion.....	516
Bibliographie	531
I. Vidéographie.....	531
A. Corpus primaire	531
B. Corpus secondaire.....	537
a. Séries et <i>sitcoms</i>	537
b. Films	540
II. Bibliographie	542
A. Ouvrages.....	542
a. Ouvrages généraux	542
b. Ouvrages sur le féminisme, le genre, le <i>queer</i>	544
c. Ouvrages sur la télévision et les séries télévisées.....	546
d. Ouvrages sur <i>Desperate Housewives</i>	547
B. Articles	548
a. Articles généraux	548
b. Articles théoriques.....	549
c. Articles sur <i>Desperate Housewives</i>	551
C. Sites Internet et émissions télévisées	557
a. Sites Internet	557
b. Quizz.....	558
c. Forums	558
d. Émissions télévisées	559
Annexes	560
I. Les principaux personnages féminins	561
II. Les principaux personnages masculins.....	564
III. Le détournement de l'iconographie <i>Desperate Housewives</i>.....	565
IV. Le générique, quelques extraits.....	566
V. La « white picket fence » comme fil d'Ariane	567
VI. L'esthétique des banlieues	568
VII. Bree, une femme au foyer qui en rappelle d'autres.....	569
VIII. <i>Desperate Housewives</i> et l'inspiration <i>American Beauty</i>	571
Index.....	573

Introduction

« I like *Dallas*; I am a feminist; *Dallas* must have progressive potential. » Tel est le type de raisonnement contre lequel Tania Modleski met en garde les universitaires dans son ouvrage *Feminism without Women: Culture and Criticism in a 'Postfeminist' Age*. Cette mise en garde citée par Lisa Johnson dans l'introduction au recueil d'articles consacré au lien entre le féminisme et les séries télévisées diffusées sur la chaîne HBO est pourtant partiellement ignorée et Lisa Johnson conclut sur ces mots : « We like HBO. We are feminists. Is it so crazy to think HBO might have some feminist potential? »¹ À notre tour nous avons choisi d'ignorer cette mise en garde, et ce syllogisme est sans aucun doute le point de départ de ce travail de recherche sur les liens entre la série *Desperate Housewives* diffusée sur la grande chaîne américaine ABC et le féminisme.

Le premier terme auquel nous tenterons d'apporter une définition préliminaire est celui de « féminisme », bien que la difficulté de le définir soit en partie ce qui rend le lien entre *Desperate Housewives* et féminisme problématique. Comme l'écrit Chris Beasley dans *What is Feminism?* :

Feminism is a troublesome term. It may conjure up images of lively discussions, gesticulating hands and perhaps the occasional thumping of fists on tables [...]. And yet, while the term appears to encourage a great many people to express opinions, it is by no means clear what is being talked about.²

Chris Beasley propose un embryon de définition lorsqu'elle écrit que le féminisme renvoie pour tout un chacun à la notion d'égalité hommes/femmes ainsi qu'à celle de critique de la misogynie, de la supériorité et centralité masculine.³ Une autre difficulté liée à la définition du terme est qu'il recouvre à la fois un mouvement intellectuel et un mouvement social, deux aspects qui peuvent difficilement être séparés. bell hooks soulève le même type de difficultés : « A central problem within feminist discourse has been our inability to either arrive at a consensus of opinion about what feminism is or accept definition(s) that could serve as points of unification. »⁴ bell hooks ne souscrit pas à l'approche selon laquelle toute femme cherchant à obtenir l'égalité avec les hommes (quels hommes ? là est le problème pour elle) soit féministe et propose une ébauche de définition en ces termes : « Feminism is a

¹ Johnson, 2004, introduction.

<http://www.barnard.edu/sfonline/hbo/intro.htm>. Page consultée le 11 mars 2010.

² Beasley, 1999, ix.

³ Beasley, *op. cit.*, x ; 4.

⁴ Hooks, 1984, 17.

struggle to end sexist oppression. »⁵ L'idée de combat est présente au cœur de la notion qui nous intéresse, et l'on peut dès lors se demander comment une série télévisée à succès diffusée sur une grande chaîne peut être dotée des qualités nécessaires pour participer à ce combat.

L'idée que certains produits culturels puissent avoir une influence (progressiste ou non) sur la société et les relations de pouvoir qui la constituent doit beaucoup aux *cultural studies*, champ d'étude par essence interdisciplinaire dont on s'accorde généralement à dire qu'il est né au Royaume-Uni, à Birmingham, dans les années soixante avec pour objectif « [d'] utiliser les méthodes et outils de la critique textuelle et littéraire en en déplaçant l'application des œuvres classiques et légitimes vers les produits de la culture de masse, l'univers des pratiques culturelles populaires. »⁶ Parmi les caractéristiques des *cultural studies* énumérées par Sardar et Van Loon, plusieurs montrent le lien quasi intrinsèque entre ces études et une forme d'action politique. Ils écrivent : « Cultural studies aims to examine its subject matter in terms of *cultural practices* and their *relation to power*. Its constant goal is to expose power relationships and examine how these relationships influence and shape cultural practices. »⁷ Cependant cet aspect analytique est le plus souvent connecté à une réalité concrète : « Cultural studies aims to be both an intellectual and a pragmatic enterprise. »⁸ Les deux auteurs vont jusqu'à écrire :

Cultural studies is committed to a *moral evaluation* of modern society and to a *radical line* of political action. The tradition of cultural studies is not one of value-free scholarship but one committed to social reconstruction by critical political involvement. Thus cultural studies aims to *understand and change* the structures of dominance everywhere, but in industrial capitalist societies in particular.⁹

Au départ principalement intéressée par la culture des classes populaires et ouvrières, la discipline s'étendra ensuite aux questions de « race » et de genre. Cette dernière notion informe en effet le recueil *Women Take Issue* (datant de 1978) et doit beaucoup « au travail empirique qui manifeste les différences de consommation et d'appréciation entre hommes et femmes en matière de télévision ou de biens culturels »,¹⁰ ainsi qu'à la sensibilité féministe de

⁵ Hooks, *op. cit.*, 24.

⁶ Mattelart & Neveu, 2003, 29.

⁷ Sardar & Van Loon, 1997, 9.

⁸ *Ibid.*

⁹ *Ibid.*

¹⁰ Mattelart & Neveu, *op. cit.*, 35.

chercheuses comme Charlotte Brundson ou Dorothy Hobson lesquelles notent entre autres « combien les personnages et comportements analysés par la littérature sur les sous-cultures sont presque toujours masculins. »¹¹ Les années quatre-vingt ont vu le paysage des *cultural studies* largement se modifier, notamment avec la publication en 1982 aux Pays-Bas (puis en 1985 en Grande-Bretagne) de l'ouvrage de Ien Ang *Watching Dallas: Soap Opera and the Melodramatic Imagination* mettant l'accent à la fois sur la réception des médias par divers publics et sur un genre jusque-là considéré comme mineur. C'est aussi la décennie pendant laquelle la discipline a traversé l'Atlantique et pris énormément d'ampleur aux États-Unis.

Les années quatre-vingt sont également le moment où les *cultural studies* rencontrent les *women's studies*, *gender studies* ou *feminist studies*, donnant lieu à des travaux de recherche qui ont largement informé notre approche. C'est le moment où la recherche sur la sexualité, la beauté, le corps, le plaisir, les médias et les genres destinés aux femmes (magazines, *soap opera*, mélodrames ou romans sentimentaux) acquiert droit de cité, alors qu'elle était jusque-là tenue à l'écart voire méprisée par l'*establishment* universitaire.¹² On peut citer l'ouvrage de Ien Ang *Watching Dallas* déjà évoqué ou encore *The Female Gaze* édité sous la direction de Lorraine Gamman et Margaret Marshment, qui « revendique la positivité du plaisir que *Dynasty*, *Madonna*, ou les films de Steven Spielberg procurent à celles qui les regardent. »¹³ En effet, on commence à voir émerger des théories mettant en valeur le pouvoir des téléspectatrices de déterminer le sens de ce qu'elles regardent. On assiste alors à la revalorisation du plaisir éprouvé face à un produit culturel populaire, une revalorisation qui s'inscrit également dans la mouvance des théories postmodernes. Ces dernières mettent par exemple l'accent sur la fin de l'opposition culture de masse/culture tout court ou encore sur le déclin du discours du maître.

Cette notion de plaisir du téléspectateur face à l'émission regardée est particulièrement importante à nos yeux et bien que le terme de culture de masse soit utilisé par certains (que nous avons parfois cités), nous lui préférons le terme de culture populaire en accord avec l'analyse que fait John Fiske du rapport entre téléspectateurs et produits, télévisuels notamment, consommés. Il écrit :

Pleasure results from a particular relationship between meanings and power. Pleasure for the subordinate is produced by the assertion of one's social identity in resistance to, in independence of, or in negotiation with, the structure of domination. There is no

¹¹ *Ibid.*

¹² Mattelart & Neveu, *op. cit.*, 56.

¹³ *Ibid.*

pleasure in being a “cultural dope”:¹⁴ there is, however, real pleasure to be found in, for example, soap operas that assert the legitimacy of feminine meanings and identities within and against patriarchy.

Pleasure results from the production of meanings of the world and of self that are felt to serve the interests of the reader rather than those of the dominant. The subordinate may be disempowered but they are not powerless. There is a power in resisting power, in maintaining one’s social identity in opposition to that proposed by the dominant ideology, there is a power in asserting one’s own subcultural values against the dominant ones. There is, in short, a power in being different.¹⁵

C’est ce pouvoir qui, selon John Fiske, est une source potentielle de plaisir populaire et qui nous fait préférer le terme de culture populaire à celui de culture de masse. Ce dernier terme, dont les connotations négatives doivent entre autres au pessimisme de l’école de Francfort, voudrait que l’industrie culturelle capitaliste transforme les gens en une masse uniforme et dégrade leurs goûts en en appelant au plus petit dénominateur commun. L’association des facteurs économiques et idéologiques serait si puissante que n’importe quel mouvement d’opposition serait immédiatement absorbé et récupéré par l’idéologie dominante.

Nous pensons au contraire que le plaisir tiré de la consommation de produits télévisuels « requires a sense of control over meanings and an active participation in the cultural process. »¹⁶ Cette conception de la culture populaire entraîne une conception particulière du programme télévisé et, là encore, nous adopterons les principes que John Fiske établit dans *Television Culture*. Les programmes télévisés sont des sites potentiels de création de sens (« potentials of meanings »)¹⁷ plutôt que de simples produits de consommation (« commodities »). En effet, le terme de programme ou d’émission fait référence à l’entité produite, distribuée et définie par l’industrie audiovisuelle, tandis que le terme de texte fait référence à ce qui est produit par celui qui le lit. Il en tire la conclusion suivante :

So a program becomes a text at the moment of reading, that is, when its interaction with one of its many audiences activates some of the meanings/pleasures that it is capable of provoking. So one program can stimulate the production of many texts according to the social conditions of its reception. [...] Texts are the site of conflict between their forces of production and modes of reception. [...] The dominant

¹⁴ Cf. Stuart Hall (1982).

¹⁵ Fiske, 1987, 19.

¹⁶ *Ibid.*

¹⁷ Fiske, *op. cit.*, 14.

ideology is structured into popular texts by the discourses and conventions that inform the practices of production and that are a part of their reception. But what it has not shown is how other discourses, other conventions can be brought to bear upon it that may conflict with the dominant ones structured into it. A text is the site of struggles for meaning that reproduce the conflicts of interest between the producers and consumers of the cultural commodity. A program is produced by the industry, a text by its readers.¹⁸

C'est cette idée qui amène John Fiske à rejeter le terme de public au singulier¹⁹ et lui préférer celui de publics ou celui, plus actif, de téléspectateurs²⁰ ou lecteurs, et à qualifier le texte de télévision de « producerly ». Il reprend la différence entre les textes ouverts ou fermés (empruntant la terminologie d'Umberto Eco) ou encore entre les textes qualifiés par Roland Barthes de « scriptibles » (« readerly ») ou de « lisibles » (« writerly »). Les textes ouverts (lisibles) sont multiples et pleins de contradiction : ils mettent en avant leur textualité et résistent à l'idée de cohérence et d'unité. Les textes fermés (scriptibles), eux, semblent promouvoir un seul et unique sens et se présentent comme « vrais ». Sur ce modèle, John Fiske propose l'idée du texte télévisé comme étant « producerly », dont il propose la définition suivante :

Television, as a popular medium, needs to be thought of as “producerly.” A producerly text combines the televisual characteristics of a writerly text with the easily accessibility of the readerly. Unlike the writerly avant-garde text, television does not work with an authorial voice that uses unfamiliar discourse in order to draw attention to its discursivity. The avant-garde author-artist will shock the reader into recognition of the text's discursive structure and will require the reader to learn new discursive competencies in order to participate with it in a writerly way in the production of meaning and pleasure. The producerly text, on the other hand, relies on discursive competencies that the viewer already possesses, but requires that they are used in a

¹⁸ Fiske, *op. cit.*, 14.

¹⁹ Il explique à propos du terme de public au singulier : « It implies that television reaches a homogeneous mass of people who are all essentially identical, who receive the same messages, meanings, and ideologies from the same programs and who are essentially passive. The inability of the term “audience” to account for social differences and consequent differences of meanings means that it ascribes great centralizing, homogenizing power to television and its producers. Consequently, it sees the audience as relatively powerless and indiscriminating, at the mercy of the barons of the industry. It sees viewers, in Stuart Hall's (1982) productive phrase, as “cultural dopes” who are unable to perceive the difference between their interests and those of the producers. Such a view of the television audience is surprisingly widely held, often by people who, on other topics, are capable of thinking quite clearly. » (*op. cit.*, 17.)

²⁰ C'est ce terme que nous emploierons le plus souvent de manière générique, précisant téléspectateurs masculins ou téléspectatrices lorsque nous souhaiterons les différencier.

self-interested, productive way: the producerly text can, therefore, be popular in a way that the writerly text cannot.²¹

Ces notions et la manière dont elles nous conduisent à considérer le texte télévisé permettent d'une part de mettre en valeur l'échange existant entre téléspectateur et télévision et, d'autre part, de montrer comment cette dernière peut devenir un vecteur de changement et pas seulement un moyen d'abêtir les masses en s'assurant que l'idéologie dominante est solidement ancrée dans la société et respectée par tous. Bonnie Dow fait cependant remarquer qu'avant de résister à l'idéologie d'un programme télévisé en particulier il est nécessaire que les téléspectateurs la perçoivent, et que c'est seulement alors que certaines stratégies peuvent être mises en place afin d'y résister. À l'idée de polysemie du texte télévisuel elle préfère l'idée de polyvalence (développée par Celeste Condit)²² en ce que les téléspectateurs sont à l'origine de différentes évaluations du texte et non de différents sens à proprement parler.²³

S'il n'est pas question de dire que la télévision et certains programmes peuvent à eux seuls être à l'origine d'un changement social, on peut cependant accorder à ces textes télévisuels un certain pouvoir :

Social change does occur, ideological values do shift, and television is part of the movement. It is wrong to see it as an originator of social change, or even to claim that it ought to be so, for social change must have its roots in material social existence; but television can be, must be, part of that change, and its effectivity will either hasten or delay it.²⁴

Cette conception de la manière dont les téléspectateurs peuvent consommer un texte télévisé permet dans un premier temps d'imaginer comment une série peut proposer des éléments progressistes et ne pas être que l'arme du *statu quo*, idées qui ouvrent la possibilité d'un positionnement militant. Dans l'article « Feminist Theory and Television Studies », Laura Stempel Mumford va plus loin encore en commentant le lien quasi intrinsèque entre télévision et féminisme :

²¹ Fiske, *op. cit.*, 95.

²² Dans l'introduction à son ouvrage *Prime-Time Feminism*, Bonnie Dow cite la définition donnée par Celeste Condit au terme de « polyvalence » : « the process through which audiences *receive* essentially similar meanings from television texts but may *evaluate* those meanings differently depending upon their value systems. » (12).

²³ Dow, 1996, 15.

²⁴ Fiske, *op. cit.*, 45.

Feminist theory is a congenial companion to TV Studies because the basic concerns of these two areas of inquiry overlap significantly. The fundamental questions of feminism focus on issues of cultural identity and position: What does it mean to live as a man or a woman? How do we learn to do it in the first place? To what extent does gender – our own identities as male or female, our ideas about what that might mean – shape our experience of culture around us? These questions neatly inflect the fundamental question of TV Studies – what are we doing when we watch television? – and prompt us to ask how television works to establish or promote not just specific gender identities but existing cultural relations generally.²⁵

Elle achoppe cependant également sur la notion de féminisme et lui préfère l'idée d'incarnations diverses du féminisme, diversité qui se traduit par une diversité d'approches. Pour autant, les « feminist TV studies », explique l'auteure, ont pour point de départ l'idée que : « There is some relationship between the representations of gender that occur on television and the way that gender operates in viewers' lives. »²⁶ Elle poursuit en citant le slogan féministe « the personal is political » qui, bien que devenu un cliché, est toujours extrêmement pertinent :

[...] political mechanisms and relations of power can be understood and illuminated through our personal experiences – and vice versa – because politics do not operate simply in the public realm, but in the personal as well. This applies directly to the study of television: when we watch, we are not simply being entertained in some neutral way; we are having a political and ideological experience as well, and both our viewing practices and our ways of making sense of what we watch are articulated within a particular political and social context.²⁷

La télévision est un médium particulièrement adapté à ce type de consommation en raison de sa domesticité et des types de programmes télévisés que les femmes consomment de manière privilégiée (les *soap operas*, les mélodrames familiaux) ou ceux dans lesquels les questions de genre jouent un rôle particulier (comme les *sitcoms* domestiques). Poser la question d'un éventuel féminisme d'une série mettant en scène des femmes au foyer dans un genre empruntant à la fois au *soap opera*, au drame et à la comédie familiale renvoie alors

²⁵ Geraghty & Lusted, 1998, 115.

²⁶ Geraghty & Lusted, *op. cit.*, 117.

²⁷ Geraghty & Lusted, *op. cit.*, 118.

plus à la logique même du champ disciplinaire que sont les « feminist TV studies » qu’au syllogisme dénoncé par Tania Modleski.

La question du féminisme éventuel de notre objet d’étude est également soulevée par la tension (productive) entre les diverses interprétations de la série que nous avons pu trouver et dont nous donnerons deux exemples choisis parce que signés par des plumes féministes. Germaine Greer a écrit le 3 janvier 2005 (soit exactement trois mois après la diffusion du premier épisode aux États-Unis) un article très virulent sur la série dans la presse britannique, article qu’elle conclut ainsi :

The series has nothing to say about the vicissitudes of the average or even the well-to-do American stay-at-home wife; it is neither feminist, nor pro-feminist nor proto-feminist nor post-feminist. Feminism has as little to do with *Desperate Housewives* as it did with *Sex and the City*. Indeed, it is difficult to imagine in either case what outright misogynists would have done differently.²⁸

Naomi Wolf a quant à elle écrit un article intitulé « Hell is a perfect life in the suburbs » dans lequel elle détaille les différents tabous que la série permet de traiter en *prime time*, et elle arrive à des conclusions bien différentes dans lesquelles elle exprime assez clairement le potentiel progressiste et féministe de *Desperate Housewives* :

Today, judging from the runaway fascination with *Desperate Housewives*, what is wrong in America is that women don’t want to stay in the desperate workforce as it now is – and they don’t want to go home to the desperate suburbs and full-time family life as they are now configured. And what is really, truly wrong – since neither cities, workplaces nor suburbs were designed with women and their longings in mind – is that there is nowhere comfortable for women with brains and families to be without sometimes feeling desperate, whether they are housewives or not.²⁹

Un premier point de contact entre notre objet d’étude et le féminisme est donc à trouver du côté des lectures qui en sont faites par penseurs, auteurs, et journalistes³⁰ tandis

²⁸ « Haunted by the Ghost of Martha Stewart » <http://www.guardian.co.uk/media/2005/jan/03/television.artsfeatures>. Page consultée le 22 octobre 2009.

²⁹ Wolf, *The Sunday Times*, 28 novembre 2004. <http://www.timesonline.co.uk/tol/news/article396350.ece?print=yes&randnum=1151003209000>. Page consultée le 22 novembre 2010.

³⁰ Ce premier désaccord sur la série entre Germaine Greer et Naomi Wolf illustre en tout cas ce qu’écrit Lisa Johnson dans l’introduction déjà citée : « Even if we ultimately decide that shows like *The Sopranos*, *Six Feet*

qu'un second point vient de la série, son format et son histoire, éléments que nous allons maintenant détailler.

Desperate Housewives est une série créée par Marc Cherry, diffusée aux États-Unis le dimanche soir à vingt et une heures sur ABC, une chaîne grand public, et dont chaque épisode dure une quarantaine de minutes. Son format la différencie donc des *sitcoms*, séries télévisées généralement comiques dont la durée se situe entre vingt et trente minutes. Les épisodes de *Desperate Housewives* à l'intérieur d'une même saison se suivent et forment un tout, chaque saison étant centrée autour d'une énigme développée et résolue épisode après épisode. L'enchaînement des saisons permet également de suivre, comme un fil rouge, l'évolution des personnages principaux et de leur vie familiale et personnelle. La combinaison d'intrigues à tendance policière (parfois rocambolesques) propres à chaque saison, de l'accent mis sur les relations familiales et interpersonnelles du lieu qui est celui de la diégèse, et de l'horaire de diffusion de la série, lui vaut d'être classée dans la catégorie des *prime time* (ou parfois *night-time*) *soaps*, remettant au goût du jour le genre des séries phares des années quatre-vingt comme *Dallas* ou *Dynasty* ou des années quatre-vingt-dix comme *Melrose Place*.

L'unité de lieu est essentielle à ces *prime time soaps* et *Desperate Housewives* ne déroge pas à la règle puisque le lieu de la diégèse est principalement Wisteria Lane, banlieue cossue et propre bordée de belles maisons séparées de la rue par une palissade faite de planche de bois peintes en blanc et taillées en pointe (la « white picket fence »). C'est dans cette rue *a priori* idyllique et dans leurs maisons qui semblent parfaites que les couples (et surtout les épouses) coulent des jours pas toujours heureux voire franchement malheureux, comme le montre le pilote de la série. Dès les premières minutes, Mary Alice Young, une des ces épouses, mères et femmes au foyer, se tire une balle dans la tête – un geste qu'*a priori* rien dans sa vie ne laissait présager. C'est ce geste liminaire qui lance *Desperate Housewives*, permettant aux téléspectateurs de rencontrer Mary Alice en tant qu'ancienne habitante de Wisteria Lane à laquelle la mort permet d'accéder au statut de narrateur omniscient des épisodes.³¹ Ce geste lance également la série en permettant aux téléspectateurs de faire la connaissance, lors de l'enterrement de Mary Alice et de la réception donnée en sa mémoire, des anciennes amies de cette dernière. Cette rencontre et cette présentation permettent de justifier l'épithète qui qualifie ces femmes dans le titre de la série.

Under, Sex and the City, and other popular original series are *not* feminist, the narrative arcs and visual rhetoric of these texts provoke rich, energetic conversations *about* feminism. » (*op. cit.*)

³¹ Nous écrirons « Mary Alice en voix off » quand nous ferons référence à son statut de narrateur et « Mary Alice » lorsque nous ferons référence au personnage apparaissant dans d'éventuels retours en arrière.

On rencontre donc Lynette Scavo, cadre brillante (voir illustration 5) devenue mère au foyer débordée avec quatre enfants en bas âge (voir illustration 4), mariée à Tom (voir illustration 13) ; Gabrielle Solis (voir illustration 2), ancien mannequin désormais désœuvrée, mariée à Carlos (voir illustration 12), riche cadre travaillant dans la finance ; Bree Van de Kamp (voir illustration 1), femme au foyer dont la recherche de la perfection semble constante, mariée à Rex (voir illustration 10) et mère de deux adolescents ; et enfin Susan Mayer (voir illustration 6), jeune divorcée en quête d'amour et mère d'une adolescente. Toutes ces femmes sont d'emblée présentées comme « désespérées », chacune à leur manière : Lynette, parce qu'elle regrette sa vie de « career woman » et éprouve des difficultés à gérer le quotidien ; Gabrielle parce qu'elle est délaissée par son riche mari et trouve du réconfort dans les bras de son très jeune jardinier ; Bree parce que sa famille est loin d'être parfaite et que son mari désire divorcer ; et Susan parce qu'elle souhaiterait retrouver l'amour. La dernière femme au foyer dont on ne connaît pas la cause du désespoir est Mary Alice, présente-absente de la narration, et c'est ce mystère que ses quatre amies vont s'employer à résoudre lors de cette première saison.

Parmi les personnages introduits lors de la première saison, on compte également Edie Britt (voir illustration 8), sulfureuse voisine divorcée sans enfant à charge, Martha Huber, voisine curieuse et nocive, ou Mrs. McCluskey, voisine nettement plus âgée et légèrement acariâtre. La galerie de personnages compte également Mike (voir illustration 14), séduisant plombier célibataire tout récemment installé sur Wisteria Lane, Paul et Zach Young (le mari et le fils de feu Mary Alice) ou encore John Rowland, le jeune jardinier amant de Gabrielle. Les saisons suivantes verront la galerie de personnages principaux s'enrichir de la famille Applewhite (pendant la deuxième saison uniquement) ; de Katherine Mayfair (voir illustration 7), qui fait son entrée dans la troisième saison et deviendra vite un membre à part entière du noyau dur de femmes au foyer ; d'Orson Hodge (voir illustration 11) qui devient le nouvel époux de Bree au cours de la troisième saison, ou encore du couple formé par Bob Hunter et Lee Vermont qui s'installent sur Wisteria Lane dans la quatrième saison.

À ce jour six saisons de *Desperate Housewives* ont été tournées et diffusées en intégralité aux États-Unis. Notre travail ne portera cependant que sur les cinq premières pour des raisons moins en lien avec chacun des mystères qui sous-tend l'organisation de la série en saison, qu'avec l'évolution personnelle et familiale des personnages principaux. Notons en effet que les quatre premières saisons sont séparées de la cinquième par une prolepse qui fait démarrer le premier épisode de la cinquième saison cinq ans après la fin de la quatrième. Cela aurait pu nous conduire à envisager les quatre premières saisons comme un tout cohérent et

nous inviter à limiter notre analyse à cet ensemble séparé du reste, mais l'inflexion donnée par les scénaristes aux personnages et à leur évolution a au contraire rendu indispensable l'inclusion de la cinquième saison dans notre corpus principal. Le choix de présenter des changements de vie parfois radicaux, comme pour le personnage de Bree qui passe du statut de femme au foyer idéale à celui de chef d'entreprise connaissant un succès professionnel important, ou pour celui de Gabrielle passant de femme au foyer très fortunée, apprêtée et sans enfants, à celui de mère débordée et désargentée de deux petites filles (ce qui lui a en outre fait perdre le physique qui était le sien, voir illustration 3), méritait d'être analysé. En effet, il semblait important d'étudier l'impact que pouvaient avoir ces changements de statut (voire d'identité) sur le féminisme de la série ou de ses personnages, deux réalités différentes puisque la série peut proposer un certain féminisme sans que certains personnages soient toujours féministes.

Si le geste liminaire de Mary Alice lance la série sur un plan narratif, il informe également grandement l'approche qui est la nôtre. Une partie de notre travail a en effet consisté à nous imprégner du texte qu'est *Desperate Housewives* afin de comprendre comment le féminisme ou à tout le moins certains éléments féministes ont pu être absorbés par ses concepteurs et comment ils ont choisi de les représenter. Par exemple, ces premières minutes qui semblent lier la vie d'une femme au foyer à un désespoir immense qui finit par la pousser au suicide rappellent le point de départ du livre de Betty Friedan *The Feminine Mystique* et le « problem that has no name ». Nous avons donc souhaité analyser si les conclusions auxquelles était arrivée Betty Friedan trouvent leur équivalent dans *Desperate Housewives*. Le lien entre les deux œuvres va plus loin puisqu'il dessine les contours d'un même féminisme, contours qui font naître des réserves chez certains. Citons ce qu'écrit bell hooks dans les premières pages de son ouvrage *Feminist Theory: From Margin to Center* :

Friedan's famous phrase, "the problem that has no name," often quoted to describe the condition of women in this society, actually referred to the plight of a select group of college-educated, middle and upper class, married white women – housewives bored with leisure, with the home, with children, with buying products, who wanted more out of life. [...] She made her plight and the plight of white women like herself synonymous with a condition affecting all American women.³²

³² Hooks, *op. cit.*, 1-2.

Desperate Housewives prête le flanc aux mêmes critiques car les personnages principaux y sont d'un niveau social élevé, presque tous blancs (et lorsqu'ils ne le sont pas, cela ne semble pas souvent avoir une quelconque influence sur leur mode de vie), mariés et dotés de diplômes universitaires. Cela n'est cependant pas une réserve propre à *Desperate Housewives* puisque, comme le fait remarquer Bonnie Dow, les représentations télévisées du féminisme passent presque exclusivement par le filtre de personnages féminins, hétérosexuels, blancs et de classe moyenne, ce qui est en accord avec la composition du public cible. S'il sera nécessaire d'examiner le type de féminisme que défend bell hooks, les personnages et situations de *Desperate Housewives*, associés aux parallèles existants avec l'ouvrage de Betty Friedan, expliquent partiellement l'accent qui sera mis dans ce travail de recherche sur un féminisme qui s'intéresse plus à la notion de genre qu'à celles de classe ou d'ethnicité.³³

Notre approche a donc consisté à visionner les épisodes des cinq saisons choisies, épisodes qui constituent le texte qu'est *Desperate Housewives*. Nous avons également inclus ce que John Fiske appelle les textes secondaires (« secondary texts »)³⁴ composés d'articles de journaux sur la série, de critiques, de messages et d'ouvrages promotionnels ou publicitaires ou encore d'interviews des producteurs ou acteurs et actrices. Cela nous a conduit à visionner les bonus accompagnant l'édition en DVD des différentes saisons, lire les ouvrages officiels directement tirés de l'univers de la série tels que le guide de la série *Behind Closed Doors* publié en 2005, le livre de recettes publié en 2006 *The Desperate Housewives Cookbook* et les deux émissions spéciales *Desperate Housewives* du *Oprah Winfrey Show* datées du 15 octobre 2004 et du 3 février 2005. Notre approche a ensuite consisté à lire les articles publiés sur *Desperate Housewives* dans les deux recueils d'articles universitaires écrit par des auteurs tantôt américains tantôt britanniques parus en 2004 et 2005 sous le titre de *Reading Desperate Housewives: Beyond the White Picket Fence* (édité par Janet McCabe et Kim Akass) et *Welcome to Wisteria Lane: On America's Favorite Desperate Housewives*. Cette lecture s'est accompagnée de l'étude d'articles de journaux ou de magazines parus dans la première année de diffusion de la série (et parfois mentionnés dans ces deux recueils). Nous avons sélectionné des articles parus dans des organes de presse et des supports variés, aux positionnements politiques divers.

³³ Bonnie Dow écrit : « Television programming, therefore, both draws from and contributes to the consolidation of a racially, sexually, and economically privileged version of feminism that, for the American public, has come to represent feminism in toto. » (*op. cit.*, xxiii.)

³⁴ Fiske, *op. cit.*, 85.

Dans les articles publiés dans des journaux nous avons sélectionné l'article « Why so desperate to parse popularity of *Housewives*? » par Rondi Adamson et publié le 4 février 2005 dans le *Christian Science Monitor* (journal au positionnement politique relativement neutre), « The Truths of *Desperate Housewives* » publié par Ellen Goodman (qui a remporté un prix Pulitzer et écrit en 2000 un livre intitulé *I Know Just What You Mean: The Power of Friendship in Women's Lives*) dans le *Washington Post* (quotidien de centre, centre-droit) le 20 novembre 2004, « What do *Desperate Housewives* want? » par Suzanne Fields dans le *Washington Times* (quotidien plutôt conservateur) et « TV watch : Old-Time Sexism Suffuses New Season » par Alessandra Stanley dans le *New York Times* (quotidien de la gauche libérale) le 1^{er} octobre 2004. Nous avons également choisi des articles parus dans des magazines ou des revues comme l'article « Housewife Wars » écrit par Catherine Orenstein et « Desperately Debating *Housewives* » écrit par Jessica Seigel et Jennifer L. Pozner, deux articles du numéro spécial du magazine *Ms.* publié au printemps 2005. Cette catégorie compte également le numéro de *Vanity Fair* consacré à *Desperate Housewives* paru en mai 2005, l'article « Red Sluts, Blue Sluts » par Richard Goldstein dans le magazine *The Nation* (hebdomadaire de gauche) le 3 janvier 2005 et celui intitulé « Move Over, Lifetime » par Myrna Blyth (qui a été éditrice du *Ladies' Home Journal*)³⁵ dans la *National Review Online*, (magazine bihebdomadaire plutôt conservateur) le 17 novembre 2004. Enfin nous avons inclus deux articles parus sur Internet sur le site du *Independent Women's Forum* (une institution soi-disant neutre mais que d'aucuns considèrent anti-féministe), l'un écrit le 13 décembre par Catherine Seipp intitulé « Housewives and Home » et l'autre le 28 mars 2005 par April Lassiter et intitulé « Collagen and Boy Toys: The New Female Power Tools? ».

La publication le 28 novembre 2004 dans le *Sunday Times* d'un article écrit par Naomi Wolf intitulé « Hell Is a Perfect Life in the Suburbs » et le 3 janvier 2005 dans *The Guardian* d'un article signé par Germaine Greer intitulé « Haunted by the Ghost of Martha Stewart » nous a conduit à inclure quelques articles parus dans des journaux britanniques, sources d'informations supplémentaires sur la manière dont *Desperate Housewives* a été reçue et comprise. Nous avons sélectionné un article paru le 6 janvier 2005 dans *The Guardian* compilant les réactions de journalistes écrivant aussi bien dans le *Daily Mail* que le *Daily Telegraph* et un autre paru dans le même organe de presse publié par Susan Smith le 11 janvier 2005 intitulé « What to say about... *Desperate Housewives* » qui est également une

³⁵ Le *Ladies' Home Journal* est, comme son nom l'indique, un magazine féminin au contenu plutôt classique fait de conseils de beauté, de mode, de relations (avec la rubrique phare « Can this marriage be saved? ») et de recettes. Le slogan du magazine est « Never underestimate the power of a woman ».

compilation de ce qui a pu être écrit dans divers journaux britanniques sur la série. Nous avons également sélectionné un article écrit par Rachel Cooke publié dans *The Observer* le 22 janvier 2006 intitulé « Stylish it may be but *Desperate Housewives* is a step back in time ». Enfin le dernier article intitulé « Not Desperately Seeking Susan: Why *Desperate Housewives* is a step backwards from *Sex and the City* » est signé par Jo Knowles, en date du 19 juin 2005, et provient du blog féministe *The F-word: contemporary UK feminism*.

Ce deuxième temps de notre approche emprunte largement à celle d'Ien Ang dans *Watching Dallas* bien que ne se basant pas directement sur des témoignages de téléspectateurs (et ne pouvant donc s'inscrire dans le cadre strict des *reception studies*). Le but était de lire ces articles journalistiques et universitaires de manière symptomatique afin d'observer comment ils construisent la série *Desperate Housewives* comme discours idéologique, politique ou féministe, et les éléments dont découlent leurs conclusions. La peinture brossée par ces divers commentaires sur la série a ceci de particulier qu'elle est particulièrement peu uniforme et propose tantôt l'image d'une série progressiste, moderne et féministe, tantôt rétrograde, réactionnaire et anti-féministe.

C'est l'aspect clivé de ces commentaires qui a en partie informé notre problématique et entraîné le choix d'une approche oblique, celle d'une lecture *queer* de *Desperate Housewives*. Plutôt en effet que tenter d'opérer une quadrature du cercle en choisissant un camp, nous sommes partis du principe que l'ambiguïté présente à tous les niveaux du texte était constitutive de la série et surtout du type de féminisme qu'elle propose. Cette hypothèse de départ a entraîné l'utilisation d'outils théoriques tels que les théories postmodernes (dont le jeu parodique et réflexif permet de créer du jeu dans le texte, rendant possible une lecture alternative) ou *camp* (dont l'accent particulier sur l'artifice et l'apparence au détriment de l'authentique et de l'essence permet de commencer à retravailler la notion de genre) permettant d'expliquer la double lecture possible de nombreux éléments du texte. Le deuxième volet de notre problématique est que le féminisme particulier à *Desperate Housewives* découle d'une forme de subversion, élément paradoxal compte tenu de l'aspect éminemment grand public de la série, mais constitutif de l'efficacité du féminisme particulier qu'elle propose.

La première partie de notre travail de recherche, intitulée « Le succès d'une série miroir », s'attachera à étudier le succès de la série et surtout à en comprendre les raisons, qui jouent sur deux aspects, celui de miroir tendu à un public notamment féminin mais également celui de la construction d'une émission grand public à la base très large (point qui sera capital

pour comprendre plus tard ce que sa subversion peut avoir d'efficace). Nous nous attacherons dans le premier chapitre à nous interroger sur les formes prises par le succès de *Desperate Housewives*, depuis l'importance numérique de ses téléspectateurs, son omniprésence dans les médias, l'apparition rapide d'un attirail critique visant à expliquer le succès de l'émission, les nombreux prix remportés par la série jusqu'à la place prise dans le paysage audio-visuel américain et la culture populaire de manière plus générale, comme le montre la création de rituels de visionnage des épisodes ou celle de sites Internet dédiés à *Desperate Housewives*.

Ce succès ne doit rien au hasard, comme nous le verrons dans le deuxième chapitre, en commençant par présenter le succès remporté auprès des hommes comme des femmes de tous âges vivant dans des États aux sensibilités politiques diverses comme explicable par des raisons structurelles autant que conjoncturelles. Parmi les raisons structurelles, on notera la qualité de la production qui permet de créer un plaisir de visionnage ayant autant à voir avec le luxe de la production proposée qu'avec son Américanité. Le succès s'explique également par la qualité de l'interprétation et surtout de l'écriture de la série qui permet de proposer des personnages à la psychologie crédible (un des moteurs de l'identification), la représentation de tous les groupes d'âge ainsi qu'une palette d'émotions variées. On notera ici que la série s'applique à attirer les téléspectateurs masculins comme féminins grâce à l'insertion d'éléments susceptibles d'en appeler aux sensibilités des deux genres, tant sur le plan visuel que générique. Ce sont ensuite les raisons conjoncturelles que nous étudierons avec un accent mis tout particulièrement sur le retour d'un intérêt pour les thèmes domestiques à la télévision américaine ainsi que sur la manière dont la série propose une certaine incarnation du Rêve américain sur une chaîne grand public.

Cela nous amènera au troisième chapitre de cette partie où nous nous concentrerons sur les modes de l'identification à la réalité proposée, adhésion qui est la condition préalable à un quelconque impact de la série. Cette identification est suscitée par la présence d'éléments très génériques comme la description du quotidien des femmes au foyer ou la décision de placer la narration dans une banlieue comportant nombres d'éléments génériques. Elle est en outre favorisée par un élément central, la création de types féminins très différents permettant de couvrir un large panel d'expériences féminines et de s'assurer que des téléspectatrices très différentes pourront se reconnaître dans l'expérience féminine qui leur est proposée (en partant du principe que la représentation des femmes à la télévision a forcément un impact sur les évolutions possibles des féminismes américains). Nous nous intéresserons à la manière dont sont créés ces types depuis le choix d'une garde-robe, de recettes préférées, d'une habitation et de sa décoration (éléments supposés être en accord avec le caractère du

personnage et ce qu'il représente) tout autant qu'à la manière dont est intégré à ce système d'identification un espace de résistance avec un personnage féminin particulier. Cette typologie féminine se double d'une typologie masculine plus légère et de l'effacement de détails pouvant dater ou situer trop précisément la série, autant d'éléments contribuant à provoquer l'identification chez les téléspectateurs.

Le dernier point que cela nous amènera à examiner est la manière dont l'identification fonctionne et le succès remporté par la typologie proposée (montrant alors la façon dont la série est perçue par les femmes comme proposant un miroir à leurs vies). Nous verrons tout d'abord comment les femmes expriment cette reconnaissance et comment il devient nécessaire pour certaines téléspectatrices de savoir à laquelle des héroïnes elles ressemblent le plus, passage possible de l'identification à la reproduction et à la création de simulacres. Nous finirons par la manière dont les catégories de la série deviennent des catégories de l'expérience des femmes et le retour sur la genèse de la série marquant le souhait de Marc Cherry de proposer un miroir aux femmes, miroir s'apparentant à l'effet du « consciousness-raising ».

La deuxième partie de ce travail de recherche, intitulée « Une série protéiforme », s'appliquera à étudier la diversité des opinions suscitées par la série et à y lire le mode d'expression privilégié du type de miroir que la série offre aux féminismes américains, voire l'origine de son féminisme propre.

Nous nous pencherons d'abord dans le premier chapitre, par l'étude des divers articles journalistiques ou universitaires sélectionnés, sur les contradictions existant entre les différentes manières dont ces articles construisent *Desperate Housewives* comme discours sur les femmes et série féministe ou non. On verra que la série tout comme ses héros et héroïnes sont à l'origine de réactions diverses et parfois opposées. Cela n'est jamais plus visible que dans la manière dont intervenants de tous bords la qualifient de « guilty pleasure » ou dans l'éclectisme du type de produits dérivés non officiels utilisant le nom « desperate housewives ».

Pour autant, nous verrons dans le deuxième chapitre que ces réactions diverses ont en commun l'idée que la série est porteuse d'un message sur les femmes et une certaine condition féminine. Ce consensus est à mettre sur le compte des grandes similitudes entre le constat fait par la série et celui fait plus de quarante ans auparavant par Betty Friedan dans *The Feminine Mystique*. Il est également explicable par la création d'un texte qui appartient aux femmes depuis son titre, la centralité accordée aux femmes tant en termes d'exposition

que d'importance dans l'avancée des intrigues, jusqu'à la prise en charge de la narration par une femme et la proposition d'un plaisir visuel féminin. Ce plaisir visuel particulier vient à la fois du retournement faisant des hommes l'objet du regard féminin mais également de la manière dont les femmes se réapproprient le plaisir visuel qu'elles procurent. Le discours que *Desperate Housewives* propose sur les femmes permet également de mettre au jour les normes oppressantes et étouffantes qui régissent la vie des femmes (parfois avec leur complicité), comme les normes domestiques, maternelles ou encore esthétiques.

La diversité des opinions suscitées par ces éléments chez différents commentateurs pourrait alors être comprise comme le reflet des dissensions du féminisme américain, et le clin d'œil que différentes intrigues ou dialogues font à différentes incarnations de celui-ci, comme le féminisme freudien, le féminisme libéral, le « power feminism », le post-féminisme ou encore le féminisme radical par le biais de la critique du concept de « sisterhood ». Le fait que *Desperate Housewives* permette de mettre en scène les luttes internes du féminisme américain (ou plutôt des féminismes américains) est en outre attesté par le mélange de drame et comédie qui l'informe et permet l'interprétation multiple de mêmes situations.

Cependant, et ce sera l'objet du troisième chapitre, l'ambivalence et l'ambiguïté de la série sont deux éléments constitutifs de son aspect grand public et sont donc recherchés, puisque la série est diffusée sur une chaîne qui dépend des rentrées publicitaires, mais aussi en raison de la période qui l'a vue naître. D'autres éléments plus structurels peuvent expliquer cette ambiguïté, notamment l'aspect postmoderne de la série qui, en empruntant à la fois à des séries télévisées qui proposent une vision quasi idyllique (voire utopique) de la vie dans les banlieues et à des œuvres qui en proposent une lecture plus nuancée (voire dystopique), ouvre le texte et son interprétation. Nous observerons alors le mode de citation, les œuvres ainsi citées mais également les effets produits quand les deux se combinent. L'aspect postmoderne de la série doit également à son aspect réflexif créé par la narration, métaleptique, de Mary Alice en voix off et à la manière dont la série revient non sans ironie sur ses propres codes de fonctionnement et son aspect *soap*. Ce foisonnement et cet excès de citations, de références et d'ironie permettent alors de considérer *Desperate Housewives* comme un texte ouvert aux interprétations « against the grain » et notamment à des lectures *camp* et *queer*.

La troisième partie de ce travail, intitulée « *Desperate Housewives*, du *camp* au féminisme *queer* », s'intéressera dans le premier chapitre à l'aspect *camp* de l'humour de la série, aspect présent dans le patronyme même d'une de ses héroïnes les plus marquantes, Bree Van de Kamp. Après avoir proposé une ébauche de définition du terme, nous verrons

comment il peut s'appliquer au texte, notamment par les multiples occurrences des moments où l'apparence est préférée à l'essence et l'artificiel au soi-disant naturel, que ce soit par le biais d'un rapport particulier à la beauté ou aux qualités domestiques de certaines. Le *camp* contribue déjà à jouer le rôle de révélateur de ce que les rôles de genre peuvent avoir de construits, et nous conduira à nous interroger sur l'utilisation ambiguë qui est faite de certains stéréotypes féminins dans la série. Cet élément, combiné aux affinités exprimées entre les personnages *camp* de la série et le monde gay, ainsi que les espaces similaires occupés par le *camp* et le *queer* nous amèneront à considérer le texte qu'est *Desperate Housewives* et la subversion qu'il propose comme particulièrement *queer*.

Dans notre deuxième chapitre nous étudierons la subversion propre à *Desperate Housewives* dont la particularité est de surgir au cœur d'un espace très normé et apparemment lisse — tant en raison des éléments vus lors de la première partie faisant de *Desperate Housewives* une série grand public à la base très large que parce que le texte lui-même s'emploie à construire cet espace très normé. On remarquera par exemple que le texte semble donner une leçon de genre tant il propose des rôles *a priori* figés pour les personnages masculins et féminins, personnages qui sont également très normaux et normés socialement.

Pourtant, c'est au sein même de cet espace normé que naît le trouble dans le genre, pour utiliser le titre de l'ouvrage de Judith Butler, avec un trouble qui touche tout d'abord le genre auquel appartient la série puis ses personnages. Il frappe d'abord les hommes qui sont tour à tour tous émasculés (symboliquement) d'une manière ou d'une autre, montrant ainsi que la virilité n'est pas un corollaire automatique de l'appartenance au sexe génétique masculin. Une fois ce travail de sape initié, ce sont les attributs de chacun de deux genres qui sont montrés comme fluides et fluctuants et pouvant être indistinctement adoptés par l'un ou l'autre sexe. Cette fluidité finit par contaminer la notion même d'identité et permettre par diverses stratégies la remise en cause de l'essentialisme et de l'hétéronormativité, autant de préalables nécessaires à la refonte des relations et rapports de genre au cœur de la société.

Première partie :
Le succès d'une série miroir

I. Une série au succès phénoménal

1. Des téléspectateurs nombreux

A. L'audimat

Parmi les paramètres qui permettent d'estimer le succès d'une série télévisée on trouve en premier lieu l'audimat. Il permet de quantifier l'engouement pour un produit télévisuel et de dénombrer le nombre de spectateurs qui, semaine après semaine, allument leur poste de télévision afin de suivre les aventures de leurs héros et héroïnes favoris. Le succès et la pérennité d'une série télévisée dépendent en partie de la constitution d'un public fidèle désireux de suivre les épisodes diffusés, ce qui permettra en retour la poursuite de la série dans de nouvelles saisons.

Le pilote de *Desperate Housewives* diffusé aux États-Unis le 3 octobre 2004 a réuni 24,7 millions de téléspectateurs et une moyenne de 21,6 millions de fidèles a regardé le reste de la première saison. Comme souvent, on note une érosion de l'audimat au cours des saisons suivantes puisque dès la troisième saison (2006-2007) ils ne sont plus que 17,5 millions à suivre la série – un chiffre certes en baisse mais classant néanmoins *Desperate Housewives* parmi les dix programmes diffusés en *prime time* ayant la plus forte audience sur les grandes chaînes.¹ Les chiffres de la quatrième saison (diffusée au États-Unis en 2007-2008) oscillent entre quinze et vingt millions de téléspectateurs tandis que la cinquième saison, elle, a réuni sur l'année 2008-2009 en moyenne quatorze millions de téléspectateurs. Notons que l'érosion du public des séries télévisées américaines est un processus général, amorcé lors de la grève des scénaristes qui a marqué l'année 2007-2008.² De nombreuses séries ont perdu une partie de leurs téléspectateurs à cette occasion (la production et la diffusion de beaucoup d'entre elles a dû être interrompue : la quatrième saison de *Desperate Housewives* par exemple ne compte que dix-sept épisodes au lieu de plus d'une vingtaine habituellement) et il n'a pas toujours été facile de reconquérir ce public, comme si cette grève avait marqué la fin des audiences spectaculaires des séries télévisées américaines. Malgré la baisse de ses audiences

¹ http://en.wikipedia.org/wiki/Desperate_housewives. Page consultée le 27 juillet 2010.

Rappelons également que la chaîne de diffusion de la série est ABC qui n'est pas une chaîne à péage mais une chaîne grand public (« network television »).

² Débutée en novembre 2007, cette grève a pris fin en février 2008. Elle avait pour revendication principale un intéressement des scénaristes aux bénéfices générés par la vente des séries en DVD ou sur Internet.

(*Desperate Housewives* n'est plus le « monstre » en termes d'audience qu'elle était lors de ses deux premières saisons)³, elle conserve une bonne place dans le classement des dix programmes diffusés sur les grande chaînes dont les coupures publicitaires sont le plus chères. Les trente secondes de publicité pendant la cinquième saison ne coûtent plus que 318 552 dollars (contre 560 000 pour la deuxième, mais c'est à inscrire dans un contexte de baisse généralisée et de crise économique) mais la série se classe au troisième rang quasiment depuis son lancement (avec l'exception de la quatrième saison où elle avait chuté en cinquième position).⁴

Cependant plus encore que de simples données chiffrées, ce qui rend *Desperate Housewives* « phénoménale » est l'engouement immédiat qu'elle a suscité.

B. Un engouement immédiat

Ce qui a pu être écrit au cours des deux premières années de sa diffusion permet de remarquer la récurrence d'un motif, celui de l'immédiateté de l'adhésion du public. Les articles écrits sur *Desperate Housewives* font fréquemment mention de son succès phénoménal. On peut citer « ABC's hit *Desperate Housewives* »,⁵ « the top-rated show on television »,⁶ « TV's uber-hit »,⁷ « ABC's breakout hit »,⁸ « ABC's current Sunday-night smash *Desperate Housewives* »⁹ ou encore « ABC's breakout hit »,¹⁰ « ABC's prime time breakout hit »¹¹ et enfin « the show is a runaway hit ».¹² Les périphrases évoquant la série incluent presque toujours une référence à son énorme succès (« hit »), à sa rapidité (« breakout hit » par exemple est répété), ou au fait qu'il est extrêmement apprécié (« the top-rated show on television ») — autant d'éléments aussi remarquables que remarquables et qui contribuent à donner à la série une aura toute particulière.

³ Un blogueur spécialisé dans l'étude des audiences d'émissions télévisées américaines écrit en effet : « *Desperate Housewives* was a complete monster in its first two seasons. »

<http://spotupj.blogspot.com/2010/07/war-of-18-49-desperate-housewives.html> (page consultée le 2 juillet 2010).

⁴ Ces données peuvent être trouvées sur le site suivant :

http://www.frankwbaker.com/prime_time_programs_30_sec_ad_costs.htm (page consultée le 2 juillet 2010).

⁵ Adamson, *Christian Science Monitor*, 4 février 2005.

⁶ Goldstein, *The Nation*, 3 janvier 2005.

⁷ *Ms.*, Spring 2005, 3.

⁸ Seipp, *The Independent Women's Forum*, 13 décembre 2004.

⁹ *Ms.*, Spring 2005, 36.

¹⁰ McCabe & Akass, 2006, 18.

¹¹ McCabe & Akass, *op. cit.*, 119.

¹² Wilson, 2005, 2.

Le corollaire de cette adhésion immédiate est que les téléspectateurs ont développé une véritable addiction à *Desperate Housewives*, ils sont — comme ils l'écrivent souvent eux-mêmes — « accros » (« hooked »). Janet McCabe et Kim Akass font mention de leur addiction à *Desperate Housewives* dès la première page de leur recueil en écrivant : « But nonetheless we were hooked. »¹³ Plus tard c'est dans le quinzième article du recueil que l'on peut lire : « Chad finally persuaded Sheri to watch the first several episodes of *Desperate Housewives*. Despite her initial misgivings, she was hooked, and we eagerly awaited each episode and our discussion of them at work. »¹⁴ Ce motif se retrouve dans *Welcome to Wisteria Lane : On America's Favorite Desperate Housewives*. Une des contributrices, Alesia Holliday, y explique comment elle en est venue à regarder la série :

I wasn't interested in watching a TV show about women with whom I had nothing in common. The buzz got to me, though, as buzz so often does. I took a quick peek at the show's first episode, met Lynette Scavo, and I was hooked.¹⁵

Ces exemples permettent également de remarquer que même ceux qui éprouvaient quelques réticences vis-à-vis de la série (« nonetheless », « despite her initial misgivings », « I wasn't interested ») deviennent « accros » une fois qu'ils ont commencé à la regarder.

D'autres expriment l'idée d'une adhésion immédiate à l'univers de la série en des termes différents. Lani Diane Rich écrit par exemple dans ce même recueil « I remember the exact moment I fell in love with *Desperate Housewives* »¹⁶ tandis que sur le site du *Washington Post* Ellen Goodman écrit « This show had me from hello. »¹⁷ Non content de compter de très nombreux téléspectateurs, *Desperate Housewives* semble donc exercer un véritable pouvoir sur eux puisque ces derniers attendent chaque nouvel épisode avec impatience et qu'il a pu leur suffire parfois d'un seul visionnage pour y développer une véritable dépendance.

L'engouement pour *Desperate Housewives* a donc certes décliné puisque la série a perdu presque un tiers de ses téléspectateurs en cinq ans, mais cela n'entame guère sa force rendue perceptible par d'autres paramètres.

¹³ McCabe & Akass, *op. cit.*, 1.

¹⁴ McCabe & Akass, *op. cit.*, 180-181.

¹⁵ Wilson, 2006, 21.

¹⁶ Wilson, *op. cit.*, 59.

¹⁷ Goodman, *Washington Post*, 20 novembre 2004.

2. L'omniprésence médiatique

A. La presse

a. Introduction

Un paramètre capital semble être la rapidité avec laquelle *Desperate Housewives* est devenue un élément du paysage culturel américain. Lors du lancement de la première saison, il a été difficile d'échapper au battage médiatique qui l'entourait. Ce battage est mentionné non sans fierté dans le guide de la série *Desperate Housewives: Behind Closed Doors* :

Before the pilot was even picked up by the network, the ad department began thinking about how to promote the show, selecting the slogan "Everyone has a dirty little laundry" after determining that the series' primary audience would be women aged 18-49. After an advertising blitz that included women's magazines like *InStyle*, *People*, and millions of dry-cleaning bags, the show won an astounding 21 million viewers for its premiere on October 3, 2004. [...]

Housewives had become not only a hit show but a bona fide pop-culture phenomenon. The stars began to appear on magazine covers from *Time* to *Entertainment Weekly* to *Ms. Newsweek* ran a cover with the stars in an article called "Has Pop Culture Gone Too Far?"¹⁸

En effet, en plus des magazines sus-cités, il est ou a été question de *Desperate Housewives* dans des magazines spécialisés dans l'univers de la télévision tels que *TV Guide*, *TV Time* ou *Entertainment*¹⁹ mais aussi dans des magazines généralistes tels que *Vanity Fair* ou encore bon nombre de journaux tels que le *Washington Post*, *The Nation*, *The Washington Times* ou encore *The Guardian*, ce qui montre que l'intérêt suscité par *Desperate Housewives* déborde du cadre strict du simple produit télévisuel. On remarque que *Desperate Housewives* a aussi les faveurs de journaux américains ou britanniques jouissant globalement d'une bonne réputation (des « quality papers ») qui s'intéressent davantage au phénomène *Desperate Housewives*, aux réactions qui entourent la série, qu'à la série elle-même. En effet, si des magazines tels que *TV Guide* se soucient principalement de l'intrigue de la série ou de l'évolution des personnages mis en scène, les autres organes de presse s'intéressent à la série,

¹⁸ *Behind Closed Doors*, 2005, 90.

¹⁹ Nous n'avons pas retrouvé ces deux numéros mais un plan de l'émission spéciale d'Oprah Winfrey permet de clairement les identifier.

son succès, les raisons de ce succès et parfois son idéologie, point sur lequel nous aurons l'occasion de revenir.

b. *Vanity Fair*

La série ira jusqu'à faire l'objet d'un numéro spécial du magazine américain *Vanity Fair* en mai 2005, ce qui montre avec quelle rapidité elle a gagné ses galons de produit phare de la culture populaire américaine. La couverture du numéro met en scène les cinq actrices principales vêtues de maillots de bain typiques du style Hollywood des années cinquante, posant autour d'une piscine. Cette couverture (dont la photo a été prise par Mark Seliger) et plus généralement ce numéro de *Vanity Fair* contribuent à rendre la série encore plus visible et à l'entourer d'une aura de sophistication indéniable. L'accent est mis à nouveau sur son succès foudroyant, comme le montrent le titre et le sous-titre sur la couverture : « Housewife confidential! The real-life soap opera behind TV's hottest new show (you wouldn't believe what it took just to get this photo!) ». D'autres éléments sont cités dans l'article afin de montrer ou confirmer aux lecteurs à quel point cette série télévisée nouvellement arrivée doit être visionnée (c'est un « must-see »). La série est en effet introduite comme « America's Sunday night sensation »,²⁰ statut qui confère automatiquement à ses actrices celui de « the biggest stars on TV's second biggest dramatic series — bigger than *ER*, bigger than all but one *CSI*, bigger than *Law & Order: Special Victims Unit*. »²¹

Comme l'indique le titre, l'approche de l'article est double : le journaliste met l'accent sur le succès et la sophistication de la série (à grand renfort de photos et de mises en scène plus *glamour* les unes que les autres) tout autant que sur les relations prétendument conflictuelles entre les actrices principales de la série et leurs egos. Après avoir consacré pas moins de trois pages aux interviews des actrices principales, d'un acteur qui passait par là (James Denton alias Mike Delfino) et de Marc Cherry, donc à l'aspect officiel et convenu de la promotion de la série, le journaliste s'attaque aux soi-disant secrets de *Desperate Housewives*. Il passe d'un sujet à l'autre avec cette transition : « But like suburbia, the incredible machine has a dark underside it turns out. »²² Cet aspect en particulier est ce avec quoi le journaliste a pourtant ouvert son article, écrivant :

²⁰ *Vanity Fair*, Mai 2005, 198.

²¹ *Vanity Fair*, *op. cit.*, 200.

²² *Vanity Fair*, *op. cit.*, 265.

In retrospect, we should have seen it coming—what with the onset rumblings about frayed nerves and “difficulty” among the Ladies and the crew’s jokes about one Lady’s “issues”. In retrospect, it was all so obvious, so inevitable. The warning signs were everywhere.²³

Cette introduction à l’article, de la même manière que le sous-titre en couverture « You wouldn’t believe what it took just to get this photo », jouent le rôle de *teaser* à ce qui finalement ne constituera qu’un cinquième de l’article (deux colonnes et demi sur les douze qu’il compte). On finira par apprendre que le « drama » dont parle le journaliste n’a à voir qu’avec le déroulement un peu compliqué de la séance photo et que cette mystérieuse « Lady » qui créerait des problèmes sur le tournage et serait incontrôlable (« out of control »²⁴) serait Teri Hatcher, qui aurait une fâcheuse tendance à tirer la couverture, médiatique s’entend, à elle.

On peut cependant s’interroger sur la raison pour laquelle le journaliste, Ned Zeman, a décidé de construire son article autour de ce « drama », mettant en avant un aspect finalement marginal de son propos. Peut-être est-ce pour avoir l’impression de ne pas écrire un article totalement hagiographique sur la série et ses interprètes ? Peut-être est-ce pour que son article rappelle l’ambiance de la série, en une mise en abyme assez tentante et une promesse de « crépage de chignon » que d’aucuns pourraient trouver attrayante ? Peut-être est-ce tout simplement pour faire miroiter aux lecteurs la révélation de secrets et histoires croustillantes sur cette série dont tout le monde parle ? Peut-être est-ce un peu tout cela à la fois. Loin de desservir la série, la révélation du caractère de diva de certaines actrices et des exigences de leurs attachés de presse contribue à asseoir tout autant que confirmer leur immense popularité (chaque caprice auquel on cède fonctionnant comme une marque en creux du pouvoir que leur confère le succès) et à attirer toujours plus de spectateurs, alléchés par le parfum de scandale qui flotte autour de la série.

On peut enfin se demander si ce numéro est consacré à *Desperate Housewives* parce que les lecteurs de *Vanity Fair* sont aussi les spectateurs de la série et donc susceptibles d’être intéressés par un tel dossier ou si en plaçant son produit à la une de *Vanity Fair ABC* tente de toucher une nouvelle frange de spectateurs. Ce numéro spécial s’inscrit en tout cas parfaitement dans le plan de communication d’ABC autour de la série, décrit en ces termes par Janet McCabe et Kim Akass :

²³ *Vanity Fair*, op. cit., 200.

²⁴ *Vanity Fair*, op. cit., 265.

Putting substantial funds into launching *Desperate Housewives* helped create a strong initial buzz among viewers. Credit for this went to McPherson²⁵ and “his ability to identify the shows that needed special marketing and scheduling them to advantage”.²⁶

C’est l’année où a été lancée *Desperate Housewives*, soit 2004, que le battage a été le plus fort. Cela montre à la fois que la chaîne ABC a orchestré un plan médiatique auquel il a dû être difficile d’échapper pour les téléspectateurs américains mais aussi que la série a déchaîné les passions et suscité énormément d’intérêt, ce dont les journaux et magazines se sont fait l’écho.

c. *Ms.*

En effet, de manière assez naturelle les discussions enflammées suscitées par la série se retrouvent dans la presse. On peut citer l’exemple du magazine *Ms.* publié au printemps 2005 dont la couverture, sur laquelle on peut lire « *Desperate Housewives: Do We Hate It or Secretly Love It?* », reprend les couleurs emblématiques de la typographie du titre de la série (le rouge, le noir, le blanc). Le titre choisi par le journal *Ms.* est un signe de la controverse qui entoure la série, controverse qui ne fait qu’augmenter l’intérêt qu’elle suscite et le nombre de pages noircies à son propos. Le simple fait que même le magazine *Ms.*, magazine féministe fondé entre autres par Gloria Steinem, couvre le phénomène *Desperate Housewives* est, compte tenu de l’approche choisie, un élément sur lequel nous devons revenir.

Cette omniprésence médiatique est bien résumée dans l’introduction au recueil *Reading Desperate Housewives* :

The ladies of Wisteria Lane were the focus of scandal and an incessant rumour mill, featured on the cover of glossy magazines, fodder for newspaper and column inches, fronting high-profile advertising campaign, and guest-starring on daytime TV and radio talk-shows.²⁷

Cette multiplication des occurrences de la série dans un spectre très large de publications, remarquée par les lecteurs autant que par les commentateurs, montre que *Desperate Housewives* est un phénomène au moins autant culturel que télévisuel.

²⁵ Il s’agit de Stephen McPherson, responsable des divertissements pour ABC.

²⁶ McCabe & Akass, *op. cit.*, 5.

²⁷ McCabe & Akass, *op. cit.*, 2.

B. La télévision : le *Oprah Winfrey Show*

Le battage médiatique n'épargne pas la télévision et l'on peut ici se concentrer sur la couverture de la série dans le *talk show* d'Oprah Winfrey. Le *Oprah Winfrey Show* est, comme de nombreux *talk shows*, diffusé la journée et traite de sujets considérés comme plus particulièrement féminins, ce qui est logique compte tenu de l'heure de diffusion de l'émission qui tend à favoriser la constitution d'un public féminin, plus susceptible d'être devant la télévision dans la journée. Parmi les sujets traités la semaine du 22 juin 2009 on pourra citer par exemple : « Does My Butt Look Big? Booty basics to look taller and leaner/ Khakis 101/ A panty primer for what to wear down there », « An Overwhelmed Mom Deadly Mistake: Why you must give yourself a break/Connect with other moms », ou encore « Obese Family in Crisis: See the dramatic intervention/How to Take Back Your Family's Health/ Talk About This Show ». Cet échantillon (bref mais représentatif) de sujets montre que l'accent est mis sur des problèmes perçus comme essentiellement féminins, que ce soient des problèmes esthétiques de rapport à son corps ou des problèmes de mère de famille. Il n'est pas étonnant alors qu'Oprah Winfrey se fasse par le biais de son émission le relais de l'émotion causée par cette nouvelle série.

C'est ainsi que le 15 octobre 2004 est diffusé un *Oprah Special* (numéro spécial du *Oprah Winfrey Show*) intitulé « Wisteria Hysteria » et dont l'unique sujet est *Desperate Housewives*. Dans ce numéro spécial, Oprah Winfrey interviewe tour à tour les actrices Teri Hatcher, Nicollette Sheridan, Eva Longoria, Marcia Cross et Felicity Huffman, interviews entrecoupées de reportages sur « a real-life desperate housewife » correspondant à trois des héroïnes de la série. Cette émission enregistrée devant un public en délire, presque exclusivement féminin (de ce que nous laisse voir le cadrage), montre le succès rencontré par la première saison de *Desperate Housewives*, qualifié dans son titre d'« hysteria ». Il est certain que le terme d'« hysteria » a été choisi pour sa sonorité proche du nom « Wisteria » permettant ainsi de trouver un titre accrocheur pour l'émission (mais la réciproque est tout aussi vraie),²⁸ mais il a aussi le mérite d'être un reflet assez fidèle de la folie engendrée par le lancement de cette série. Un point capital est que ce *Oprah Special* est diffusé sur ABC, qui est aussi la chaîne de diffusion de *Desperate Housewives*, et donc qu'en plus de refléter le succès de la série et d'en tirer profit, le *talk show* d'Oprah Winfrey contribue à son succès en

²⁸ Il est en effet difficile de ne pas voir dans le choix du nom de la rue sur laquelle est centrée la diégèse de la série une allusion au concept psychanalytique d'hystérie développé entre autres par Freud et de son étymologie ancienne qui localise la source du problème dans cet organe exclusivement féminin qu'est l'utérus.

augmentant encore sa visibilité et en faisant sa promotion auprès d'un public féminin susceptible d'être intéressé. Il est difficile d'imaginer que cela puisse être pur hasard et il semble alors probable que la chaîne ait travaillé en collaboration avec Oprah Winfrey afin d'assurer à sa nouvelle série une plateforme de choix. On remarque à quel point Oprah Winfrey « vend » le produit *Desperate Housewives* et met l'accent sur son succès d'ores et déjà important. Elle commence par présenter la série en ces termes : « It's the highest-rated new show of the season », « everybody's talking about it », « ABC's *Desperate Housewives* are everywhere. » Puis au retour d'une coupure publicitaire, Oprah Winfrey dit : « Millions of viewers are making ABC's *Desperate Housewives* an overnight sensation. » Enfin, toujours au retour d'une coupure publicitaire, elle rajoute : « Already the ratings are through the roof. » L'insistance avec laquelle le succès de la série est rappelé semble presque être un argument de vente : si tout le monde regarde déjà cette série, alors vous, téléspectatrices, ne pouvez pas vous permettre d'être en reste et vous devez de la regarder aussi.

Un autre *Oprah Special*, diffusé le 3 février 2005, est consacré à *Desperate Housewives* et principalement aux membres masculins du casting ainsi qu'à l'apparition d'Oprah Winfrey sur Wisteria Lane. On y voit cette dernière sur le plateau de *Desperate Housewives* à la recherche des secrets de fabrication de la série mais aussi réaliser un de ses rêves puisque les producteurs ont accepté de lui faire jouer un petit rôle et ont créé pour elle le rôle de Karen Stouffer. Il s'agit en fait d'un clin d'œil plus qu'une véritable apparition puisque l'épisode dans lequel joue Oprah Winfrey n'a vocation qu'à être diffusé pendant le *Oprah Winfrey Show* et ne fait pas partie de la première saison. Mais qu'une des femmes les plus puissantes des États-Unis rêve de faire partie du casting de *Desperate Housewives*, et affirme après sa journée de tournage avoir vécu un des plus beaux jours de sa vie en foulant les pelouses parfaitement taillées de Wisteria Lane en tant que Karen Stouffer, montre que cette banlieue est devenue une réalité parallèle qui fait rêver même si l'on n'est pas une femme au foyer.

3. L'apparition rapide d'un attirail critique

La conquête du paysage culturel américain par l'ouragan *Desperate Housewives* ne s'arrête pas aux journaux, aux magazines ou aux émissions de télévision qui lui sont dédiés. Un niveau de plus semble être franchi en 2006 avec la publication de recueils de textes

critiques qui traitent de *Desperate Housewives*, recueils annoncés dans le guide *Behind Closed Doors* en ces termes : « It was only a matter of time before it would be written up in semiotics books and deconstructed by women's studies majors everywhere. »²⁹

A. Reading *Desperate Housewives*

Le premier recueil est intitulé *Reading Desperate Housewives: Beyond the White Picket Fence* et est édité par Janet McCabe et Kim Akass. Il fait partie d'une série intitulée *Reading Contemporary Television* présentée en ces termes :

The *Reading Contemporary Television* series aims to offer a varied, intellectually groundbreaking and often polemical response to what is happening in television today. This series is distinct in that it sets out to immediately comment upon the TV *Zeitgeist* while providing an intellectual and creative platform for thinking differently and ingeniously writing about contemporary television culture. The books in the series seek to establish a critical space where new voices are heard and fresh perspectives offered. Innovation is encouraged and intellectual curiosity demanded.³⁰

Si *Desperate Housewives* fait l'objet d'un recueil, c'est donc que les éditeuses ont considéré qu'il représente l'esprit de l'époque télévisée (« the TV *Zeitgeist* ») et que cet aspect emblématique de la série méritait que l'on s'y attarde. Dans l'introduction au recueil intitulée « Airing the dirty laundry », Janet McCabe et Kim Akass, qui sont toutes les deux britanniques, s'expliquent sur leur choix de la série *Desperate Housewives* comme objet d'étude :

This collection grew out of a need to make sense of initial reactions to *Desperate Housewives*, and to understand why a seemingly harmless, darkly comedic soap opera should prove an instant ratings winner—and immediately stir up controversy. Only on air for a few weeks and it was already a pop culture phenomenon.³¹

On perçoit à la lecture de ce passage la fascination exercée par *Desperate Housewives* à la fois sur les spectateurs qui regardent la série en masse, sur les commentateurs en général

²⁹ *Behind Closed Doors*, 2005, 91.

³⁰ McCabe & Akass, *op. cit.*, iv.

³¹ McCabe & Akass, *op. cit.*, 1-2.

puisque'il est question de controverse et de réactions multiples, et aussi sur les chercheurs, qui semblent éprouver le besoin de comprendre ce qui provoque des réactions aussi fortes. Le recueil utilise, notamment pour l'image de couverture, une photographie officielle de la série, celle qui a aussi été utilisée pour la jaquette de la deuxième saison de *Desperate Housewives* aux États-Unis. Cette similitude peut nous faire penser que ce recueil a reçu l'aval de la chaîne ABC, peut-être pour augmenter encore l'exposition de leur série phare.

B. *Welcome to Wisteria Lane*

Ce qui semble confirmer que le recueil de Janet McCabe et Kim Akass a reçu l'aval d'ABC, c'est en fait un autre recueil paru en 2005 aux États-Unis et intitulé *Welcome to Wisteria Lane: on America's favorite desperate housewives*. Ce recueil fait partie d'une autre série intitulée *Smart Pop* dont l'angle d'attaque est sensiblement le même que celui de *Reading Contemporary Culture* puisque s'intéressant principalement à des séries télévisées à succès. Ce qui attire le regard sur cette couverture, c'est un bandeau rouge en haut de la page de couverture sur lequel on peut lire « Completely Unauthorized ». Si l'on ouvre le recueil, on peut lire sur la page précédant la table des matières la mention suivante : « This publication has not been prepared, approved or licensed by any entity that created or produced the well-known television program *Desperate Housewives*. » C'est donc bien un recueil sur l'émission d'ABC mais un recueil qui, à la différence du premier peut-être, s'est fait sans leur aval — ce qui est peut-être un argument de vente puisque ce recueil non officiel est ainsi entouré du frisson léger de l'interdit et de l'irrévérence (ou présente en tout cas l'intérêt d'une liberté de ton plus grande) et est donc susceptible d'en apprendre plus aux lecteurs sur les coulisses et les secrets de leur émission préférée. On peut aussi en profiter pour noter que le sous-titre du recueil, par l'utilisation du cas possessif et de l'épithète « favorite », montre le lien très fort qui existe déjà entre les héroïnes de Marc Cherry et leur pays d'origine.

Dans l'introduction écrite par Leah Wilson (l'éditeure du recueil) intitulée « Why America is Desperate for *Desperate Housewives* », on trouve en propos liminaire une justification du choix de *Desperate Housewives* pour un tel volume :

Part of what I do for BenBella every fall is size up the new television season and figure out which shows we need to pay attention to: which are likely to become hits, which are likely to have enough to them to sustain a whole volume of essays.

Basically, which shows have the right combination of appeal and substance to make a good Smart Pop book.

Desperate Housewives was one of those shows that had “potential hit” written all over it, just by virtue of the marketing dollars ABC was putting behind it. But what surprised me, as I watched, was how much there was to say about it – how smartly done it was, for all its allegedly soapy allure, and how faithfully, if satirically, it reflected the (admittedly narrow) swatch of the modern female experience it had chosen to tackle.³²

On retrouve dans cette introduction le terme de « besoin » comme si le succès de ce programme était tel qu’il était impensable de ne pas l’analyser tant il est certainement le signe de quelque chose qui dépasse le cadre étroit du simple produit télévisuel réussi.

Desperate Housewives obtient donc très rapidement un succès d’audience, une large couverture médiatique, un attirail critique visant à percer les mystères de son succès fulgurant, mais elle est aussi très rapidement reconnue par la profession, comme le montrent les nombreuses nominations et victoires obtenues depuis son lancement.

4. Le succès auprès de la profession

Depuis ses débuts en 2004, la série a été nommée cent quatre fois pour diverses récompenses et en a remporté plus d’une trentaine, ce qui représente un palmarès conséquent. Nous nous concentrerons sur les récompenses ou nominations obtenues aux Emmy Awards ou aux Golden Globes parce que ce sont les récompenses les plus connues du grand public, que ces deux cérémonies de remises de prix sont diffusées à la télévision et donc souvent suivies par des millions d’Américains, autant d’éléments qui contribuent à en faire un temps fort de la saison des remises de prix – l’équivalent de la cérémonie des Oscars pour le petit écran. Les Emmys et les Golden Globes peuvent être considérés comme le baromètre de la popularité d’une série ou d’une *sitcom* : qu’une série soit très représentée au palmarès est souvent le signe de son succès populaire (succès qu’une pluie de récompenses peut tout à fait renforcer en augmentant encore l’exposition de la série ainsi primée et en aiguisant la curiosité ou l’intérêt des téléspectateurs).

Les Emmy Awards sont des récompenses distribuées chaque année par l’Academy of Television Arts and Science aux meilleures émissions et aux meilleurs professionnels de la

³² Wilson, *op. cit.*, 1.

télévision. En 2005 la série *Desperate Housewives* a cumulé les nominations pour « Outstanding Art Direction for a Single-Camera Series », « Outstanding Comedy Series », « Outstanding Costumes for a Series », « Outstanding Guest Actress in a Comedy Series » (pour Lupe Ontiveros qui joue Juanita Solis), « Outstanding Lead Actress in a Comedy Series » (pour Marcia Cross et Teri Hatcher), « Outstanding Main Title Design », « Outstanding Single-Camera Picture Editing for a Comedy Series » et « Outstanding Writing for a Comedy Series » (Marc Cherry pour le pilote).

La série a également remporté les prix pour « Outstanding Casting for a Comedy Series », « Outstanding Directing for a Comedy Series », « Outstanding Guest Actress in a Comedy Series » (Kathryn Joosten qui joue Mrs. McCluskey), « Outstanding Lead Actress in a Comedy Series » (Felicity Huffman), « Outstanding Main Title Theme Music », « Outstanding Single-Camera Picture Editing for a Comedy Series » (pour le pilote). Les années suivantes ont été très riches en nominations (pour les coiffures, les costumes, le casting...) mais moins en récompenses, à l'exception de Kathryn Joosten qui a à nouveau remporté un Emmy en 2008.³³ On remarque en passant que la profession classe *Desperate Housewives* dans la catégorie « Comedy Series », ce qui n'est pas sans poser de questions et sera évoqué plus longuement dans la suite de notre étude.

L'autre temps fort de la saison des récompenses aux États-Unis est la cérémonie des Golden Globes, trophées remis chaque année par la Hollywood Foreign Press Association qui récompense ainsi les meilleurs films, les meilleures œuvres de fiction télévisuelle ainsi que les meilleurs professionnels du cinéma et de la télévision. En 2005, la série est nommée pour « Best Performance by an Actress in a Television Series – Musical or Comedy » pour Marcia Cross et Felicity Huffman mais aussi pour « Best Performance by an Actress in a Supporting Role in a Series, Mini-Series or Motion Picture made for television » pour Nicollette Sheridan. Cette année là, la série a remporté le Golden Globe de la meilleure série télévisée (catégorie comédie) et celui de la meilleure actrice dans une série télévisée qui est allé à Teri Hatcher. En 2006 les quatre actrices principales (Teri Hatcher, Marcia Cross, Eva Longoria et Felicity Huffman) ont à nouveau été nommées dans la catégorie « meilleure actrice » et la série a remporté le Golden Globe de la meilleure série télévisée (toujours dans la catégorie comédie). L'année 2007 n'a pas vu la série remporter de trophées mais à nouveau deux des

³³ Ces informations ainsi que celles de la page suivante ont été trouvées sur la base de données IMDB et la page consacrée à *Desperate Housewives* : <http://www.imdb.com/title/tt0410975/awards>. Page consultée le 21 juillet 2009.

quatre actrices principales (Felicity Huffman et Marcia Cross) ont été nominées dans la catégorie « meilleure actrice » et la série dans la catégorie « meilleure série ».

Faire la liste exhaustive de toutes les récompenses et nominations obtenues par *Desperate Housewives* serait très long, mais il suffit de jeter un coup d'œil à son palmarès pour comprendre pourquoi la série est souvent qualifiée dans la presse de « critically acclaimed ». On en trouve confirmation dans le guide *Behind Closed Doors* à la lecture de ces mots : « Compared to *Sex and the City* and *Peyton Place*,³⁴ the show received critical raves that cited everything from its serial storylines to its take on modern motherhood as reasons for its success. »³⁵ Le succès populaire se double donc d'un succès critique et cette convergence montre à quel point le succès de *Desperate Housewives* est complet.

5. Intégration de *Desperate Housewives* dans le paysage audiovisuel américain

A. Internet et les communautés de téléspectateurs

Ce succès est tout aussi indéniable et manifeste lorsque l'on s'attarde sur Internet. C'est en effet le medium privilégié pour les associations de fans et les forums en tout genre dont le thème principal est la série. On pense alors à ce qu'a écrit Ien Ang à propos du succès de la série *Dallas* :

Relatively independent of the competing discourses revolving around – in the popular press, in advertising, but also by television critics, journalists and other intellectuals – the programme has made its way into the experiential worlds of millions of viewers.³⁶

Ces forums sont l'expression moderne de la manière dont le programme télévisé fait partie intégrante du monde et du quotidien des téléspectateurs. Le premier forum qui vient à l'esprit est celui que l'on trouve sur le site même de la chaîne ABC qui peut ainsi garder un œil sur ce qui se dit sur la série, et par la même occasion s'assurer qu'elle continue d'être à l'origine de discussions enflammées. Par le biais de ce forum, les fans s'échangent des informations sur les secrets des prochaines saisons ou sur les épisodes à venir jusqu'à la fin de

³⁴ *Peyton Place* est un feuilleton télévisé américain (type *soap*) créé par Paul Monash d'après le roman de Grace Metalious, diffusé en *prime time* entre 1964 et 1969 sur le réseau ABC.

³⁵ *Behind Closed Doors*, 2005, 90.

³⁶ Ang, 1985, 16.

la saison en cours, ce qui a pour conséquence qu'une certaine agitation, toute virtuelle qu'elle soit, entoure la série de manière quasi-permanente. Les fans utilisent aussi cet espace pour tenter de faire passer des messages à Marc Cherry ou plus largement aux auteurs de la série, les suppliant de faire revenir tel ou tel personnage, ou de faire plus apparaître à l'écran tel acteur (un certain nombre de fans de Gale Harold et de son personnage Jackson se font entendre dans les discussions de la quatrième saison). On peut d'ailleurs se demander dans quelle mesure les producteurs utilisent ces forums comme un retour direct des plus grands fans de leur série et prennent en compte leurs remarques. Par exemple quand, lors de la quatrième saison, Susan a accepté d'appeler le fils qu'elle a eu avec Mike « Maynard », du nom de son grand-père fraîchement passé de vie à trépas, un certain nombre de voix se sont élevées avec une grande virulence sur les forums consacrés à *Desperate Housewives*, certains allant même jusqu'à trouver ce nom si horrible qu'ils appelaient de leurs vœux la mort du personnage. On peut raisonnablement se demander si ces remarques incendiaires n'expliquent pas que dès le début de la cinquième saison le petit Maynard est appelé « MJ » et qu'il n'est presque plus jamais fait mention de son patronyme original. D'ailleurs le forum d'ABC contient un certain nombre d'allusions à ce changement³⁷ et les fans s'interrogent sur la signification de ce mystérieux « J » apparu dans son patronyme, est-ce « J » comme Junior ? comme James ?

Ce forum est aussi utilisé pour discuter des différentes intrigues, soit parce que des téléspectateurs ont mal compris certains rebondissements ou parce qu'ils s'interrogent sur la direction que va prendre la série dans les saisons à venir. Si l'on prête attention aux pseudonymes choisis par ceux qui écrivent sur ces forums on se rend compte qu'ils utilisent leur identité virtuelle pour faire passer un message sur les personnages de la série, certains choisissant de s'appeler « Susan_is_vile » tandis que d'autres choisissent « Mrs.EdieSolis » (marquant ainsi une préférence pour un développement possible de la série où Edie épouserait Carlos Solis) ou encore lynettefan85.

Un autre site web intégralement consacré à *Desperate Housewives*, tellement important qu'une de ses membres est remerciée à la fin du recueil *Welcome to Wisteria Lane* pour l'aide apportée,³⁸ est *Ultimate Desperate Housewives*. Ce forum est divisé en plusieurs sections : The Show (Desperate Housewives, Episodes, Actors, Pictures, Gossip, Fan Fiction), Off-Topic et Discussion. Citons également *Desperate Fans Online* qui concentre de nombreuses informations et propose un forum fonctionnant sur le même principe que les

³⁷ Le fil de la discussion sur le forum d'ABC a pour titre « i [sic] have a question ».

³⁸ Wilson, *op. cit.*, 157.

autres. La particularité de ce site est d'être, c'est en tout cas ce qui est avancé, le site de fan le plus important et le plus ancien (puisqu'il existe depuis septembre 2004) sur *Desperate Housewives*. Cette ancienneté est revendiquée, comme si elle lui conférait des lettres de noblesse, voire une légitimité faisant défaut aux autres sites.

Sur un même principe de mise en commun d'informations, de photos, mais aussi d'échanges sur la série, son intrigue, et ses personnages, ces sites et leurs forums permettent aux fans de s'approprier *Desperate Housewives* et de passer d'une activité potentiellement passive (regarder la télévision) à une pratique active où le visionnage d'un épisode est suivi d'un investissement du téléspectateur. On pense à nouveau à Ien Ang s'interrogeant sur le rapport des téléspectateurs de *Dallas* à la série en question :

How do viewers get involved in a television serial like *Dallas*, and what does this involvement consist of? The Belgian media theoretician Jean-Marie Piemme, in his book on the television serial genre, asserts that this involvement occurs because viewers are enabled to participate in the "world" of the serial. [...] More importantly still, according to Piemme, it is impossible to watch a television serial without some degree of involvement. "To watch a serial", he states, "is much more than seeing it: it is also involving oneself in it, letting oneself be held in suspense, sharing the feeling of the characters, discussing their psychological motivations and their conduct, deciding whether they are right or wrong, in other world living 'their world'."³⁹

Cette appropriation d'une série par son public peut parfois faire perdre aux fans tout sens de la mesure, notamment quand ils discutent de personnages de fiction comme s'ils existaient en réalité et qu'ils avaient le droit de décider de leur évolution voire de leur présence dans la série. L'investissement des téléspectateurs dans le monde de la série est à rapprocher de ce qu'on peut lire dans *Watching Dallas* : « According to Sheila Johnston, the primary source of involvement in a soap opera is not situated in the suspense of the narrative, as in many other popular television genres, but in "the creation and slow consolidation of a complex fictional world". »⁴⁰ Cet aspect est donc une des clés du succès prolongé de *Desperate Housewives* car, sans de fidèles téléspectateurs, aucune série, si réussie soit-elle, ne peut rester à l'écran pendant de longues saisons. C'est donc la conjonction du succès critique et du succès commercial qui confère à *Desperate Housewives* un statut privilégié dans le paysage audio-visuel américain dès 2004.

³⁹ Ang, *op. cit.*, 28.

⁴⁰ Ang, *op. cit.*, 57.

B. L'utilisation commerciale de l'univers de la série

a. Les produits dérivés officiels...

Une autre preuve de l'existence de fidèles est apportée par l'utilisation commerciale qui est faite de la série. Tout d'abord, ABC profite du succès de *Desperate Housewives* pour vendre des produits dérivés. On peut commencer par la sortie dès 2005 du guide déjà mentionné intitulé *Desperate Housewives: Behind Closed Doors* qui permet à son acquéreur de découvrir certains secrets de fabrication, de se documenter sur la série, ses décors, ses acteurs et est donc une mine de renseignements officiels pour tout téléspectateur avide d'en savoir plus. La dernière page du livre est consacrée à la publicité pour d'autres produits dérivés tels que la première saison en DVD de *Desperate Housewives*, des t-shirts, un calendrier et un jeu de société *Desperate Housewives*, qui est donc devenue une véritable franchise.⁴¹ En 2006, c'est au tour d'un livre de cuisine intitulé *The Desperate Housewives Cookbook: Juicy Dishes and Saucy Bits* et du jeu vidéo *Desperate Housewives: The Game* de sortir. La boutique en ligne d'ABC propose une option « Shop by Show » et ce sont plusieurs pages de produits dérivés *Desperate Housewives* que l'on peut se procurer, depuis les t-shirts officiels jusqu'à la mallette de poker ou les figurines à l'effigie des principaux personnages féminins de la série.⁴²

Tous ces produits jouent sur le désir du téléspectateur de collectionner ce qui se rapporte à la série mais aussi de se proclamer comme fan de la série et ainsi créer un univers de connivence avec les autres téléspectateurs assidus. Les inscriptions sur les t-shirts (citation et typographie) ne font sens que si l'on est capable de reconnaître leur origine : l'attrait de ces produits vient donc principalement d'une connaissance de la série, de ses phrases et de ses références cultes. De la même manière, acheter une mallette de poker estampillée *Desperate Housewives* présente plus d'intérêt si l'on sait que les habitantes de Wisteria Lane se retrouvent une fois par semaine pour une partie de poker. Il faut donc connaître un tant soit peu l'univers d'une série pour comprendre les références de ces produits dérivés, clin d'œil aux fans ou téléspectateurs plus épisodiques qui sauront les identifier et les apprécier à leur juste valeur. Comme dans le cas des forums, ces produits permettent à ceux qui les achètent de passer de la position de téléspectateur à celle d'acteur. En effet, le jeu vidéo, le jeu de société, les figurines, la mallette de poker permettent de jouer à *Desperate Housewives*, de

⁴¹ *Behind Closed Doors*, 2006, 192.

⁴² Nous avons également trouvé des articles de papeterie sur le thème de la série composés de classeurs, cahiers ou calepins portant la silhouette de certaines héroïnes accompagnées d'une de leurs phrases les plus mémorables. D'après nos recherches ces articles n'ont été distribués qu'en France et en Grande-Bretagne.

jouer comme dans *Desperate Housewives* et de devenir le sujet du jeu.⁴³ De la même manière le guide et le livre de cuisine *Desperate Housewives* permettent à leurs lecteurs de réunir des informations sur la série ou encore de cuisiner comme les héroïnes, deux positions de sujets actifs. Une section de cette boutique en ligne d'ABC est plus originale et porte le nom de Seen ON!.⁴⁴ Sur ces pages, il est proposé aux internautes d'acquérir certains vêtements ou accessoires vus dans l'émission. Cette rubrique joue sur le désir d'identification aux héroïnes de *Desperate Housewives*, mécanisme très puissant à l'origine d'une grande partie du succès de la série, sur lequel nous reviendrons longuement.

b. ...et les autres.

Un autre phénomène plus insidieux est encore un symptôme du succès de la série mais aussi de la rapidité avec laquelle elle s'est imposée comme partie prenante de la culture populaire américaine : le détournement du nom « desperate housewives » utilisé comme appât. Un article du 22 mars 2005 paru dans un journal britannique spécialisé⁴⁵ explique que de nombreux pourriels jouent sur l'attractivité du nom « desperate housewives », conduisant les utilisateurs d'Internet à cliquer sur le lien proposé et à se retrouver sur un site pornographique. Si ces pourriels sont censés venir de femmes seules cherchant à faire des rencontres discrètes, il semble impensable que le choix de l'adjectif « desperate » (et non pas « lonely » par exemple) en conjonction avec le nom « housewives » soit un pur hasard.

L'association de ce nom et de cet épithète est aussi utilisée par un grand nombre de productions « littéraires » tentant d'exploiter le filon commercial qu'est devenue la série. Si l'on tape « desperate housewives »⁴⁶ comme objet de recherche sur le site *amazon.com*, on va tout d'abord trouver les coffrets de DVD des saisons un à cinq, le guide, le jeu de société, le jeu vidéo et le livre de cuisine déjà mentionnés, le calendrier mural mais aussi un parfum (*Desperate Housewives forbidden fruit*) ou d'autres produits plus surprenants. On nous propose par exemple d'acheter le DVD de la série de télé-réalité dont nous aurons l'occasion de reparler *The Real Housewives of Orange County*, un DVD de manga visiblement érotique intitulé *Desperate Carnal Housewives* mais aussi le livre *Passionate Housewives Desperate*

⁴³ Le principe du jeu vidéo est de proposer de devenir une nouvelle habitante amnésique de Wisteria Lane, de choisir son apparence et la décoration de sa maison et de partir à la recherche de son identité en discutant avec les équivalents virtuels des personnages de la série.

⁴⁴ Cette section, présente sur le site au moins jusqu'à septembre 2009, a désormais disparu, ce qui est peut-être le signe de l'essoufflement de l'intérêt des téléspectateurs et internautes pour tout ce qui a trait à *Desperate Housewives*.

⁴⁵ Jaques, *vnet.com*, 22 mars 2005.

⁴⁶ Recherche effectuée le 20 juillet 2009.

for God, Satisfied Lives for Desperate Housewives: God's word on Proverbs 31 (Bite Sized Bible Studies), Desperate and Lonely Housewives, a Novel: Beautiful and Sexy Women of Waterford, Delicious Housewives! An Erotic Parody of the Popular TV Series – Desperate Housewives – A Novel of Erotica, Desperate Housewives of the Bible, Desperate housewives of the Bible New Testament edition, un livre de cuisine Chocolate Satisfaction: for Desperate Housewives, Not-so-desperate: facts, fantasy and faith on Wisteria Lane, In the Kitchen with Not So Desperate Jewish Housewives: a collection of Kosher recipes, How Not to be a Desperate Housewife et un CD Songs for Desperate Housewives.

Si tous ces produits tentent de tirer parti du succès de *Desperate Housewives*, peu font référence à la série de manière claire. Un seul des livres se présente comme « An Erotic Parody of the Popular TV Series », et un autre fait référence à Wisteria Lane (c'est d'ailleurs un des seuls dont le propos s'enracine vraiment dans l'univers de la série télévisée). Les autres jouent sur le titre et l'illustration de la couverture pour laisser croire qu'ils ont quelque chose à voir avec la série diffusée sur ABC. Il est pour le moins amusant de constater que ces productions rentrent dans trois catégories bien distinctes : celle de la production érotique, celle du livre de cuisine ou du guide de vie et enfin celle de l'étude biblique ou en tout cas de l'édification religieuse. Cette disparité dans l'utilisation de l'image de *Desperate Housewives* est tout à fait symptomatique de l'aspect protéiforme de la série elle-même, comme nous aurons l'occasion de le voir. En tout cas, quelle que soit la catégorie à laquelle ils appartiennent, la simple quantité de produits utilisant le nom « Desperate Housewives » est une marque de son succès et son inscription dans l'imaginaire collectif américain.

C. La création de rituels de visionnage

a. Chez les téléspectatrices du Oprah Winfrey Show

Si l'implication du téléspectateur dans l'univers de la série et l'utilisation du nom de la série comme argument de vente (parfois frauduleusement) sont deux preuves de la constitution d'un phénomène *Desperate Housewives*, la dernière étape en est l'importation de la série dans le quotidien des téléspectateurs avec, par exemple, l'organisation de soirées *Desperate Housewives*. S'il est difficile de rendre compte d'une pratique certes ritualisée mais qui reste privée et officieuse, on en a bel et bien un exemple lors du *Oprah Special* consacré à *Desperate Housewives* datant du 3 février 2005. À l'occasion de cette émission qui réunit les acteurs masculins de la série, une surprise est organisée à l'attention d'un groupe de fidèles

télespectatrices. En effet, tous les dimanche soirs, Anita et quatre de ses amies organisent une soirée à l'occasion de la diffusion du nouvel épisode de *Desperate Housewives* qu'elles attendent avec fébrilité. Ce soir-là, ce n'est pas seulement une équipe de tournage du *Oprah Winfrey Show* qui s'invite à leurs festivités, mais aussi James Denton, Ricardo Chavira et Jesse Metcalfe (qui incarnent respectivement à l'écran Mike Delfino, Carlos Solis et John Rowland), déclenchant comme on peut l'imaginer des effusions de joie chez le groupe d'amies dont rencontrer ces trois acteurs était le rêve le plus fou (rêve qu'Oprah Winfrey a décidé d'exaucer). C'est le genre de rituel dont Ien Ang a aussi noté l'existence chez les fidèles de la série *Dallas*. Elle inclut par exemple un extrait de lettre de fan qui décrit cette pratique :

We never miss the programme for a single week and sit glued to the box, like two flies to a treacle-pot. At first we watched it out of pure curiosity, now because we're hooked on it. Mostly we watch it with a group of people and we laugh, scream and roar.⁴⁷

On pense aussi à ce que rapporte John Fiske dans son ouvrage *Television Culture* à propos de la création de rituels autour du *prime time soap Dynasty*, notamment dans la population gay américaine avec l'organisation de soirées D&D (pour « Dinner and *Dynasty* ») ou encore la diffusion de montages vidéos passant en boucle dans un bar gay de Los Angeles les scènes de bagarre entre les deux personnages féminins principaux Alexis et Krystle.⁴⁸

b. Chez la Première Dame

L'existence de tels rituels de visionnage de la série a aussi été confirmée, de manière assez inattendue, lors du White House Correspondents' Dinner qui s'est tenu le 30 avril 2005 quand Laura Bush, alors Première Dame, a prononcé ces mots :

I am married to the President of the United States, and here's our typical evening: Nine o'clock, Mr. Excitement here is sound asleep, and I'm watching *Desperate Housewives*—with Lynne Cheney. Ladies and gentlemen, I am a desperate housewife.

⁴⁷ Ang, *op. cit.*, 96-97.

⁴⁸ Fiske, 1987, 71.

I mean, if those women on that show think they're desperate, they oughta be with George.⁴⁹

Ainsi, pour la Première Dame de l'époque, les dimanche soirs sont synonymes de visionnage de *Desperate Housewives* en compagnie d'une amie.

c. Chez les journalistes

Certains articles de presse confirment ces pratiques, comme celui de Myrna Blyth qui écrit dans la *National Review Online* :

Housewives has already become part of my (and millions of other women's) Sunday-night ritual. And don't we all have end-of-the-weekend, start-of-the-week Sunday-night rituals?

After the dishes are done, the kids are in bed, and the house is quiet, I know women all over the country collapse on the couch for a fix of deliciously entertaining chick-TV.⁵⁰

Ce que décrit Myrna Blyth est à la fois que *Desperate Housewives* (qu'elle appelle simplement *Housewives* peut-être comme on appellerait une bonne amie par un diminutif ou parce qu'elle ne veut pas insister sur l'adjectif « desperate ») est devenue partie intégrante de ses rituels de vie au même titre que faire la vaisselle ou coucher ses enfants mais aussi que, bien qu'elle le regarde seule *a priori*, elle se sent en communion cathodique avec toutes celles qui comme elle regardent, elle le sait, cette émission le dimanche soir.

Parmi elles on compte sans aucun doute Evany Thomas, auteure de l'article « The Good of the Group » dans le recueil *Welcome to Wisteria Lane*, qui décrit avec beaucoup de précision les dimanche soirs passés en compagnie de ses amies :

Every Sunday we share an evening of good food, fine company, comfortable clothing and horribly glorious television.⁵¹ For years we watched *Sex and the City*, and then, when that show retired, we switched to *Desperate Housewives*, alternately yay-ing when the characters kiss or achieve one of their small successes and groaning

⁴⁹ McCabe & Akass, *op. cit.*, 31.

⁵⁰ Blyth, *National Review Online*, 17 novembre 2004.

⁵¹ On notera ici l'oxymore « horribly glorious » qui est la marque d'un positionnement ambigu sur le produit culturel qu'est *Desperate Housewives* mais également le signe de ce que l'on commentera plus tard, à savoir la force de « the ideology of mass culture ».

sympathetically whenever the ladies indulge in some foible we recognize all too well.⁵²

Cette fièvre (ferveur?) du dimanche soir, perceptible dans la manière dont elle et ses amies participent à l'intrigue par leurs exclamations ou leurs commentaires, se retrouve chez les téléspectateurs britanniques le mercredi soir comme on le lit dans *The Guardian* : « From now on Wednesday nights will be sacrosanct, you tell your married friends, for this is the night Channel 4 airs its “most successful new drama” (*Independent*) and the most watched-show in the US. »⁵³

Cependant le dimanche soir n'est pas le seul jour de la semaine dévolu à la série comme l'écrit Leah Wilson dans l'introduction à *Welcome to Wisteria Lane* :

When we were first discussing the idea of a book on *Desperate Housewives* in our office, our production manager, and the project's most vocal proponent, was Megan Kuckelman, now a grad student in nineteenth-century literature. On Mondays, before the rest of the staff arrived for our weekly production meeting, Meghan and I would get together and “ohmigod!” about the night before's new episode.

“I still can't believe it was Andrew in the pool,” Megan would enthuse.

“I still can't believe Susan bought what Mike said about shooting himself in the stomach,” I would confess, nearly giddy, back.⁵⁴

Cette discussion (animée) des rebondissements de *Desperate Housewives* est aussi exprimée dans un passage déjà cité qui finit ainsi : « Despite her initial misgivings, she was hooked, and we eagerly awaited each episode and our discussion of them at work. »⁵⁵ Assez naturellement cette communauté de visionnage est mentionnée dans le guide *Behind Closed Doors* : « *Housewives* became a “water cooler show” that people could discuss on Monday mornings, musing on why Mary Alice might have killed herself or which housewife (or husband) they most resembled. »⁵⁶

Desperate Housewives n'est donc pas simplement une série que l'on regarde chez soi, même à plusieurs. Comme toute émission de télévision à grand succès, c'est une pratique culturelle collective, une expérience à partager, un sujet dont on discute. Dans un article paru

⁵² Wilson, *op. cit.*, 10.

⁵³ Smith, *Guardian*, 11 janvier 2005.

⁵⁴ Wilson, *op. cit.*, 1.

⁵⁵ McCabe & Akass, *op. cit.*, 180-181.

⁵⁶ *Behind Closed Doors*, 2005, 90.

dans *The Nation*, Richard Goldstein compare la présence de *Desperate Housewives* dans les conversations à celle de *Dallas* en ces termes : « A generation ago, the prime-time mantra was “Who shot JR?” Now it’s “Why did Mary Alice Young kill herself?” »⁵⁷ Le caractère incontournable des discussions sur *Desperate Housewives* semble bien être confirmé dans l’introduction à *Welcome to Wisteria Lane* par Leah Wilson qui remarque : « Particularly in the first few months the show was on the air, talk of the series was as pervasive as the latest reports on the Iraq War; *Desperate Housewives* was, in a sense, the ultimate domestic issue. »⁵⁸

Les auteurs de ces témoignages, qu’il soit question de visionnage en groupe ou d’échanges sur la série, sont principalement des femmes. Peut-être est-ce parce que les hommes hétérosexuels n’osent pas dire qu’ils s’y livrent, tant se retrouver pour regarder une émission télévisée non sportive est considéré comme une activité typiquement féminine ? Ou peut-être est-ce parce que cette activité est tellement connotée féminine que les hommes hétérosexuels s’auto-censurent et s’interdisent non seulement d’en parler mais aussi de s’y livrer ? Peut-être cela a-t-il aussi à voir avec l’aspect « essentiellement » féminin de l’échange de cancans et autres nouvelles croustillantes que le dialogue entre Leah Wilson et son amie Morgan rappelle immanquablement ? Ou peut-être cela a-t-il à voir avec ce qu’écrit Rosalind Coward :

Yet all the signs are that *Desperate Housewives* has become what could be called a female Zeitgeist series, one of those key mainstream series, where characters and plots are discussed in the wider culture, where the next episode is eagerly awaited, especially by women who find the concerns of their own lives reflected back.⁵⁹

C’est donc peut-être parce que c’est une série qui reflète plus particulièrement une expérience féminine que ce sont des femmes qui se retrouvent pour la regarder ou en parler.

Maintenant que nous avons étudié les formes prises par le succès de *Desperate Housewives*, que ce soit une audience colossale, une omniprésence médiatique, l’intégration quasi-instantanée de la série dans la culture populaire américaine, le succès critique ou la

⁵⁷ Goldstein, *The Nation*, *op. cit.*.

⁵⁸ Wilson, *op. cit.*, 2.

On remarque ici le double sens de l’expression « domestic issue » en tant qu’elle fait référence à un programme centré sur la sphère privée de la maison et ce qui s’y passe mais également que c’est un sujet dont on parle à la maison.

⁵⁹ McCabe & Akass, *op. cit.*, 31.

double dynamique de l'investissement des fans dans l'univers de la série et de l'importation de celle-ci dans le quotidien des fans, il est nécessaire de réfléchir aux raisons de ce succès.

II. Les raisons du succès

1. Une large base de téléspectateurs

Le fait que *Desperate Housewives* soit un programme diffusé en *prime time* explique en partie son large succès, puisque la tranche horaire de diffusion nécessite que le produit convienne à une majorité du public, comme l'écrit Ien Ang à propos de *Dallas* :

The fact that *Dallas* is a prime time programme also has consequences for the structure of the narrative content. Prime time is the time in which the whole family usually watches television, in contrast to the morning or afternoon hours (during which housewives, pensioners and the unemployed form the largest group of viewers).⁶⁰

Cet aspect grand public (« mass appeal ») de *Desperate Housewives* est tout à fait perceptible dès lors que l'on se penche non seulement sur les chiffres de l'audience mais également sur sa composition.

A. La composition de l'audience

a. Introduction

Dans son dossier sur la série, le magazine *Ms.* s'est livré à telle étude intitulée « Who's Watching "Housewives"? »⁶¹ Cette étude a été menée sur les audiences de la première saison uniquement puisque le magazine a été publié au printemps 2005, alors que cette saison s'achevait. Il en retourne que, à ce moment-là, le public de *Desperate Housewives* était constitué en majorité de femmes blanches, de plus de trente-cinq ans vivant dans un foyer aux

⁶⁰ Ang, *op. cit.*, 56.

⁶¹ *Ms.*, *op. cit.*, 39.

revenus annuels inférieurs à soixante mille dollars. Pour autant, si l'on regarde en détail, on s'aperçoit que certains critères sont plus déterminants que d'autres. L'origine ethnique par exemple semble importante puisque les spectateurs sont blancs à 83%, 9% des téléspectateurs sont afro-américains et 8% sont décrits comme « autres ».⁶² L'âge lui aussi semble important : 65% des spectateurs ont trente-cinq ans ou plus et seulement 35% sont âgés de moins de trente-cinq ans. Le revenu du foyer pèse un peu moins lourd dans la balance puisque c'est celui d'un peu plus de la moitié des téléspectateurs (57%) qui est inférieur à soixante mille dollars (sans que l'on sache à quel point inférieur) tandis que 43% d'entre eux appartiennent à un foyer qui gagne plus de soixante mille dollars par an. Enfin, si le public de *Desperate Housewives* est majoritairement féminin (62%), il est aussi composé d'hommes (38%). Le critère de la sexualité n'a pas été étudié ici et l'on peut le déplorer car il serait particulièrement utile de savoir quel pourcentage des téléspectateurs, masculins surtout, est homosexuel. Des affinités existent entre les goûts culturels des femmes et des hommes homosexuels (rassemblés notamment par leur attirance pour des produits culturels *camp*, élément qui sera largement développé dans la troisième partie de ce travail de recherche), ce qui rend la séparation entre public masculin et féminin sans précision sur la sexualité d'aucun des deux groupes moins productive.

b. Les téléspectateurs masculins

Il est cependant régulièrement fait mention de l'attrait du programme sur un public masculin hétérosexuel dans les articles trouvés. Si ces remarques ne sont pas toujours étayées par des données chiffrées précises, elles montrent en tout cas que leurs auteurs ont été témoins ou ont eu connaissance de telles pratiques.

Alors qu'il écrit sur la popularité de la série, Richard Goldstein remarque : « It even grabs men who never watch such sudsy stuff. »⁶³ L'utilisation de l'adverbe « even » montre sa surprise, expliquée par l'attirance *a priori* irrésistible (« grabs ») des hommes pour un produit pour le moins inhabituel. On peut se demander dans quelle mesure on a là une périphrase pour dire que même les hommes hétérosexuels regardent *Desperate Housewives*. Richard Goldstein ne fait pas explicitement référence à la sexualité de ces hommes mais préciser qu'ils ne regardent jamais de *soaps* (« sudsy » signifiant ici « soapy ») l'implique,

⁶² La répartition n'est pas très claire ici; est-ce que, comme c'est le cas pour le recensement américain, les Américains d'origine hispanique sont comptés dans la population blanche ou dans la catégorie « autre » ? Il aurait été utile d'avoir des catégories mieux identifiées.

Cf. <http://quickfacts.census.gov/qfd/states/00000.html> (consulté le 22 juin 2010).

⁶³ Goldstein, *The Nation*, *op. cit.*.

puisque les hommes homosexuels sont, eux, plus souvent consommateurs de tels produits télévisuels.

Catherine Seipp, dans le *Independent Women's Forum*, mentionne également cet aspect de la composition du public de *Desperate Housewives* quand elle écrit : « No wonder this is the rare women's show that's managed to attract a sizeable non-gay male audience. »⁶⁴ À nouveau l'accent est mis à la fois sur la sexualité des hommes qui regardent *Desperate Housewives*, cette fois-ci d'une manière tout à fait explicite, et son caractère tout à fait exceptionnel (« the rare... show ») qui semble presque relever du tour de force (« that's managed »). On remarque également la manière dont le journaliste, consciemment ou pas, choisit de définir l'hétérosexualité en utilisant l'homosexualité comme repoussoir absolu, écrivant « non-gay » là où il aurait simplement pu écrire « straight » ou encore « heterosexual ». La popularité plutôt étonnante (toujours pour celui qui écrit) de la série chez les hommes est à nouveau remarquée dans le *Washington Post* : « "DH" is not just the No. 1 show among women between 18 and 34. It's also the No. 2 among men of the same age. Right after, um, "Monday Night Football". »⁶⁵ Il n'est pas ici fait mention de la sexualité de ces hommes (présumer que regarder des émissions sportives est l'apanage des hommes hétérosexuels serait au moins aussi discutable que présumer que c'est celui des hommes tout court) mais le fait que *Desperate Housewives* soit leur programme favori juste derrière une émission de sport et non pas une émission de télé-réalité du type *American Idol* ou même une autre série semble montrer en tout cas que ce n'est pas un public habituellement fêru de ce genre d'émissions et donc un public plutôt inhabituel.

c. Le succès dans des États aux sensibilités politiques différentes

Si certains journalistes s'étonnent que *Desperate Housewives* fédère un public varié et parvienne en particulier à attirer des téléspectateurs que l'on n'aurait jamais pu soupçonner de regarder ce genre de série, ils s'étonnent aussi (et d'autres avec eux) que *Desperate Housewives* rencontre le succès dans des États aux couleurs politiques fort différentes.

Dans le dossier du magazine *Ms.*, une carte des audiences par État est comparée à celle des couleurs politiques des États américains. De cette comparaison il ressort que la série est extrêmement populaire au Nord-Est et à l'Ouest des États-Unis mais aussi dans certains États des Grands Lacs. Nombre de ces États comme le Maine, New York, la Pennsylvanie, l'État de Washington, l'Oregon et la Californie sont des bastions démocrates. Le magazine *Ms.* en tire

⁶⁴ Seipp, *Independent Women's Forum*, op. cit..

⁶⁵ Blyth, *National Review Online*, op. cit..

la conclusion que le succès de la série fait écho aux couleurs politiques des États et qu'il est surtout présent dans les États démocrates. Cependant la juxtaposition des deux cartes montre aussi clairement que la série rencontre un franc succès dans des États républicains du Sud des États-Unis comme le Texas, la Louisiane ou l'Arkansas.⁶⁶ L'article intitulé *Housewife Wars* qui accompagne ces statistiques fait mention de ce succès, décrit comme étonnant : « It's been reported, in tones of mystification, that *Desperate Housewives* is rated first and fourth, respectively, in red-state Bush bastions Atlanta and Salt Lake City, where "moral values" are supposedly of greater concern [...]. »⁶⁷ Le succès de *Desperate Housewives* dans des états aux sensibilités politiques très différentes est largement évoqué par Richard Goldstein dans son article intitulé « Red Sluts, Blue Sluts » qui place la politique (on le voit dans le titre) au cœur du débat. Il écrit en effet : « Despite its gleeful attitude toward fornication, this show is popular in Bush country. [...] This two-edged tenor is what allows the show to cross over from red to blue ». ⁶⁸

À l'image de l'intérêt qu'elle suscite chez les hommes, le succès de la série dans les États conservateurs ou à tout le moins républicains étonne comme on le voit dans l'expression « in tones of mystification » utilisée dans *Ms.* ou encore dans l'emploi du concessif « despite » par Richard Goldstein : le succès de *Desperate Housewives* semble aller de soi dans les États de « gauche » mais pas dans les États de « droite » — un des éléments pouvant expliquer cet étonnement est exprimé par Richard Goldstein et aurait à voir avec l'aspect quelque peu licencieux de la série. Cet étonnement se retrouve quand on lit : « Both the *New York Times* and *Newsweek* have puzzled over its popularity in... red states! Why would people who care about family values want to watch the desperate and the hot? Are red-staters self-righteous hypocrites? »⁶⁹ La surprise est marquée typographiquement par les points de suspension et le point d'exclamation encadrant l'information principale. Cette surprise confine même à l'incompréhension, puisque l'auteur cherche à comprendre cet apparent paradoxe en proposant une solution qui remet quasiment en question l'honnêteté intellectuelle des électeurs de ces États.

Plus encore qu'être populaire dans les régions qui votent Bush (« in Bush country » comme l'écrit R. Goldstein), la série est populaire dans le foyer même du président de l'époque puisque, on l'a vu plus haut, son épouse elle-même a avoué en être une fidèle téléspectatrice. Cette référence à la série dans la bouche de la Première Dame de l'époque est

⁶⁶ *Ms.*, *op. cit.*, 39.

⁶⁷ *Ms.*, *op. cit.*, 38.

⁶⁸ Goldstein, *The Nation*, *op. cit.*.

⁶⁹ Adamson, *Christian Science Monitor*, *op. cit.*.

très souvent évoquée (pas moins de quatre fois dans le recueil *Reading Desperate Housewives*) et rarement de manière neutre comme quand elle est qualifiée de « surprising ». ⁷⁰ De la même manière, alors qu'il commente la popularité désormais connue de la série auprès des électeurs de tous bords, Kristian T. Khan précise entre parenthèses que même Laura Bush en est fan. ⁷¹ Ce soutien inattendu de la part de Laura Bush a causé tant d'émoi que de nombreuses rumeurs sur son éventuelle visite en tant que *guest star* sur Wisteria Lane ont agité Internet. On peut ici citer *The Swift Report* ⁷² qui évoque la rumeur en ces termes : « [Laura] Bush's high-profile visit to Wisteria Lane. » Qu'il soit envisageable, plausible même, pour le public que des personnalités aussi diverses qu'Oprah Winfrey (Démocrate convaincue) et Laura Bush (femme du président républicain de l'époque) fassent leur apparition sur Wisteria Lane montre à quel point la série « parle » aux téléspectateurs de tous bords. Cette rumeur est confirmée dans le guide *Behind Closed Doors* :

Soon the producers began negotiating with her to guest-star in the second season. A show that began as a gleam in the eye of Marc Cherry was now considering spots with the President's wife—and all in the space of seven short months. ⁷³

Ainsi, comme cela est évoqué dans l'introduction du recueil *Welcome to Wisteria Lane* :

Something about the show has succeeded in appealing to viewers across every demographic—despite featuring a handful of largely white, upper class housewives who look really, really good for their respective ages. The essayists in this volume take on the task of puzzling out why. ⁷⁴

L'attrait extrêmement large de la série est donc présenté comme un mystère – comme le montrent les termes « something about the show » (qui montre que cet élément existe mais qu'il est indéfini qualitativement), « despite » (qui entretient l'idée d'un attrait paradoxal défiant les lois habituelles) – qui doit être résolu (« take on the task of puzzling out why »).

Plusieurs raisons peuvent être avancées comme explication à ce succès indiscutable et pourtant déroutant : certaines sont structurelles et ont à voir avec la série comme produit,

⁷⁰ McCabe & Akass, *op. cit.*, 18.

⁷¹ McCabe & Akass, *op. cit.*, 96.

⁷² Cité par McCabe & Akass, *op. cit.*, 104.

⁷³ *Behind Closed Doors*, 2005, 91.

⁷⁴ Wilson, *op. cit.*, 2.

tandis que d'autres sont conjoncturelles et nous invitent à replacer le produit dans le contexte culturel qui a présidé à sa production.

2. Des raisons structurelles

A. Une production de qualité

Il est ici nécessaire de s'interroger sur ce qui crée chez les téléspectateurs le désir, voire le besoin, de regarder, semaine après semaine, *Desperate Housewives*. On pourrait ici paraphraser Ien Ang s'interrogeant sur les raisons du succès de la série qui a fait l'objet de son étude, *Dallas* : « Evidently, *Dallas* offers entertainment, but what is it about *Dallas* that makes it a favourite item of entertainment, and what precisely does its entertainment value consist of? How, in short, does *Dallas* present itself as pleasurable? »⁷⁵

a. Le décor

Un des premiers éléments d'explication du plaisir procuré par *Desperate Housewives* est celui d'un produit télévisuel de qualité. En effet les décors, les costumes, la photographie sont de belle facture, ce qui peut expliquer le plaisir que l'on éprouve à son visionnage. Wisteria Lane, la rue sur laquelle se déroulent la majorité des intrigues, est un univers parallèle (« an alternative universe »)⁷⁶ où tout est beau.

Tout d'abord il y fait toujours beau, à l'exception de quelques épisodes⁷⁷ notamment celui où Fairview (la ville où est située Wisteria Lane) est touchée par une tornade qui en détruit une bonne partie. De plus, les maisons sont toutes grandes, belles, bien entretenues et disposent d'un joli petit jardin à l'herbe d'un vert toujours éclatant et parfois de parterres de fleurs magnifiques. L'intérieur des maisons n'est pas en reste : si toutes ne sont pas décorées avec autant de goût que celle de Bree (Van de Kamp puis Hodge) ou aussi richement que celle de Gabrielle Solis, toutes sont très agréables et donnent l'impression d'être habitées par de vraies familles. Le fait qu'il fasse toujours beau sur Wisteria Lane et que les couleurs y soient très vives, presque saturées, explique qu'Oprah Winfrey, en visite sur le décor, décrive

⁷⁵ Ang, *op. cit.*, 10.

⁷⁶ McCabe & Akass, *op. cit.*, 5.

⁷⁷ « Listen to the Rain on the Roof » (03x01), « Something's Coming » (04x09). Nous adoptons pour la présentations des épisodes des séries que nous allons citer la convention suivante : le titre de l'épisode est entre guillemets, suivi de deux nombres. Le premier fait référence à la saison dans laquelle se trouve l'épisode tandis que le second fait référence à la position de l'épisode à l'intérieur de la saison ainsi indiquée.

Wisteria Lane comme « an ice-cream sherbet world ». ⁷⁸ Cette idée d'un décor construit en boules de sorbet glacé rappelle l'idée des maisons construites en pain d'épices ou en sucreries que l'on peut trouver dans certains contes de fées. ⁷⁹ Au cours de sa promenade sur le plateau de tournage, elle dit aussi que « It's always spring » sur Wisteria Lane et que les fleurs y sont toujours parfaites. D'ailleurs, quand elle doit décrire le décor de la série lors de sa première émission spéciale, elle le fait en ces termes : « This delicious campy little drama takes places in the perfect suburban cul-de-sac on Wisteria Lane, but behind the lovely immaculate homes with manicured lawns and white picket fences, people are hiding lots of deep dark secrets ». On remarque l'abondance d'adjectifs connotés positivement tels que « perfect, lovely, immaculate, manicured » qui, tous, tendent à montrer quelle jolie banlieue est Wisteria Lane.

b. Les acteurs et actrices

Un autre élément qui contribue au plaisir que certains téléspectateurs éprouvent face à *Desperate Housewives* est le physique de ses protagonistes. Oprah Winfrey a remarqué, comme tout un chacun, la beauté (ainsi que la minceur, même si à Hollywood les deux notions sont intrinsèquement liées) des actrices de *Desperate Housewives*, ce qui la conduit à dire lors de son émission spéciale « Wisteria Hysteria » : « I could not believe that there were so many good-looking thin women on the neighborhood, somebody must have a weight problem! » Cette remarque sera prononcée à nouveau par Karen Stouffer, le personnage joué par Oprah Winfrey dans le petit montage clin d'œil à *Desperate Housewives* évoqué plus haut, quand elle dit à son mari alors qu'ils s'apprêtent à quitter Wisteria Lane que cet endroit est décidément suspect et qu'elle justifie cette impression par ces termes : « Tell me how come there's this many thin gorgeous housewives on the street. Have you seen them? Nobody on the street has a butt! I'm sorry but it is very weird. » La plastique irréprochable des acteurs et actrices contribue à l'attrait visuel de la série et au plaisir que la regarder peut procurer.

c. Les costumes

En plus de la qualité esthétique des décors et des acteurs, il faut noter l'importance des costumes, car la majorité des personnages sont habillés avec un soin tout particulier. Si un simple visionnage nous permet de remarquer ce soin apporté aux costumes, la confirmation

⁷⁸ *Oprah Winfrey Show*, « Wisteria Hysteria », 3 février 2005.

⁷⁹ Cela peut aussi être un moyen de mettre l'accent sur ce que ce décor a d'artificiel, artificialité qui le rapproche d'univers construits de toute pièce comme Las Vegas ou encore les parcs Disney, références qui nous le verrons sont pertinentes à plus d'un titre.

est à trouver sur le site d'ABC et la boutique en ligne Seen ON!. Ce site permet en effet de connaître les marques des habits et accessoires portés par les personnages. Il est impossible de dresser une liste exhaustive des marques portées dans la série, le nombre de références étant en constante augmentation, mais un petit tour d'horizon permet de montrer que tous ces vêtements et accessoires sont très hauts de gamme (et chers). Les références citées ici viennent des premières pages du site pour chacune des héroïnes, ce qui correspond aux vêtements portés en 2008-2009, soit pendant la cinquième saison.

On trouve pour Edie une robe Burberry, une robe Dolce & Gabbana, un blazer Versace, des chaussures Burberry, Louboutin, Pucci, Valentino et un maillot La Perla. Parmi les accessoires portés à l'écran par Edie on peut se procurer des bracelets dont le prix va jusqu'à 6300 dollars pièce. Le dressing de Gabrielle n'a rien à envier à celui de Carrie Bradshaw⁸⁰ avec des chaussures Jimmy Choo, Lanvin, Christian Louboutin, Valentino, une robe Hervé Léger et un costume Dolce & Gabbana. Bree, quant à elle, porte entre autres des chaussures Jimmy Choo et Valentino, un haut Moschino, une robe Christian Dior, un pull en cashmere Prada et une pochette Calvin Klein. Susan a elle aussi une paire d'escarpins Christian Louboutin, et Michael Kors, un haut Stella McCartney ou un autre de chez Ralph Lauren et un sac Marc Jacobs. Même les personnages dont le style est moins flamboyant et remarquable comme Katherine Mayfair ou Lynette Scavo portent des vêtements de grande marque. La première porte des pantalons Gucci ou J-Crew, un t-shirt Burberry ou une robe Oscar de la Renta tandis que la seconde a un haut J-Crew, des robes Moschino ou Prada et un costume Dolce & Gabbana.

Le choix des vêtements portés par les héroïnes n'est absolument pas neutre : les pièces sont choisies avec soin, dans une gamme allant d'élégante à très élevée, ce qui contribue à donner à la série une image haut-de-gamme et à créer le plaisir chez le téléspectateur (voire à l'encourager à consommer de tels produits). Cette image haut-de-gamme n'est pas démentie non plus quand on s'attarde sur les voitures conduites par Gabrielle Solis, qui passe au moins les quatre premières saisons au volant d'une Aston Martin ou d'une Maserati, voitures qu'elle semble acheter ou se faire offrir comme d'autres achèteraient un simple bouquet de fleurs.⁸¹ Les autres héroïnes conduisent des voitures de prix (quoique nettement moins onéreuses qu'une Aston Martin) comme Edie Britt qui possède une voiture de la marque Lexus (visible lorsqu'elle s'emploie à la laver dans « You're Gonna Love Tomorrow » 05x01) ou Bree qui

⁸⁰ Carrie Bradshaw, héroïne et personnage central de *Sex and the City*, est en effet réputée pour ses choix vestimentaires pointus qui en font un modèle pour de nombreuses amatrices de mode.

⁸¹ Dans « Fear No More » (01x20) par exemple, Gabrielle va acheter une Maserati afin de provoquer la jalousie de ses invités lors du barbecue qu'elle organise le dimanche qui suit.

s'achète une voiture de la même marque particulièrement luxueuse (et hybride) dans « Mama Spent Money When She Had None » (05x14).

d. L'effet prime time soap

La qualité de production, des décors aux acteurs en passant par les costumes, joue un rôle capital dans l'attrait de la série qui, on comprend pourquoi, est souvent qualifiée de « glossy », soit « brillante ». Cet aspect capital du plaisir véhiculé par *Desperate Housewives*, un *prime time soap opera*, rappelle certaines des remarques faites par Ien Ang à propos de *Dallas*, un autre *prime time soap opera* :

But *Dallas* is not a daytime soap opera. Just like *Peyton Place*, *Dallas* is made to be shown at prime time. Of course this has its consequences. An important formal difference between *Dallas* and the daytime soap opera is the much greater attention to visualization in *Dallas*. In contrast to daytime soaps, which have always kept a radio-like character and in which the visual element is kept to a minimum (very sparse locations, very simple camera work, etc.) *Dallas* looks chic – because of the high production values which generally apply for prime time programmes – and it is made with filmic expertise. A lot of attention is paid to the visual attractiveness of the locations, the stars' costumes, and so on.⁸²

L'aspect sophistiqué de *Desperate Housewives* aurait donc à voir avec le genre de série auquel elle appartient et le plaisir visuel qu'elle procure se rapprocherait de celui procuré par toutes les séries de cette facture comme cela a été écrit dans *The Guardian* : « It was well-written, well-acted, and shot with the kind of gloss that you only get from the American networks. »⁸³ Pour autant, certains éléments comme la qualité de l'écriture et de l'interprétation sont propres à *Desperate Housewives*, et méritent que l'on s'y attarde.

B. Une écriture et une interprétation soignées

a. Des qualités d'interprétation remarquées

Les dialogues et la manière dont ils sont joués sont en effet un sujet récurrent de louanges sous la plume de ceux qui écrivent sur la série. On peut tout d'abord mentionner la qualité du casting qui fait intervenir des acteurs et actrices confirmés dont les qualités de jeu

⁸² Ang, *op. cit.*, 55.

⁸³ *The Guardian*, 6 janvier 2005.

sont non seulement remarquées mais aussi honorées. Comme nous l'avons dit plus haut, tous les aspects de la production de *Desperate Housewives* ont été en lice pour obtenir un prix au moins une fois depuis 2005, mais c'est dans la catégorie interprétation que l'on recense le plus de nominations ou victoires.

Rappelons rapidement qu'Eva Longoria a gagné en 2007 le Bambi Award⁸⁴ de la meilleure actrice et a été nominée dans cette même catégorie aux Golden Globes en 2006. Marcia Cross a été nominée dans la catégorie meilleure actrice principale aux Emmy Awards en 2005 et aux Golden Globes en 2005, 2006 et 2007 (sans jamais remporter de prix). Teri Hatcher, elle, a été nominée dans cette catégorie aux Emmy Awards en 2005 et a reçu un Golden Globe cette même année puis a été à nouveau nommée en 2006. Celle qui est la plus distinguée est sans aucun doute Felicity Huffman dont les qualités d'actrice ne sont pas passées inaperçues : elle a gagné un Emmy Award dans la catégorie meilleure actrice principale en 2005, puis a été nominée dans cette catégorie en 2007 de même qu'en 2005, 2006 et 2007 aux Golden Globes. Les acteurs qui jouent des seconds rôles ou font des apparitions (parfois répétées) dans la série ne sont pas oubliés. Les Emmy Awards ont nommé dans cette catégorie Lupe Ontiveros (qui joue Juanita Solis, la mère de Carlos) et Kathryn Joosten (qui a emporté le prix pour son rôle de Mrs. McCluskey) la première année de diffusion ; en 2006 sont nominées Shirley Knight et Alfre Woodard qui prêtent leurs traits respectivement à Betty Applewhite et Phyllis Van de Kamp (la mère de Rex), en 2007 Dixie Carter (Gloria Hodge, la mère d'Orson) et Laurie Metcalf (dans le rôle de Carolyn Bigsby, une voisine) et enfin en 2008 Polly Bergen (qui joue Stella Wingfield, la mère de Lynette) et Kathryn Joosten (qui remporte à nouveau le trophée). Nicollette Sheridan a elle aussi été reconnue dans cette catégorie en 2005, où elle a été nommée aux Golden Globes. Ce petit tour d'horizon nous permet de remarquer par ailleurs que les acteurs de la série sont quasiment oubliés des palmarès des remises de prix et que, à l'exception de Ricardo Chavira (nominé en 2008 pour un ALMA award⁸⁵) et de James Denton (qui a remporté un Prism Award⁸⁶ la même année), seuls les rôles de femmes semblent valoir à leurs interprètes la reconnaissance de leurs pairs ou du public dans des remises de prix connues et de grande envergure.

On peut cependant nuancer, puisque si l'on regarde attentivement toutes les catégories dans lesquelles *Desperate Housewives* a été distinguée, on s'aperçoit que la qualité de tous les

⁸⁴ Les Bambi Awards sont des prix qui récompensent l'excellence dans les médias et la télévision, ils sont remis par le public allemand.

⁸⁵ Les ALMA (American Latino Media Arts) Awards sont des prix attribués aux artistes latinos qui donnent une image positive de leur communauté dans le monde artistique.

⁸⁶ Ces prix sont attribués à l'industrie du spectacle et ses acteurs pour une peinture de qualité des problèmes d'addiction ou de maladie mentale principalement.

acteurs est bel et bien reconnue puisqu'en 2005 (année où a été remporté le prix), 2006, 2007 Junie Lowry-Johnson et Scott Genkinger ont été nominées par la Casting Society of America dans la catégorie meilleur casting de série comique. De la même manière la série (et à nouveau Junie Lowry-Johnson et Scott Genkinger) a été nommée aux Emmy Awards dans la catégorie meilleur casting en 2005, 2006 et 2007 et a remporté le prix la première année. Enfin, la Screen Actors Guild a nommé la série et l'intégralité de son casting dans la catégorie « Outstanding Performance by an Ensemble in a Comedy Series » tous les ans depuis 2005, soit cinq années de suite. Même si le prix n'a été remporté qu'en 2005 et 2006, ces nominations successives et systématiques montrent bien la qualité exceptionnelle des acteurs et du niveau de jeu dans *Desperate Housewives*.

b. Une écriture efficace

Tout talentueux que soient les acteurs, ils ne seraient pas grand chose sans une série bien écrite comme le montre la nomination de Marc Cherry en 2005 pour l'Emmy Award intitulé « Outstanding Writing for a Comedy Series » pour le pilote. Que la série soit bien écrite est un point qui ne fait pas débat. Citons d'abord Rondi Adamson qui, s'interrogeant sur la popularité de *Desperate Housewives*, conclut : « [...] why do we watch “Desperate Housewives”? Remember Occam's Razor: The simplest answer is the best. It is a clever show. It is well-written, satirical, and carries enough mystery to make you tune in next Sunday. »⁸⁷

Une journaliste de *The Guardian*, désireuse de compiler ce qu'elle a pu lire sur la série dans un article intitulé « *Desperate Housewives* – What to say about... » écrit, combinant son opinion et ce qu'elle a lu dans le *Daily Telegraph* : « The dialogue and acting are good, the script is witty and the scenes are immaculate, adding up to a “hugely enjoyable piece of sophisticated entertainment”. »⁸⁸ Toujours dans ce même organe de presse, on peut lire un article fait de diverses citations, l'une d'entre elles, par Charlie Catchpole du *Daily Express* exprimant l'opinion suivante : « The dialogue is as crisp and mouth-watering as one of Bree's home-baked muffins. All in all a treat that should not be missed. »⁸⁹ Une autre citation tirée du même article est à l'origine d'un effet d'écho intéressant. James Walton du *Daily Telegraph* y écrit :

⁸⁷ Adamson, *Christian Science Monitor*, op. cit..

⁸⁸ Smith, *The Guardian*, op. cit..

⁸⁹ *The Guardian*, 6 janvier 2005.

The dialogue shines like Bree's work surfaces—with every character, including the children, able to snap out the one-liners. The script remains witty at moments of high drama... Last night's episode served up one immaculate scene after another.⁹⁰

Il n'est pas si étonnant que le personnage de Bree serve de référence répétée pour qui veut mettre l'accent sur la perfection des dialogues et de l'écriture tant ce personnage en particulier est défini principalement par sa recherche constante de la perfection dans tous les domaines de sa vie, depuis la pâtisserie jusqu'à la tenue de sa maison. Les deux journalistes utilisent donc ici un élément de comparaison qui est un hommage à l'écriture de la série et des personnages. Si en moins de six mois un des personnages s'est imposé avec suffisamment de force pour devenir synonyme d'une qualité en particulier, n'est-ce pas la preuve que les personnages sont croqués avec une minutie extraordinaire ?

La qualité de l'écriture ne s'arrête pas à quelques répliques bien senties ou traits d'esprit faisant regretter au téléspectateur de ne pas avoir la même répartie que les personnages. Bien sûr, les réparties cinglantes qui ponctuent la série procurent un plaisir indéniable parce qu'elles provoquent à la fois le rire du téléspectateur immergé dans son expérience de visionnage (donc dans l'univers de la série) et réagissant comme si la scène se déroulait à côté de lui, mais aussi la prise de conscience de la subtilité de l'écriture de ce qui est une œuvre de fiction. Cet aspect de la série est tellement riche qu'il est impossible de faire un relevé exhaustif de toutes les réparties cinglantes qui ponctuent les cinq saisons, car des dizaines de pages n'y suffiraient pas. Mais il semble quand même important de donner ici quelques exemples du travail d'orfèvre des auteurs de *Desperate Housewives*, choix qui s'avère difficile compte tenu de la qualité des dialogues. Chacun des personnages a droit à ses répliques assassines et celles que nous avons décidé de citer ici sont proposées par les producteurs eux-mêmes dans le guide *Behind Closed Doors*. Dans ce guide, en effet, une section est dévolue aux personnages et chacun d'entre eux est étudié et défini au moyen d'une sélection de répliques manifestement considérées comme représentatives du caractère du personnage. Ces citations viennent en conséquence toutes de la première saison, la seule à avoir été intégralement diffusée au moment de la sortie du guide.

Ainsi, parmi les « Susan's sizzlers » on peut noter particulièrement celles dont son amie/ennemie Edie Britt fait les frais. Après l'incendie de la maison d'Edie, Mrs. Huber, sa voisine et amie, fait le tour du quartier afin de récolter quelques habits pour celle qui a tout perdu. Elle présente la situation en ces termes à Susan : « Susan! Have you been able to find

⁹⁰ *Ibid.*

old clothes for Edie? She has nothing to wear. » Cette dernière répond : « I thought it was the look she was going for. »⁹¹ Les répliques les plus drôles du personnage de Susan se font souvent au détriment d'Edie et de son comportement très agressif sexuellement, comme on le voit dans cet échange avec Gabrielle qui a lieu lorsque Susan tente de séduire son nouveau voisin Mike Delfino (et est justement en compétition avec Edie) :

Gabrielle : You need to get there early, spend a little time with Mike before the little barracuda gets there.

Susan : That's a good idea. Edie'll get there at five forty-five, which means her breasts will arrive at five-thirty, so I should shoot for five.⁹²

Les répliques sélectionnées pour le personnage de Lynette le sont sous le titre « Lynette's lingo » et sont généralement marquées par une franchise et une honnêteté souvent comiques. Lorsque Lynette demande à Bree de recommander ses jumeaux à la Barcliff Academy, cette dernière montre une certaine surprise :

Bree : You want me to recommend the twins?

Lynette : Yes. You can tell them how beautifully behaved the boys are.

Bree : So you want me to lie?

Lynette : Yeah. I thought that was understood.⁹³

Les répliques les plus typiques du personnage de Bree sont rassemblées sous le titre de « Bree's barbs » et jouent souvent sur le décalage présent chez le personnage, comme lorsqu'elle et son mari s'apprêtent à expérimenter des jeux sexuels sadomasochistes et tentent de décider d'un mot à prononcer en cas d'inconfort ou de désir d'arrêter le jeu. Bree propose le mot « Boise », ce qui fait dire à son mari : « We're going to be doing psychological role-play here, Bree, and a funny word like "Boise" will ruin the mood. We need something that sounds serious. » Bree lui répond alors : « Hmm. How about "Palestine"? »⁹⁴ Ce décalage associé à une conscience aiguë de sa personnalité particulière l'amène à répondre à son mari qui croit qu'elle a toujours des sentiments pour lui car elle a préparé son plateau repas avec un

⁹¹ « Ah, But Underneath » (01x02).

⁹² *Ibid.*

⁹³ « Come in Stranger » (01x05).

⁹⁴ « Love Is In The Air » (01x14).

soin tout particulier : « Do me a favor, Rex. Don't mistake my anal retentiveness for actual affection. »⁹⁵

Pour finir ce tour d'horizon des personnages féminins principaux et de leurs répliques les plus typiques, on citera les pépites de Gabrielle (« Gabrielle's gems ») dont l'aspect comique est souvent fondé sur un sens de la provocation assez poussé. Ainsi à Carlos qui rentre après l'avoir laissée seule toute la journée elle dit : « Do you know how bored I was today? I came this close to actually cleaning the house! »⁹⁶ De manière caractéristique un jour où son époux lui dit : « Face it. We're shallow. I mean can our lives have any meaning if all we do is buy stuff? », Gabrielle est le genre de personnage à répondre : « That depends on what we buy. »⁹⁷

Comme l'écrit très justement Lani Diane Rich à la fin de son article : « Without these taut one-liners and verbal trolleys, *Desperate Housewives* wouldn't be anywhere as good as it is. Rule of thumb: If you're wishing you'd said it yourself, that's great dialogue. »⁹⁸ Le même baromètre de la qualité des dialogues est d'ailleurs à trouver sous la plume de Sarah Zettel :

The writing is not only bawdy, and suspenseful, but also flat-out clever. In fact, one of the most memorable and funniest scenes was tidy, anal-retentive Bree just talking about how much she likes sex. The character dialogue is full of perfectly worded comebacks, lovely turns of phrases and deadly verbal cuts. You know, all the things we ourselves wish we could come up with at cocktail parties or business meetings.⁹⁹

c. Des personnages bien écrits et réalistes

Mais ce qui provoque aussi le plaisir du téléspectateur et alimente le désir de regarder la série épisode après épisode, saison après saison, c'est la qualité de l'écriture des personnages, dont la psychologie est extrêmement fouillée. On en trouve une confirmation dans l'article de Lani Diane Rich intitulé « Why the Best Nighttime Soap Ever is *Not* a Nighttime Soap. Damn it. » Voici en partie comment elle justifie ce titre quelque peu iconoclaste :

⁹⁵ « Move On » (01x11).

⁹⁶ « Ah, But Underneath » (01x02).

⁹⁷ « Guilty » (01x08).

⁹⁸ Wilson, *op. cit.*, 67.

⁹⁹ Wilson, *op. cit.*, 150-151.

[...] but it's not solely the outrageous storylines that make a nighttime soap a nighttime soap.

It's the writing.

It's the bad, bad, *bad*, writing.

Now, this is not necessarily to say that the people who write for nighttime soaps are necessarily bad *writers*. Nighttime soaps are supposed to have bad writing. That's what nighttime soaps are – wild hair, snazzy outfits, outrageous scenarios and bad, bad, *bad*, writing. Trite dialogue. Unbelievable characters. It's what makes the clocks on Melrose Place¹⁰⁰ tick.

Now, I'll grant you, *Desperate Housewives* definitely has the hair, outfits and outrageous scenarios down pat. But the writing is simply *not bad*. It's excellent, far too good for this Sunday night gem to be labeled as a nighttime soap. So, in the interest of ending this unfair practice—and, you know, amusing myself—here are my reasons why the writing on *Desperate Housewives* is far too fabulous for the show to be classified as a nighttime soap.¹⁰¹

Dans ce long passage l'auteure de l'article qualifie l'écriture de *Desperate Housewives* à la fois de manière laudative, par ce qu'elle est (« excellent », « far too good », « Sunday night gem », « fabulous ») puis en creux en disant tout ce qu'elle n'est pas ou ce qu'elle n'utilise pas (« bad, bad, *bad* », « trite dialogue », « unbelievable characters »). Dans le reste de l'article, Lani Diane Rich justifie son point de vue en montrant notamment à quel point les personnages sont développés et leur psychologie fouillée. Elle admire tout d'abord la virtuosité avec laquelle l'aventure de Gabrielle avec son jeune jardinier John Rowland est traitée, donnant de la profondeur à une histoire relativement classique, voire banale. Elle cite par exemple le fait que John Rowland appelle Gabrielle « Mrs. Solis » même après que leur liaison a été consommée et que ce simple fait est déjà une indication du traitement novateur de cette histoire. Elle ajoute que c'est à cette occasion que Gabrielle se confesse à son prêtre, lui expliquant que sa liaison avec John lui permet de trouver de l'affection alors que dans sa vie de tous les jours elle ne se sent que femme-trophée. Lani Diane Rich écrit alors : « Gabrielle's understanding of her own shallowness gives her depth. »¹⁰² Elle continue avec Susan, énumérant toutes les raisons pour lesquelles elle la surnomme « Too-Stupid-To-Live Susan » tout en avouant qu'elle admire, aime et est touchée par d'autres aspects du

¹⁰⁰ Melrose Place est le lieu où vivent la majorité des personnages du *prime time soap* du même nom diffusé de 1992 à 1999 sur la chaîne Fox. On notera que Marcia Cross y a tenu un rôle de 1992 à 1997.

¹⁰¹ Wilson, *op. cit.*, 60-61.

¹⁰² *Ibid.*

personnage et conclut ainsi : « It takes very smart writing to create a character this dumb and still make her this incredibly lovable. »¹⁰³ Lynette vient ensuite et cette fois-ci le portrait du personnage s'ouvre avec ces mots : « I think this is one of the most brilliantly written storylines in television today »,¹⁰⁴ assertion qu'elle justifie par le traitement extrêmement novateur de la maternité à travers ce personnage qui ne vit pas son statut de mère d'une manière simple. Puis elle s'attarde sur le couple formé par Bree et Rex Van de Kamp dont chacune des entités lui semble assez détestable et dont pourtant le traitement tout en subtilité, nuance et humanité la conduit à changer son opinion :

Out of two characters that were on the surface wholly unlikeable, these writers created fully formed people steeped in their own fallibility, and it made them somehow, miraculously, lovable. It was nothing short of brilliant.¹⁰⁵

Lani Diane Rich s'arrête aussi un court instant sur les personnages secondaires :

[...] it's still the writers that created these little jewels of characterization to sparkle in the background. From Martha Huber's money problems to Karen McClusky [sic]'s lost son, the first season gave us a plethora of tiny little moments that were completely owned by these characters, and in those moments, we loved them as much as we did the main characters.¹⁰⁶

Bien que Lani Diane Rich concentre son étude sur la première saison de la série uniquement, la maestria avec laquelle sont écrits les personnages, notamment secondaires, ne se dément pas dans les quatre saisons suivantes. De nouveaux personnages comme Betty Aplewhite (deuxième saison), Carolyn Bigsby (troisième saison) ou encore Katherine Mayfair (quatrième saison) font des apparitions de plus ou moins longue durée, certaines (comme Katherine Mayfair) allant jusqu'à devenir des figures régulières voire centrales de *Wisteria Lane*. On peut aussi rajouter que les personnages secondaires sont tellement bien écrits et aimés des téléspectateurs qu'ils en viennent à prendre de plus en plus d'importance au cours des épisodes. Le personnage de Mrs. McCluskey par exemple est passé, en l'espace de cinq saisons, de la voisine acariâtre que tout le monde craint, ennemie jurée de Lynette Scavo, à la confidente prénommée Karen qui fait partie du cercle des proches des quatre héroïnes

¹⁰³ Wilson, *op. cit.*, 62.

¹⁰⁴ *Ibid.*

¹⁰⁵ Wilson, *op. cit.*, 64.

¹⁰⁶ Wilson, *op. cit.*, 65.

principales, et surtout de cette même Lynette. Edie Britt n'était censée apparaître que quelques épisodes au tout début de la première saison mais son personnage, et le talent de l'actrice qui l'incarne à l'écran, l'ont rapidement rendue incontournable dans la série (en tout cas quasiment jusqu'à la fin de la cinquième saison, qui marque sa disparition définitive).

d. Une série construite de manière à créer la dépendance

La série ne se contente pas de regorger de dialogues mémorables et de faire évoluer des personnages si bien écrits et campés que l'on s'y attache très vite, elle est aussi très bien conçue d'un point de vue narratif. Sa construction est en effet si efficace que l'on pourrait même se risquer à parler de pièges narratifs tendus par les scénaristes. Comme on l'a remarqué, le terme « hooked » revient très régulièrement dans la bouche ou sous la plume de ceux qui réfléchissent sur la série ou la commentent, et il semble important d'essayer de comprendre ce qui dans la construction de la série fait que regarder un épisode peut suffire à créer une forme de dépendance.

Un premier indice est peut-être à trouver du côté de la pomme, symbole récurrent de l'iconographie de *Desperate Housewives*, puisque le générique finit sur chacune des quatre héroïnes tenant une pomme à la main et que nombre des images de couvertures de livres ou de jaquettes de DVD utilisent ce même fruit. Si l'allusion biblique reliant la pomme à la femme tentatrice et/ou coupable est immanquable, on peut aussi relier ce fruit à la tentation de la connaissance, du savoir absolu et *in fine* à la position du téléspectateur. On pourrait alors relire ce symbole de la tentation un peu différemment et imaginer que ce magnifique fruit rouge et brillant est la série, objet de tentation pour le spectateur désireux de la consommer (donc la regarder) et que dès la première bouchée (et le premier épisode visionné) il bascule dans l'univers de la série dont il désire percer tous les secrets afin d'accéder à la connaissance, peut-être interdite, de ce que cachent Wisteria Lane et ses habitants.

Un deuxième indice est fourni par Lani Diane Rich quand elle écrit : « From the moment Paul dug up the toy chest out of the pool floor, I was hooked. »¹⁰⁷ Ce qui rend les téléspectateurs accros, ce qui fait qu'ils veulent leur « dose »,¹⁰⁸ c'est aussi le mystère autour duquel tourne chaque saison. La première saison s'attache à découvrir les raisons du suicide de Mary Alice Young, la deuxième saison s'articule autour de la mystérieuse famille Applewhite et de ses secrets, la troisième saison se concentre sur le personnage d'Orson

¹⁰⁷ Wilson, *op. cit.*, 64.

¹⁰⁸ Citons Myrna Blyth écrivant dans la *National Review Online* : « After the dishes are done, the kids are in bed, and the house is quiet, I know that women all over the country collapse on the couch for a fix of gloriously entertaining chick-TV. » (*op. cit.*)

Hodge, nouvel homme de la vie de Bree, qui semble entouré de bien des cadavres, tandis que la quatrième saison nous fait pénétrer dans la vie mystérieuse de Katherine Mayfair revenue s'installer à Wisteria Lane. Ainsi, que chaque premier épisode de la saison (« season premiere ») introduise un nouveau mystère contribue à attiser le désir du téléspectateur de regarder la saison jusqu'au bout afin d'en connaître la clé.

Le pilote est particulièrement efficace tant il installe dans les premières minutes un climat particulier pour mieux le rompre brutalement et déstabiliser le téléspectateur qui ne se remettra pas de cette surprise initiale et souhaitera plus que tout obtenir la solution de l'énigme posée en des termes si brutaux. Si le *cliffhanger* est généralement bien connu des amateurs de série,¹⁰⁹ on pourrait proposer, sur le même modèle, le principe de *cliffdropper* pour qualifier le pilote de *Desperate Housewives*. Dans les premières minutes de cet épisode, le téléspectateur est bercé par les douces images aux couleurs chaudes et lumineuses dépeignant le quotidien ronronnant de Mary Alice Young dont la voix suave ajoute à cette impression de confort douillet. Après moins de deux minutes de ce traitement le téléspectateur a l'impression d'être violemment jeté dans le vide quand la musique extra-diégétique change, et que l'histoire prend un tout autre tour lorsque Mary Alice sort un revolver afin de se tirer une balle dans la tête. Le décalage et la tension entre ces deux moments est bien plus qu'il n'en faut pour lancer l'implacable machine qu'est *Desperate Housewives*. Regarder la série devient alors pour le téléspectateur un moyen d'amortir la chute, chaque épisode représentant une branche ou un escarpement auquel il lui est possible de s'accrocher afin de souffler quelque peu en attendant le prochain rebondissement, qui à coup sûr le mènera jusqu'à la résolution du mystère initial.

De manière tout à fait classique les énigmes des saisons suivantes sont lancées lors du dernier épisode de la saison précédente au moyen de *cliffhangers*. Ainsi le dernier épisode de la première saison résout intégralement la question du suicide de Mary Alice (ce que toute la saison n'avait fait que partiellement, mêlant fausses pistes et vrais éléments du puzzle) mais en échange introduit le mystère principal de la deuxième saison avec le personnage de Betty Applewhite qui, de manière tout à fait suspecte, déménage à Wisteria Lane en pleine nuit. L'épisode laisse aussi planer le doute sur le devenir des personnages de Susan et Mike, pris en otage par le jeune mais néanmoins armé Zach ou encore de Bree dont le mari Rex meurt brutalement.

¹⁰⁹ On le sait, le *cliffhanger* est un type de fin ouverte visant à créer un fort suspense. On dira qu'il y a cliffhanger quand un récit s'achève avant son dénouement, à un point crucial de l'intrigue, quitte à laisser un personnage dans une situation difficile, voire périlleuse.

La fin de la deuxième saison est moins riche en rebondissements mais introduit un élément de doute sur le futur de Gabrielle, qui découvre la liaison que son mari Carlos entretient avec leur mère porteuse Xiao-Mei, et annonce le mystère de la saison suivante en juxtaposant les images d'Orson Hodge écrasant volontairement Mike Delfino et offrant des fleurs à Bree, à qui il fait la cour.

La troisième saison fonctionne sur le même principe tout en se concentrant sur les personnages et moins sur l'introduction d'un mystère provenant d'un élément extérieur, puisque l'on apprend dans le même épisode que Bree fait semblant d'être enceinte des œuvres de son époux, que Lynette a un cancer, que Victor n'a épousé Gabrielle que pour des raisons politiques et qu'elle renoue le jour de son mariage avec Carlos, son ex-mari. Le *cliffhanger* réel de cet épisode est en lien étroit avec Edie Britt que l'on voit (c'est en tout cas c'est ce que l'on nous laisse croire) mettre fin à ses jours par pendaison.¹¹⁰

Enfin l'élément de suspense de la quatrième saison, celui censé inciter les téléspectateurs à marquer d'une croix rouge sur leur agenda le jour où reprend la saison suivante est, de manière assez novatrice,¹¹¹ une prolepse qui nous plonge dans le quotidien de nos héroïnes cinq ans après la fin de la quatrième et permet au spectateur de découvrir non sans surprise que l'homme dans la vie de Susan n'est plus Mike ou que Gabrielle est devenue la mère de deux petites filles — mystères d'un autre genre puisque la question est de découvrir ce qui en l'espace de cinq ans a conduit à ces changements de situation.

Dès le pilote, le téléspectateur est donc pris dans un maelström d'énigmes, de coups de théâtre et de rebondissements en tout genre, ce qui entretient son addiction puisqu'en plus des personnages et des dialogues auxquels il a pris goût et s'est attaché il est confronté à de nouvelles catégories de drogues (pour garder l'image de la dépendance) sous la forme d'un mystère différent à résoudre chaque saison.

d. Une série adaptée aux différents publics visés

Bien que les éléments d'enquête jouent un rôle important, il ne faut pas croire que *Desperate Housewives* puisse être rangée dans la catégorie des séries policières, car elle propose une grande palette d'émotions et joue en fait sur plusieurs ressorts comme le formule très bien Nicollette Sheridan dans le *Oprah Special* « Wisteria Hysteria » quand elle répond à la question d'Oprah Winfrey (« Can you believe all the attention the series has gotten? ») :

¹¹⁰ On peut se demander si le jeu de mot est volontaire puisque c'est sur l'image d'un personnage pendu non pas à une falaise mais bien au plafond que se clôt la saison.

¹¹¹ Marc Cherry avoue dans une interview au *TV Guide* de la semaine du 29 septembre au 5 octobre 2008 s'être largement inspiré de l'idée des diaboliques scénaristes de la série *Lost*.

In a way I can because it is just so good. It is so well written. It's got this incredible cast that I'm so proud to be a part of. And it's just got all the makings, if one hook doesn't get you another one will, you know from the intrigue to the sex to the heart-breaking moments so all of it.¹¹²

On remarque ici l'emploi du modal « will » marquant l'aspect inéluctable de l'attrait de *Desperate Housewives* dont la recette est si subtile et irrésistible qu'à un moment ou à un autre le spectateur sera happé par un élément. Nicollette Sheridan met ici le doigt sur un point largement commenté. Ainsi Judith Lancioni reconnaît dans son article « Murder and Mayhem on Wisteria Lane » que de nombreuses scènes ont un potentiel comique important (elle cite par exemple celle, bien connue, où Gabrielle tond la pelouse en robe de soirée afin d'éviter que son mari ne découvre que leur jardinier s'occupe plus d'elle que du jardin)¹¹³ mais rajoute : « While these scenes are hilarious, they are counterpointed by more serious interludes, drama and humour melding together like two sides of a coin. »¹¹⁴ Julie Kenner s'appuie sur le même élément constitutif de la série pour en expliquer en partie l'attrait sur les téléspectateurs : « We tune in for the glamour and the plot and the mystery and the overall soap opera aspects of the show. »¹¹⁵ L'utilisation de la conjonction de coordination « and », répétée trois fois, insiste à la fois sur l'aspect composite de la série et sa richesse de ton. Même ceux qui ne concentrent pas leur étude sur cet aspect en particulier le mentionnent quand ils tentent de définir la série. Alesia Holliday écrit par exemple : « The idea of a new TV comedy-drama-soap about desperate housewives didn't do much for me [...]. »¹¹⁶ Ici les tirets servent à créer un nom composé pour une série composite et protéiforme. Sharon Bowers, toujours dans le même recueil, évoque le ton de la série en ces termes : « the genre-bending blend of comedy, mystery and soap opera. »¹¹⁷

Il est vrai que la série est capable de glisser de la comédie, qu'elle soit visuelle ou verbale, à une atmosphère de mystère et de suspense en passant par des moments de drame absolu. C'est en effet dans la même série que l'on voit Susan s'enfermer dehors nue (« Pretty Little Picture » 01x03) ou s'assommer en chevauchant un taureau mécanique (« Anything You Can Do » 01x07), que l'on entend les personnages échanger des piques verbales assassines mais aussi que l'on retient son souffle parce que plusieurs personnages sont pris en

¹¹² *Oprah Winfrey Show*, « Wisteria Hysteria », 03 février 2005.

¹¹³ « Pilot » (01x01).

¹¹⁴ McCabe & Akass, *op. cit.*, 134.

¹¹⁵ Wilson, *op. cit.*, 56.

¹¹⁶ Wilson, *op. cit.*, 21.

¹¹⁷ Wilson, *op. cit.*, 93.

otage et tenus en joue par une forcenée (« Bang » 03x07) ou encore que l'on est ému aux larmes en entendant les suppliques déchirantes de Gabrielle à qui l'on vient retirer l'enfant auquel elle s'est tant attachée (« It Wasn't Meant to Happen » 02x20). Le téléspectateur est donc sans arrêt surpris par les changements de ton de *Desperate Housewives*, ce qui évite l'installation d'une certaine lassitude et permet, en renouvelant l'ambiance, de renouveler voire d'attiser l'intérêt du spectateur.

Ces changements de ton et d'émotion servent aussi une autre fonction qui est d'attirer un public très large comme on l'infère à la lecture de l'article « Still Desperate » :

Desperate Housewives is characterised by the way it mixes genres, most notably merging the thriller, with its opening enigma and strong linear narrative working towards a resolution, with the classic soap opera focused on families, friendship groups or neighbourhood, where just a sense of life going on moves the series forward. It also combines melodrama, which is usually serious and intense, with humour, even parody [...]. Other genres are mixed in, like teen series *The O.C.*,¹¹⁸ where the teenagers' emotional dramas are as important as those of their parents.¹¹⁹

Pour mieux saisir l'ampleur du rôle joué par la richesse de ton de *Desperate Housewives* dans son attrait auprès d'un public aussi varié que ce que l'on a pu voir précédemment, il semble judicieux de revenir sur un ou deux points évoqués par Ien Ang. Elle écrit :

Prime time is the time in which the whole family usually watches television, in contrast to the morning or afternoon hours [...]. A popular programme must therefore, at least according to the commercial logic of the American television, appeal to the whole family.¹²⁰

Cet aspect explique de manière tout à fait convaincante pourquoi certaines sous-intrigues de *Desperate Housewives* rappellent des séries d'adolescents comme *The O.C.*. En effet la série compte un certain nombre de personnages d'adolescents comme Andrew et Danielle Van de Kamp (les enfants de Rex et Bree), Julie Mayer (la fille du couple désormais divorcé Susan et Karl Mayer) ou encore Zach (le fils de Paul et feu Mary Alice Young).

¹¹⁸ *The O.C.* (du nom du comté d'Orange en Californie où se déroule l'intrigue) est une série ayant pour personnages principaux des adolescents, diffusée sur le chaîne Fox de 2003 à 2007.

¹¹⁹ McCabe & Akass, *op.cit.*, 36.

¹²⁰ Ang, *op. cit.*, 56.

D'autres adolescents apparaissent plus ponctuellement comme Justin, John Rowland (surtout dans la première saison), Matthew Applewhite (dans la deuxième saison), Austin le neveu d'Edie Britt (dans la troisième saison), Dylan Mayfair (dans la quatrième saison) et les jumeaux Porter et Preston Scavo (dans la cinquième saison). La présence d'adolescents dans la série permet alors le traitement de sujets tels que l'homosexualité (Andrew et Justin), la perte de la virginité (Julie/Austin et Danielle/John), l'obsession pour une camarade (Zach) ou le désir de séduire une femme plus âgée (Zach à nouveau), les couples mixtes (Danielle et Matthew), la trahison amicale (avec le triangle Julie/Danielle/Austin), la grossesse chez les adolescentes (Danielle), l'amour sur Internet (Porter Scavo), l'amour avec une femme plus âgée que l'on croit enceinte de ses œuvres (Porter Scavo mais aussi John Rowland) et tous les autres tourments et problèmes (pas toujours classiques) de l'adolescence ainsi évoqués.

Si l'adolescence et ses problématiques particulières sont représentées, le troisième âge ou l'âge mûr et ses problèmes ne sont pas en reste. On peut citer dans cette catégorie Sophie Bremmer (la mère de Susan Mayer), Phyllis Van de Kamp (la mère de Rex), le père et la belle-mère de Bree, Stella Wingfield (la mère de Lynette), le père de Tom Scavo, Juanita Solis (la mère de Carlos), Lucia Marquez (la mère de Gabrielle), Gloria Hodge (la mère d'Orson) mais aussi Karen McCluskey et son amie Ida Greenberg. À travers ces personnages, ce sont de tout autres problèmes qui sont évoqués, notamment la solitude, la peur de vieillir (qui caractérise plus particulièrement Lucia Marquez ou Sophie Bremmer) ou la difficulté et le désir de refaire sa vie après un certain âge.

Ce grand écart entre des éléments susceptibles de plaire à des adolescents et d'autres écrits pour un public plus mûr contribue à compliquer les intrigues finissant par avoir des répercussions sur les héroïnes principales, mais aussi à attirer et à fidéliser des types bien différents de téléspectateurs comme l'a remarqué Ien Ang : « [...] On the contrary, from the perspective of the programme's producers, it is necessary in order to draw as many viewers as possible to make sure that the interest of all members of the (American) family is aroused. »¹²¹

Cette contrainte de production est un des éléments permettant d'expliquer la facilité et la rapidité avec laquelle l'atmosphère sur *Wisteria Lane* peut passer du mystère et du suspense à la comédie la plus totale après être passée par le drame, point crucial dans l'attrait qu'exerce la série auprès des femmes mais aussi des hommes.

¹²¹ Ang, *op. cit.*, 117.

C. Une série adaptée aux téléspectateurs masculins comme féminins

Comme l'écrit non sans humour Sarah Zettel dans son article « Something Familiar, Something Peculiar » sous-titré « Why Men Love *Desperate Housewives* » : « The storied dish that *Desperate Housewives* serves up has a sauce that works as well for the gander as it does for the goose. »¹²² L'accent est mis sur le côté volontaire de ce double attrait : si *Desperate Housewives* plaît aussi bien aux hommes qu'aux femmes, c'est parce qu'on s'est assuré de la présence de certains ingrédients nécessaires à la bonne tenue de la sauce (si l'on veut rester fidèle au champ lexical initié par Sarah Zettel).

a. « Male and female eye-candy »

Un premier exemple pourrait être l'attrait visuel de la série et surtout de ses interprètes. Si, comme on l'a dit précédemment et comme cela n'a échappé à personne et surtout pas Oprah Winfrey, les habitantes de Wisteria Lane sont très belles, ses habitants ne sont pas en reste non plus. Dans le deuxième numéro spécial du *Oprah Winfrey Show* consacré à *Desperate Housewives*, ce sont les acteurs qui incarnent Mike Delfino, Carlos Solis et John Rowland qui sont à l'honneur et les compliments pleuvent sur eux. Oprah Winfrey évoque par exemple le statut instantané de bourreaux de cœurs (« instant heartthrob status ») acquis par ces trois hommes et félicite James Denton (Mike Delfino dans la série) d'avoir été élu un des hommes les plus séduisants au monde en 2004 par le magazine *People*.¹²³ Les acteurs Jesse Metcalfe et James Denton (qui prêtent respectivement leurs traits et leur torse à John Rowland et Mike Delfino) sont sans aucun doute les plus exposés au regard gourmand des habitantes de Wisteria Lane et des téléspectatrices de *Desperate Housewives*, car leurs professions de jardinier et plombier, deux professions plutôt physiques, donnent souvent l'occasion aux scénaristes de les montrer torse nu, les muscles bandés par l'effort, la peau hâlée par les heures passées dehors. Cette attirance un peu animale exercée par les personnages de Mike Delfino et John Rowland semble être l'apanage de ceux qui appartiennent au monde manuel plutôt qu'intellectuel. Ainsi chaque saison amène son nouvel éphèbe : la deuxième saison par exemple voit arriver Matthew Applewhite qui est aussi grand que fort et musclé et apparaît souvent à son avantage vêtu d'un marcel blanc. Son attrait n'est

¹²² Wilson, *op. cit.*, 150.

¹²³ Chaque année, le magazine américain *People* décerne en effet le titre de « Sexiest Man Alive » à un artiste, généralement un acteur. L'homme le plus sexy au monde a des dauphins et en 2004, James Denton en faisait partie.

pas tant celui du travailleur manuel que peut-être de l'homme noir (donc de tous les fantasmes que l'on y sait attachés ?) et du mauvais garçon qui cache un mystérieux secret.

Wisteria Lane accueille pour quelques épisodes de sa troisième saison le personnage d'Austin, le neveu d'Edie Britt, que l'on découvre la première fois torse nu occupé à briquer sa moto dans la rue.¹²⁴ Son personnage est celui d'un jeune homme présenté comme ayant plus d'affinités avec le monde physique qu'intellectuel (quoique très loin d'être sot) auquel un passé et un présent de mauvais garçon (il dit avoir passé du temps en maison de correction) qui boit de la bière et conduit une moto semblent conférer une sensualité animale et un charisme irrésistible. La quatrième saison marque une pause sur Wisteria Lane mais la cinquième ne déroge pas à la règle puisque c'est à nouveau un travailleur manuel fort bien fait de sa personne, Jackson Braddock, qui fait son entrée dans la maison et la vie de Susan Mayer. Si la profession ou le statut des hommes semble avoir une forte incidence sur leur sex-appeal, cela peut être en partie en raison de l'idée qu'un homme qui travaille beaucoup avec son corps, l'habite plus (ce qui le rend plus sensuel) mais aussi parce que ces emplois donnent aux scénaristes l'occasion de présenter ces hommes dans des situations avantageuses. Brian Singleton écrit :

The daytime spectacle for the wives of Wisteria Lane is constituted by samples of heroic masculinity that come to replace husbands and partners. [...] These men are offered for scopic delight, most as eye candy. [...] Both men [Mike and John] are represented as models of phallic masculinity; they wear tight-fitting shirts, and often appear shirtless, to show off the spectacle of their sculpted bodies. They invariably carry the tools of their respective trades (hoes, rakes, wrenches, screwdrivers), further reinforcing their phallic hegemony by not simply existing for their bodies alone.¹²⁵

Si l'indiscutable masculinité que leur prête Brian Singleton est en fait discutable et le sera d'ailleurs par la suite, le fait qu'ils soient offerts en spectacle, sacrifiés à l'autel des regards concupiscent de leurs voisines et du public, ne l'est pas. On verra d'ailleurs plus tard ce qu'apporte ce retournement de situation par lequel les femmes ont un regard actif (et donc masculin si l'on adopte la terminologie de Laura Mulvey)¹²⁶ tandis que les hommes sont relégués au statut de simple objet de ce regard.

¹²⁴ « It Takes Two » (03x02).

¹²⁵ McCabe & Akass, *op. cit.*, 106.

¹²⁶ Caughie & Kuhn, 1992, 22-34.

Naturellement, cette stratégie mise en place afin d'attirer le public féminin trouve sa contrepartie masculine. Les femmes qui habitent sur Wisteria Lane, est-il besoin de le rappeler, sont aussi belles que bien habillées. Mais ce dont nous allons parler maintenant sont les ingrédients rajoutés ou intégrés à *Desperate Housewives* dans le but de plaire plus particulièrement à un public masculin hétérosexuel, ou en tout cas à l'idée possiblement stéréotypée que les concepteurs et producteurs de la série s'en font.

Dans sa liste d'éléments supposés attirer un public masculin, Sarah Zettel inclut la présence de jolies femmes, beaucoup de décolletés et un humour visuel et/ou manquant parfois de finesse :

There is also the heavy slapstick component to the show. The humor is very (you should excuse the expression) broad. Susan runs naked through the bushes while trying to get back into her house (talk about a selling point for a male audience!). [...] While we're talking of bawdy, and things that appeal to men, I think this show sets a new record for the most cleavage revealed by a network, and in these days of Fox TV, that takes some doing. Even uptight Bree can't get away from scoop necks or cut-out sweaters, and the supposedly dowdy Lynette doesn't seem to realize that Oxford shirts come with three buttons above the nipple-line.¹²⁷

Pour elle, certains choix vestimentaires ou scénaristiques apparaissent donc avoir été intégrés dans la série dans le but quasi-unique de plaire aux hommes. Si même les personnages les moins ouvertement sensuels le sont plus que de raison, que dire d'Edie Britt ?

Edie est immédiatement présentée comme une séductrice vorace qui sait ce qui plaît aux hommes et utilise cette connaissance pour attirer leur regard et leur attention. Elle a donc une garde-robe particulièrement flamboyante faite de jupes ou shorts toujours courts, de petits hauts toujours très décolletés et de vestes de tailleurs, robes ou pantalons toujours extrêmement ajustés. Edie Britt ne laisse d'ailleurs que peu d'hommes indifférents et l'on peut supposer que cet attrait du personnage se retrouve auprès des hommes susceptibles de regarder la série. Rien d'étonnant alors à ce que ce soit le personnage d'Edie qui ait été choisi pour le désormais fameux (car à l'origine d'une certaine controverse) petit sketch d'introduction à l'émission d'ABC *Monday Night Football*¹²⁸ diffusé en 2004 (donc dans les tous premiers mois d'existence de la série) dans lequel on voit Edie simplement vêtue d'une

¹²⁷ Wilson, *op. cit.*, 150.

¹²⁸ *Monday Night Football* est une émission diffusée sur ABC qui propose la retransmission des matchs de football américain de la National Football League.

serviette flirtant avec Terrell Owens, membre de l'équipe de football américain des Philadelphia Eagles. Terrell Owens résiste aux avances d'Edie jusqu'à ce que celle-ci laisse tomber sa serviette, ce qui semble avoir raison des réticences initiales du sportif. L'image sulfureuse du personnage d'Edie a donc autant à voir avec sa garde-robe qu'avec son comportement, et le fait qu'elle soit utilisée en introduction d'un programme destiné de manière privilégiée à des hommes est sûrement une manière d'aiguiser leur intérêt et leur curiosité afin de les amener à regarder *Desperate Housewives* (d'autant plus si l'on prend en compte le fait que les deux programmes sont diffusés sur la même chaîne).

b. Les « catfights » (bagarres entre filles)

Si l'on fait un survol des épisodes de la série avec l'idée de trouver des éléments susceptibles de plaire aux hommes, on remarquera aussi la récurrence des bagarres de filles (« catfights »). Si à l'origine le terme « catfight » désignait simplement une bagarre entre félins puis une bagarre entre deux personnes de sexe indéterminé, il a fini par prendre dans le langage courant le sens de bagarre entre deux filles ou femmes. Encore une fois de manière assez stéréotypée (ce qui ne signifie pas que cela soit faux), il est convenu que le spectacle de deux femmes qui se battent est sexuellement excitant pour un homme. L'attrait d'un public masculin pour ce spectacle est tellement avéré que dans un épisode de *Seinfeld*, le personnage féminin Elaine Benes demande à ses amis pourquoi les hommes semblent émoustillés par le spectacle, si ce n'est par la simple idée d'une petite bagarre entre filles. Elle s'entend répondre par Jerry Seinfeld : « Men think if women are grabbing and clawing at each other there's a chance they might somehow, you know, kiss. »¹²⁹ L'attrance masculine pour ce genre de spectacle viendrait donc du fait qu'un tel corps-à-corps pourrait être annonciateur d'un autre type de corps-à-corps, ce qui charge la petite bagarre d'un délicieux parfum homo-érotique. L'attrait quasi irrésistible des scènes de « catfight » sur les hommes est confirmé par l'usage qui en est fait dans la culture populaire. Ce type de scène a été utilisé en 2002 pour faire la publicité d'une bière allégée.¹³⁰ On y voit deux femmes se disputer sur l'intérêt de cette bière, dispute qu'elles décident de régler en se battant d'abord dans une fontaine, puis dans du ciment, le tout, comme de bien entendu, en arrachant leurs vêtements respectifs et en se frottant presque lascivement l'une à l'autre. La version non censurée de cette publicité finit sur la suggestion suivante par l'une des deux femmes : « Let's make out. » La chute est que cette scène est en fait le fruit de l'imagination de deux hommes en train de boire un verre dans

¹²⁹ « The Summer of George » (08x22).

¹³⁰ <http://www.youtube.com/watch?v=82BNBwck8Zs>. Page consultée le 23 juin 2010.

un bar, qui réfléchissent, en une magnifique mise en abyme, à ce que serait une bonne publicité pour la bière Miller Lite. Il semble donc clairement acquis, et c'est ce que nous montrent ces deux occurrences dans la culture populaire récente, que ce type de scène s'adresse particulièrement à un public masculin hétérosexuel.

On comprend dès lors mieux pourquoi ce motif revient de manière assez fréquente au moins pendant les deux premières saisons de la série. Dans « Suspicious Minds » (01x09), Helen Rowland s'en prend à Susan Mayer, croyant punir celle qui entretient une liaison coupable avec son fils John. Lors de cette bagarre, qui a lieu dans les coulisses d'un défilé de charité, Helen Rowland arrache le bas de la robe avec laquelle Susan était censée défiler, ce qui forcera cette dernière à monter sur le podium vêtue en tout et pour tout d'un bustier et d'un bout de tissu cachant à peine ses dessous mais permettant aux téléspectateurs de ne rien ignorer de la plastique de Teri Hatcher. La deuxième saison est particulièrement riche en scènes de ce genre (peut-être afin d'aider les audiences quelque peu en baisse d'une saison en deçà des espérances du public) puisqu'on en trouve dans « You Could Drive a Person Crazy » (02x02) où Susan, furieuse d'apprendre sa liaison avec son ex-mari, s'en prend à Edie alors en train de faire du roller en short et couettes, « There's Something about a War » (02x13) avec la bagarre dans l'église entre Sœur Mary Bernard et Gabrielle et dans « It Wasn't Meant to Happen » (02x20). C'est une scène de ce dernier épisode qui nous intéresse tout particulièrement, car le stéréotype y est poussé si loin qu'il est difficile de ne pas se demander s'il n'y a pas un peu d'ironie de la part des auteurs.

Dans cet épisode, Edie vient de rompre avec Karl et décide d'aller noyer son chagrin dans un bar avec Susan. Les deux femmes se rendent alors dans un « sports bar » (bar à la clientèle plus particulièrement masculine dans lequel est retransmis du sport sur grand écran), dont les serveuses portent un uniforme composé de courts shorts et de débardeurs très moulants, et commandent un plat d'ailes de poulet pimentées. Certaine que Karl l'a quittée pour une des serveuses, Edie se montre très agressive avec celle qu'elle soupçonne être à l'origine de sa rupture, et ce qui commence comme une petite altercation dégénère en bagarre. La scène dans le bar finit donc sur l'image d'Edie et Susan (venue lui prêter main forte contrainte et forcée) se battant avec toutes les serveuses du bar (« sports bar ») sur un sol jonché d'ailes de poulet pimentées. Tous les éléments censés plaire au mâle (ou en tout cas au stéréotype du mâle), à savoir une bagarre de très jolies filles légèrement vêtues dans un environnement éminemment masculin et, en lieu et place de la boue des combats de filles, la nourriture grasse et pimentée qu'affectionnent tout particulièrement certains hommes, sont là en même temps. C'est cette conjonction qui finit par donner l'impression que les auteurs ont

établi une liste de tout ce qui pouvait plaire aux hommes et ont ensuite écrit une scène contenant tous ces éléments. La scène est donc tellement outrée dans ce qu'elle suppose qui peut/doit plaire aux hommes qu'elle en est comique et nous amène à nous interroger sur le degré d'ironie qu'elle contient ou avec lequel il est possible de la lire.

c. Les baisers entre filles

Outre les scènes de « catfights », ¹³¹ la série comporte aussi des scènes de baisers entre deux des héroïnes principales. La première de ces scènes a été largement médiatisée dans la période entre la fin de la diffusion de la quatrième saison et le début de la diffusion de la cinquième saison. On pouvait en effet à ce moment là lire des interviews d'Eva Longoria et Teri Hatcher confirmant que leurs personnages échangeaient un baiser. Il semble que l'on soit encore une fois dans le cliché de ce qui peut plaire aux hommes et l'on voit dans ce baiser un rappel de ce qui attire potentiellement les hommes dans les bagarres de filles selon Jerry Seinfeld. En réalité cette scène tellement attendue semble très en dessous de ce que l'on a fait miroiter au spectateur. Il s'agit en fait d'une scène dans laquelle Gabrielle embrasse (assez brièvement) à deux reprises Susan afin de l'aider à savoir si le baiser que lui a donné sa supérieure hiérarchique était un baiser furtif ou un baiser plus profond de fin de rendez-vous amoureux. La scène est en fait plutôt décevante dans la mesure où ces baisers ont quelque chose de très mécanique et n'ont rien du baiser langoureux que l'on pouvait attendre. Cependant le fait que l'on ait tellement parlé de ce baiser montre, semble-t-il, que c'est un élément censé attirer beaucoup de spectateurs (masculins mais pas seulement).

d. Quand le soap rencontre les intrigues policières.

Mais si *Desperate Housewives* attire les hommes comme les femmes, c'est aussi pour des raisons structurelles. On a remarqué plus haut que la série proposait une grande richesse de ton provenant du mélange d'intrigues policières et d'intrigues centrées sur le personnel et l'intime caractéristiques du *soap opera*. Comme le fait remarquer Sarah Zettel :

The storylines are also slanted to appeal to the male as well as the female viewer. There are relationship stories here, the stock and trade of women's literature and the romance genre, but these actually take a backseat to the elements of suspense. There's only one love story here, the developing relationship between Susan and Mike. The

¹³¹ Ces scènes peuvent également être un rappel pour les téléspectateurs des scènes cultes de « catfights » entre Alexis et Krystle dans le *prime time soap Dynasty* que nous avons déjà eu l'occasion de mentionner.

major storylines are all mystery and suspense. We are dealing in murder, intrigue and mayhem, and men chained up in basements. Physical peril is immediate, action is present in every episode, and it is visceral.¹³²

Ce mélange de deux types d'intrigues fait également l'objet d'un commentaire dans l'article « Still Desperate » :

Desperate Housewives opens with the classic tease of a thriller or melodrama, in this case the violent death of Mary Alice shattering the perfect surface of Wisteria Lane and opening up a mystery from which the narrative will unfold (1:1). Yet, in spite of this classic thriller “come-on”, what follows is a much recognisable soap opera scenario with a cast of female characters, brought together by neighbourhood in a standard soap opera device, instantly recognisable to viewers.¹³³

Ces lignes ont été écrites alors que la série était encore récente, mais le reste des saisons ne dément en rien ce mode opératoire avec l'introduction à chaque saison d'un nouveau mystère dont la résolution se déroule de manière parallèle aux intrigues se concentrant sur la vie des habitantes de Wisteria Lane, tout en venant parfois les croiser. Choisir de mélanger ces deux types d'intrigues a pour vocation d'introduire de la diversité afin que les téléspectateurs ne se lassent pas de regarder la vie de femmes au foyer, mais aussi d'apporter de la stabilité visant à fidéliser les téléspectateurs et à s'assurer qu'ils désirent voir comment évoluent les héroïnes qu'ils affectionnent. Cependant ce choix a une autre justification que celle de proposer un produit susceptible de divertir un public hétérogène aux goûts variés : il s'agit aussi de rassembler devant leur poste de télévision les hommes comme les femmes.

Il est en effet relativement acquis que le *soap opera* attire un public plutôt féminin alors que les intrigues policières ont le même effet sur un public masculin :

According to the normative parameters of the ideology of mass culture, “female” forms of “mass culture” such as soap operas and popular romances are the lowest of the low, while “male” genres such as detective and science fiction are considered able to rise above the low level of mass culture.¹³⁴

¹³² Wilson, *op. cit.*, 150.

¹³³ McCabe & Akass, *op. cit.*, 36.

¹³⁴ Ang, *op. cit.*, 119.

Cette citation nous amène maintenant à nous interroger sur l'hybridité générique de la série à la fois en ce qu'elle appartient à deux genres (dans le sens de sous-catégorie) en tant que type de produit culturel et en ce qu'elle est formatée pour plaire aux deux genres que sont le genre masculin et le genre féminin.

Nous allons nous appuyer ici sur la différence que fait John Fiske dans son ouvrage *Television Culture* entre les genres télévisuels destinés plutôt à un public féminin et ceux qui s'adressent de manière privilégiée à un public masculin. Dans le dixième chapitre de son livre, intitulé « Gendered television: femininity », il met au jour les stratégies utilisées par la télévision et ses producteurs pour répondre à (mais aussi encourager) l'existence de catégories de téléspectateurs trouvant leur origine dans l'appartenance à l'un ou l'autre des deux sexes. Il fait remonter ce phénomène aux années cinquante, décennie lors de laquelle la télévision basée sur les genres (« the gender base of television » où « gender » semble bien être un euphémisme pour « sex »)¹³⁵ est née, et explique que la « sectionalization » du public est devenue un processus très complexe, principalement grâce au développement de formes narratives spécifiques à l'un ou l'autre genre (« gender-specific narrative forms »). John Fiske cite Brown et donne une liste de huit critères caractéristiques du genre qu'est le *soap opera*, qu'il classe comme étant plus susceptible de plaire à un public féminin. Ces huit critères sont :

1. serial form which resists narrative closure
2. multiple characters and plots
3. use of time which parallels actual time and implies that the action continues to take place whether we watch it or not
4. abrupt segmentation between parts
5. emphasis on dialogue, problem solving, and intimate conversation
6. male characters who are “sensitive men”
7. female characters who are often professional and otherwise powerful in the world outside the home
8. the home, or some other place which functions as a home, as the setting for the show.¹³⁶

Mis à part les points six et sept qui ne correspondent pas à la réalité de *Desperate Housewives*, cette liste permet de classer la série dans le genre des *soap operas*. D'autres points cités plus loin contribuent à cette catégorisation de la série comme le fait que,

¹³⁵ Fiske, *op. cit.*, 179.

¹³⁶ Fiske, *op. cit.*, 179-180.

contrairement à des récits plus classiques, les *soap operas* ne comportent pas un début, un milieu et une fin mais un milieu qui s'étend presque à l'infini. Cela a pour conséquence qu'il n'y a jamais d'équilibre atteint dans les *soap operas* mais que le monde qui y est dépeint est un monde perpétuellement menacé et troublé : l'équilibre permis par une cellule familiale heureuse est toujours en arrière-plan mais jamais atteint et même les mariages ne sont pas suivis d'une vie heureuse et pleine d'enfants. John Fiske explique en effet que le mariage n'est pas : « a point of narrative and ideological closure because soap operas interrogate it as they celebrate it. »¹³⁷ Ces points de définition du *soap opera* en tant que genre sont presque autant de points de convergence avec *Desperate Housewives* et contribuent à créer une forme de plaisir et de désir spécifiquement féminins à différencier du plaisir créé par le succès final caractéristique des séries visant plutôt un public masculin comme ce que John Fiske appelle les « cop shows ».

John Fiske est tout à fait conscient que féminité et masculinité sont des constructions mais explique que la masculinité entretient des rapports différents avec l'ordre patriarcal, ce qui est à l'origine de constructions textuelles et de pratiques de lecture différentes. Il cite l'exemple de la série *The A-Team*,¹³⁸ dont le public est largement masculin, et qui a en conséquence moins besoin de proposer un texte ouvert permettant des lectures se plaçant dans la résistance ou l'opposition. Ainsi les textes s'adressant plutôt à un public masculin proposent une plus grande fermeture narrative et idéologique rendue possible par la résolution à la fin de chaque épisode de l'enquête initiée au début du même épisode. Parmi les autres différences notées entre les genres dits masculins et ceux dits féminins, on remarque que là où les *soap operas* mettent l'accent sur le dialogue permettant de résoudre les problèmes de personnages, sur les conversations intimes et les sentiments des personnages, les séries visant un public plus masculin mettent l'accent sur l'action et proposent des dialogues brefs.

Ces caractéristiques sont aussi présentes, bien qu'à une moindre échelle, dans la série qui nous occupe. Comme on l'a vu, chaque saison tourne autour d'une énigme en particulier, énigme qui trouve systématiquement sa résolution dans le dernier épisode de la saison. Cette clôture n'est que de courte durée puisque le dernier épisode est aussi le moment où le mystère de la prochaine saison est introduit, mais elle permet de nuancer quelque peu l'appartenance de *Desperate Housewives* à la catégorie des *soaps*. Parmi les éléments permettant de nuancer la caractérisation de la série comme *soap*, on trouve les personnages masculins qui ne sont pas

¹³⁷ Fiske, *op. cit.*, 181.

¹³⁸ Série connue en France sous le titre *L'Agence tous risques* et diffusée aux États-Unis de 1983 à 1988 sur la chaîne NBC.

forcément sensibles et dont certains, tels Mike Delfino dans la première saison ou encore Paul Young, semblent plutôt correspondre au type d'hommes présents dans les séries visant un public masculin : ils sont dans l'action, tentent de résoudre des enquêtes légèrement en marge de la loi et sont des hommes plus susceptibles de s'exprimer par leurs actions voire leurs poings que par les longs dialogues caractéristiques des *soap operas*. Ces éléments sont généralement ceux soulevés par les commentateurs pour justifier la notion d'hybridité générique de la série. John Fiske envisage ce mélange des genres (dans les deux sens du terme, qui recouvre l'idée exprimée en anglais par « genre mix » et « gender mix ») et cite le cas des séries *Cagney and Lacey* ou encore *Hill Street Blues*. Il écrit ainsi que ces séries « are interesting mixtures of masculine and feminine form. In *Cagney and Lacey* the masculine “end” of the narrative is often neglected in favor of a feminine emphasis on the process by which that end is achieved. »¹³⁹ L'auteur donne aussi l'exemple de la série *Hill Street Blues* à propos de laquelle il écrit : « *Hill Street Blues* for example mixes both masculine and feminine characteristics, and as a result is a cop show that is popular with many women and, significantly, with progressive, if not radical men. »¹⁴⁰ Ce mélange des genres dans un même programme est explicable par des intérêts économiques : « By a careful mixing of genres—news, soap opera, cop shows, and sitcoms—the scheduler hopes to build an audience for the network or channel that is of maximum size and that contains the right mix of social groups to be sold to advertisers. »¹⁴¹

On remarque que cette différenciation entre les genres télévisuels ou narratifs et le genre des téléspectateurs auquel ils s'adressent est basée sur des paramètres normatifs tout à fait construits, mais ces affinités n'en sont pas moins avérées. Ien Ang comme John Fiske remarquent que cette différence se double d'un jugement de valeur dont les présupposés sont plutôt sexistes puisque les « genres de femmes » sont supposés intrinsèquement de mauvaise qualité tandis que « les genres d'hommes », eux, sont un divertissement mieux accepté et jouissent d'une meilleure presse. John Fiske écrit :

Similarly, men denigrate women's tastes in television (especially for soap opera), women's mode of watching (diffused rather than concentrated) [...], and women's talk about it, which men call “gossip” in opposition to their own talk about their programs which they typically refer to as “discussion”. Some women have adopted this masculine value system and denigrate their own tastes [...] while others are more

¹³⁹ Fiske, *op. cit.*, 216.

¹⁴⁰ Fiske, *op. cit.*, 218.

¹⁴¹ Fiske, *op. cit.*, 113.

assertive of the value of their own cultural tastes. But whatever their orientation to this family power structure, the point remains that the meanings and pleasures that women find in soap operas and children in cartoons are inevitably inflected by their situation in the politics of the family, and part of the pleasure in viewing them lies in their felt defiance of masculine or parental power.

Similarly, the male's preference for news, documentary, sport and realistic or "muscle" drama becomes translated into the "natural" superiority of these genres, which, in turn, allows the male to impose his viewing tastes upon the household, not because he is more powerful, but because the programs he prefers are innately "better". This also gives him the right to impose his viewing habits, generally those of undistracted attention, upon the rest of the household and to demand that the women and children refrain from talking while he is viewing.¹⁴²

Peut-être les producteurs et auteurs de *Desperate Housewives* ont-ils aussi intégré ce présupposé (consciemment ou pas) et sont-ils arrivés à la conclusion qu'une série trop ou uniquement orientée *soap* n'obtiendrait pas la reconnaissance publique et critique recherchée, d'où la nécessité d'intégrer d'autres types d'intrigues. En effet les *soap operas* sont un genre à part avec ses propres codes, ses remises de prix, son public et son fonctionnement particulier. On remarque par exemple que les *soap operas* ne fonctionnent pas sur le principe de saisons bien séparées : *Days of Our Lives* a beau exister aux États-Unis depuis 1965, avec des milliers d'épisodes diffusés, le compteur reste bloqué à une seule saison.

Le principe même du *prime time soap*, en raison de son horaire de diffusion, implique donc un genre mixte. Dans *Dallas*, par exemple, l'accent était mis sur le monde des affaires, censé attirer ou retenir un public plus masculin :

As a result, male characters occupy a much more important place in the fictional world of *Dallas* than in daytime soaps, themes and plots which are traditionally mainly appreciated by men, such as the business world, have a much larger part in the narrative.¹⁴³

C'est indiscutablement le monde policier au sens très large qui est très représenté dans *Desperate Housewives*. Dans la première saison, c'est Mike Delfino qui commence à mener son enquête armé d'un revolver et d'une carte de Wisteria Lane. Ensuite Paul Young engage

¹⁴² Fiske, *op. cit.*, 76.

¹⁴³ Ang, *op. cit.*, 117-118.

un détective privé afin qu'il le débarrasse d'Edie Britt, qu'il croit être à l'origine du suicide de sa femme. Puis quelqu'un tire sur Mike et il fait soigner sa blessure chez un médecin peu regardant tandis que Noah Taylor, celui qui a demandé à Mike d'enquêter sur la disparition de sa fille, corrompt un officier de police. Déjà dans cette saison, et ce sera confirmé dans les saisons suivantes, sont présents tous les ingrédients de l'histoire policière. Nos héros et héroïnes se retrouvent régulièrement au commissariat (Bree y passe au détecteur de mensonges dans le troisième épisode de la deuxième saison), croisent souvent le chemin de détectives plus louches les uns que les autres (comme par exemple le détective Monroe en planque devant la maison des Applewhite dans sa vieille voiture, un revolver mal caché par un journal à côté de lui dans « Coming Home » 02x10). Certains personnages vont parfois jusqu'à engager des détectives privés (Paul, Susan et Edie vont en engager un en l'espace de seulement deux saisons) et rencontrent leur lot d'officiers de police corrompus (« Impossible » 01x15 ou « Thank You So Much » 02x15). On peut noter aussi que la morgue est un endroit représenté sans fioritures, comme lorsque Bree va y chercher le corps de son mari dans la deuxième saison puis y retourne dans la troisième accompagnée d'Orson afin qu'il identifie un cadavre.

Desperate Housewives nous fait aussi rencontrer des personnages de maîtres chanteurs (Mrs. Huber), d'incendiaires (Susan, Edie, Dave Williams), de meurtriers (Mike Delfino, Paul Young, George Williams, Matthew Applewhite, Dave Williams) et même de trafiquants de drogue (celui de Mike Delfino puis Ellie qui vit chez les Solis). Enfin la série nous familiarise avec l'univers des hôpitaux psychiatriques (avec Zach Young et Bree) et de quelques prisons (avec Maisy Gibbons, Carlos Solis, Paul Young puis Mike Delfino). Sur les six saisons diffusées à ce jour, c'est donc un large panel de personnages et de situations interlopes qui sont représentés et permettent à la série d'être qualifiée de « policière ».

On comprend ce qui pousse nombre de téléspectateurs, journalistes et commentateurs à considérer que *Desperate Housewives* est aussi en partie une série policière, mais un certain nombre de ces éléments, notamment les personnages de détectives louches engagés par on-ne-sait-qui pour faire on-ne-sait-quoi, les policiers corrompus prêts à « passer à tabac » des individus moyennant un gros billet, ne dépareilleraient pas dans certains *soap operas*. Pourquoi sont-ils alors codés comme sortant la série du *soap* pour l'amener vers la série policière et non pas comme confirmant justement l'appartenance de la série au *soap* ? Il faut se rappeler ici ce qu'écrit John Fiske sur les enjeux de la catégorisation de certaines séries comme *Cagney and Lacey* : « The way that television journalists ascribe *Cagney and Lacey*

variously to “cop shows” or “women’s shows” will activate different readings. Scheduling works similarly as well. »¹⁴⁴

Les éléments que nous venons de citer dans *Desperate Housewives* ne sont-ils pas codés comme l’inscrivant dans le genre de la série policière justement parce qu’ils auraient alors le pouvoir de racheter ou de conférer une certaine crédibilité à la série ? Cela serait compréhensible compte tenu du passage de *Watching Dallas* cité plus haut expliquant que le *soap* est un genre considéré comme peu digne d’intérêt alors que la série policière, elle, est plus acceptable culturellement parlant. Évidemment les éléments d’intrigues policières ont un intérêt narratif majeur puisqu’ils favorisent la création d’une dépendance télévisuelle à la série. Mais ne pourraient-ils pas être particulièrement mis en avant par ceux qui la regardent et jouer le rôle d’un paravent derrière lequel on cache un amour culturellement assez honteux pour un *soap* et une série « de filles » (avec toutes les connotations intellectuellement et socialement négatives que cela implique ?). Comme dans le cas des scènes de « catfights » particulièrement outrées et exagérées, la présence répétée d’officiers de police et de détectives ne pourrait-elle pas être là pour permettre à certains hommes ou certains téléspectateurs un peu plus snobs culturellement parlant de regarder la série avidement sans pour autant sentir leur intégrité sexuelle ou intellectuelle menacée ?

Ainsi, *Desperate Housewives* attire un public varié en raison d’une production et d’une interprétation de grande qualité, de dialogues parfaitement huilés, de scénarios à la mécanique implacable et d’une richesse de ton qui évite au spectateur de se lasser. Le spectre très large de la série est aussi un élément recherché puisqu’y ont été volontairement intégrés des intrigues, des problématiques et des éléments visant à plaire à tous les âges et tous les genres. Cependant ce large succès doit aussi beaucoup aux goûts ou aux valeurs de la période qui l’a vu naître et peut donc être expliqué par des raisons plus conjoncturelles que structurelles, ce que nous allons détailler maintenant.

3. Des raisons conjoncturelles

A. La popularité retrouvée des thèmes domestiques

Quand on étudie un produit culturel devenu en peu de temps très populaire, il semble capital de réfléchir au contexte qui a présidé à sa production et à l’époque à laquelle il a été

¹⁴⁴ Fiske, *op. cit.*, 166.

créé. En effet, comme l'écrit Ien Ang : « Any form of pleasure is constructed and functions in a specific social and historical context. »¹⁴⁵ Elle rajoute :

But to achieve this aim [creating pleasure for the public] the producers will have to have a definite idea of what the audience will find pleasurable [...]. Therefore the strategy of the producers will be directed at the elaboration of what they already know about popular pleasure.¹⁴⁶

Selon ce raisonnement, certains éléments présents dans la culture populaire du moment permettent d'expliquer pourquoi et comment une série dont le point d'ancrage est le foyer est devenue populaire. Plusieurs commentateurs remarquent que *Desperate Housewives* est apparue pendant une période où le thème de la maison, la famille et la domesticité sont revenus au goût du jour et devenus autant de source d'inspiration pour les concepteurs d'émissions de télé-réalité. Sharon Sharp le note dans son article « Disciplining the housewife in *Desperate Housewives* and domestic reality television » :

A brief sampling of the housewife as represented in prime-time US television during the 2004 season marks the new fixation on the housewife, and domesticity in televisual discourse. Domestic reality TV, a sub-genre of reality TV programming, has also trained its gaze on the housewife and home. Lifetime Television's *How Clean is Your House?* humiliates housewives and others with the exposure of bad housekeeping such as cat faeces in the marital bed and mouldy food in the refrigerator. ABC's *Super Nanny* and Fox's clone *Nanny 911* feature stern British nannies who give exhausted mothers and distant fathers strict parenting rules for raising their unruly children. Fox and ABC also have offered up their own versions of Britain's *Wife Swap*, which dramatise conflicted housewifery when two women from radically different social backgrounds swap households for two weeks. The housewife, relatively absent from prime-time programming since the departure of *Roseanne*¹⁴⁷ in 1997, has returned with a vengeance.¹⁴⁸

¹⁴⁵ Ang, *op. cit.*, 19.

¹⁴⁶ *Ibid.*

¹⁴⁷ *Roseanne* est une *sitcom* américaine diffusée sur ABC de 1988 à 1997 dont le propos est centré sur la famille de Roseanne, le personnage principal joué par l'actrice Roseanne Barr. On notera parmi les rôles principaux de cette *sitcom* Laurie Metcalf, qui joue le rôle de Carolyn Bigsby dans *Desperate Housewives*.

¹⁴⁸ McCabe & Akass, *op. cit.*, 120.

L'idée d'un retour aux valeurs associées au foyer est à retrouver dans l'article « Desperation and Domesticity » :

However, domesticity has seemingly enjoyed a revival of sorts within popular culture, though its representation varies from its earlier idealisation in the post-war area. The cultural visibility of the housewife has increased as a consequence of the success of *Desperate Housewives* as well as the aforementioned reality shows *Wife Swap* and *Newlyweds*, which also portray the various tribulations experienced by women within the domestic space. The prominence of Martha Stewart's domestic empire¹⁴⁹ has also elevated domesticity to a form of expertise, augmenting the status of the private sphere of the home within culture.¹⁵⁰

Ellen Goodman du *Washington Post* identifie la même tendance mais se contente d'écrire : « There's a mother lode of TV shows this year: the powerful and unpredictable mother of would-be presidents on "Jack and Bobby." The real women on the "wife swap" shows, which are in fact "mom swap" shows. »¹⁵¹ Catherine Orenstein du magazine *Ms.* inscrit son analyse du succès de *Desperate Housewives* dans ce même contexte dans un article justement intitulé « Housewife Wars ». Elle écrit : « Right now, we're inundated with dramas about the married woman, and "domestic dream" is hardly the vibe. »¹⁵² Elle ajoute à propos du succès de *Desperate Housewives* : « It is echoed by the current crop of "reality" TV shows that also explore the plight of the housewife »¹⁵³ et cite elle aussi l'émission d'ABC *Wife Swap* et celle de Fox *Trading Spouses*. Puis elle revient sur les deux autres émissions *Supernanny* et *Nanny 911* et donne la parole à Deborah Siegel qui travaille au National Council Research on Women. Cette dernière s'exprime en ces termes : « These days, with the political emphasis on the family values and the so-called opt-out revolution making headlines, there's a "send women back to the home" vibe. »¹⁵⁴ Le public semble donc très intéressé par tout ce qui peut toucher au foyer, à la maison et à ce qui s'y passe, comme le montrent les types d'émissions cités. On remarque d'ailleurs plus généralement un grand intérêt aux États-Unis pour les émissions de cuisine (*The Food Network*, ses émissions et ses publications) ou

¹⁴⁹ Martha Stewart est ou a été présente à la télévision, dans la presse écrite, sur Internet et est à la tête d'un empire portant le nom de *Martha Stewart Living Omnimedia*. Ses publications ou émissions de télévision s'intéressent à la fois à la cuisine, la décoration, le jardinage et tout ce qui peut avoir trait à la sphère domestique.

¹⁵⁰ McCabe & Akass, *op. cit.*, 159-160.

¹⁵¹ Goodman, *Washington Post*, *op. cit.*.

¹⁵² *Ms.*, *op. cit.*, 36.

¹⁵³ *Ibid.*

¹⁵⁴ *Ms.*, *op. cit.*, 38.

celles de décoration (*Extreme Home Makeover*) et assez logiquement cet intérêt se retrouve quand des émissions, même de télé-réalité, traitent de ces thèmes.

B. Le contexte international

Il est peut-être également possible d'expliquer cet intérêt retrouvé pour les thèmes domestiques par le contexte politique aux États-Unis. Le mouvement en question ici ressemble à celui déjà connu aux États-Unis après la Deuxième Guerre mondiale, pendant la période englobant la guerre du Vietnam et la Guerre Froide. Comme le font remarquer Stacy Gillis et Melanie Waters dans leur article « “Mother, home and heaven”: Nostalgia, confession and motherhood in *Desperate Housewives* » : « Moreover, *Desperate Housewives* speaks to concerns about surveillance, privacy and the suburban environment that typically informed cultural representations of American domestic life during the decades following the Second World War. »¹⁵⁵ Or, le troisième millénaire est synonyme pour les Américains d'attaques terroristes sur leur territoire (avec le 11 septembre 2001) et d'entrée en guerre avec l'Iraq (en 2003), conflit dont l'enlèvement rappelle les souvenirs douloureux et relativement proches de la guerre du Vietnam. La raison pour laquelle le foyer, la cuisine, les arts de la table et la cellule familiale semblent si attrayants est donc peut-être à aller chercher du côté d'une inquiétude liée au danger qui plane au-dehors et peut frapper à tout moment.

C. La tentation voyeuriste

Le deuxième aspect permettant aussi de comprendre à quel point le format de *Desperate Housewives* correspond parfaitement aux attentes du public américain à ce moment-là est à trouver du côté des émissions qui connaissent le succès dans les années 2000. Comme le fait remarquer Sharon Sharp dans l'article cité plus haut, ce qui plaît tellement aux téléspectateurs de télé-réalité, c'est aussi de voir ce qui se passe chez les autres afin peut-être de se comparer à eux ou simplement d'assouvir une pulsion totalement voyeuriste. *Desperate Housewives* exploite donc aussi ce filon comme on peut le voir avec le sous-titre du guide *Desperate Housewives* qui est « Behind Closed Doors ». Parmi certaines expressions phares utilisées dans la série on trouve la phrase prononcée par Bree : « How much do we really want

¹⁵⁵ McCabe & Akass, *op.cit.*, 191.

to know about our neighbors? »¹⁵⁶ La promotion de la série se fait sur ces mêmes thèmes du dévoilement de l'intime, comme on le voit avec le coffret DVD de la troisième saison qui porte le nom de « The Dirty Laundry Edition » tandis que celui de la quatrième saison est « Sizzling Secrets Edition », deux sous-titres qui mettent largement l'accent sur le côté voyeur de la série. On peut trouver une autre similitude de fonctionnement quand Catherine Orenstein écrit à propos des émissions *Wife Swap* et *Trading Spouses* :

Because the entertainment hinges on conflicts that emerge from pairing and swapping contradictory characters, both shows tend to reduce the women and their families to types, pitting slobs against control freaks, spendthrifts against killjoys, and hardworking Cinderella against spoiled heiresses.¹⁵⁷

Les héroïnes de *Desperate Housewives* correspondent elles aussi à des types relativement transparents (point qui fera l'objet d'un développement dans cette partie) et la série joue de cette confrontation entre des types opposés comme Bree et Susan, l'une véritable virtuose des fourneaux tandis que l'autre ne sait même pas déchiffrer une recette.

La dynamique à l'œuvre est donc double voire triple et il est difficile de savoir quel élément en est à l'origine. Peut-être Marc Cherry a-t-il eu l'idée de cette série au moment où tout le monde s'est mis à proposer des émissions sur le thème du foyer car il était lui aussi imprégné de ces thématiques-là, peut-être cette série a-t-elle enfin pu voir le jour parce que les producteurs, annonceurs, diffuseurs ont compris qu'elle traitait de thèmes dans l'air du temps ou peut-être a-t-elle contribué au succès des émissions sur le foyer. Quelle que soit la dynamique à l'œuvre, et sans doute est-ce un mélange de toutes ces influences, *Desperate Housewives* est une série enracinée dans un thème extrêmement porteur, et c'est un élément d'explication à son succès.

D. Le Rêve américain

La série fait aussi écho à des désirs plus profonds chez le téléspectateur, notamment en ce qu'elle propose une des incarnations possibles du Rêve américain. Si l'on fait le tour des familles principales qui habitent Wisteria Lane on se rend vite compte que l'on a à faire à première vue à des couples qui représentent la réussite familiale, sociale ou professionnelle.

¹⁵⁶ « Ah, But Underneath » (01x02).

¹⁵⁷ *Ms., op. cit.*, 38.

Carlos et Gabrielle Solis sont deux Latino-Américains d'origine mexicaine aux revenus très élevés (dans le pilote, Carlos dit à sa femme à propos de Tanaka, son patron « I made over \$200,000 with him last year. »). Gabrielle est un ancien mannequin de renom qui a mis fin à sa carrière après avoir épousé Carlos Solis, cadre très supérieur dans une entreprise de fusion-acquisition. Leur maison est immense et décorée de manière grandiose, leur garage abrite plusieurs voitures (notamment une Aston Martin et une Maserati), leur jardin est entretenu par un jardinier et leur maison par une femme de ménage à plein temps.

Lynette et Tom Scavo occupent ou ont occupé des postes à responsabilité dans le milieu de la publicité et du marketing : au cours des cinq saisons chacun a été en lice pour obtenir ou a obtenu le poste de vice-président de l'entreprise dans laquelle il travaillait. Même si Lynette, au début de la série en tout cas, s'est arrêtée de travailler pour s'occuper de leurs quatre enfants, ils semblent avoir une vie confortable. Ils conduisent une voiture hybride de la marque Toyota (réputée pour être un achat relativement coûteux) et leurs jumeaux Porter et Parker vont dans une école primaire privée très onéreuse. S'il leur arrive occasionnellement d'avoir quelques petits problèmes d'argent, cela est souvent expliqué par leur nombre d'enfants, la découverte d'un enfant illégitime, des problèmes de santé ou la crise économique.

Susan est la seule divorcée du petit groupe d'amies, en tout cas au début de la série, mais cela ne semble pas l'empêcher de mener une vie très confortable avec sa fille Julie. Elle dispose de moins d'argent que les autres couples de Wisteria Lane mais touche une pension alimentaire de Karl, son ex-mari, qui se trouve être un très bon avocat, gagne donc potentiellement beaucoup d'argent et finit d'ailleurs par devenir associé du cabinet juridique où il travaille. Susan gagne aussi de l'argent en royalties sur les livres pour enfants qu'elle écrit ou a écrits même si cela ne semble pas être une rentrée très élevée. Le couple qu'elle forme avec Mike par la suite est dépeint comme étant nettement moins à l'aise financièrement que Gabrielle et Victor ou Bree et Orson (ce qui pose quelques problèmes de comparaison entre leurs cérémonies de mariage respectives dans la troisième saison) mais le simple fait qu'ils habitent sur Wisteria Lane, dont les maisons sont extrêmement recherchées et les prix au mètre carré probablement très élevés, montre qu'ils ont des moyens confortables. Le fait que Wisteria Lane soit très recherchée est implicite quand on voit le train de vie, les tenues et les bijoux d'Edie Britt qui est un agent immobilier dont ce lotissement est la chasse gardée et qui semble gagner beaucoup d'argent en vendant (facilement) les propriétés de ce quartier résidentiel.

Le dernier couple est celui formé par Bree et Rex Van de Kamp. Là encore on contemple une image de succès quand on voit la taille de la maison qu'ils habitent et la manière dont elle est décorée. Rex est médecin, profession encore plus lucrative et valorisante socialement aux États-Unis qu'en France, et lui et Bree ont deux enfants, un garçon et une fille. Après la mort de Rex, Bree convolera en secondes noces avec Orson, qui est dentiste et gagne donc toujours très confortablement sa vie. Dans la cinquième saison elle est à la tête d'une entreprise de traiteur et publie un livre de cuisine qui remporte un très vif succès, ce qui lui permet de gagner beaucoup d'argent.

Ces couples semblent tous se conformer au Rêve américain tel que l'a formulé Georges-Claude Guilbert dans *le Mythe Madonna* et le chapitre intitulé « Miroirs de l'Amérique » :

Tel que je le conçois, le Rêve américain aujourd'hui se manifeste sous deux formes.

La première consiste en une famille de classe moyenne heureuse : deux voitures, deux enfants, un chien, une maison dans une banlieue « proprette », un petit jardin côté rue, un jardin plus étendu à l'arrière, cinq récepteurs de télévision et un panier de basket-ball au-dessus de la porte du garage.

La deuxième, qui peut vous aider à passer le temps, qui occupe agréablement l'esprit dans le métro ou au travail s'incarne en l'accession à la starité.¹⁵⁸

La principale différence entre le rêve dont parle Georges-Claude Guilbert et celui qui nous est présenté dans *Desperate Housewives* est une différence d'échelle. Les familles qui habitent Wisteria Lane n'appartiennent pas simplement à la classe moyenne, elles appartiennent plus souvent à la frange très supérieure de celle-ci, celle qui tutoie la « upper class ». Mis à part Mike le plombier (comme l'appelle Karl Mayer, ne manquant pas une occasion de rappeler l'infériorité de son statut social), tous ceux qui ont un emploi sont des cadres supérieurs travaillant dans des milieux comme la finance ou le marketing et ceux qui ne sont pas cadres supérieurs sont des professions libérales ou des héritiers de grande fortune (Ian Hainsworth et Victor Lang que respectivement Gabrielle et Susan envisagent d'épouser ou épousent dans la troisième saison).

C'est donc une version très améliorée (socialement comme esthétiquement) de la famille américaine que l'on nous présente dans *Desperate Housewives*. Cette amélioration peut nous faire penser à *Dallas* ou *Dynasty*, deux *prime time soaps* mettant en scène les

¹⁵⁸ Guilbert, 2004, 224-225.

problèmes parfois communs de familles pas tout à fait comme les autres. Rosalind Coward soulève ce point quand elle écrit : « This [that the modernity of their emotional and sexual worlds was striking] came through even though the glamorous world of the protagonists was impossibly remote from their audience's lives. »¹⁵⁹

Cette incarnation du Rêve américain passe donc par un effet miroir joué par la série et l'on pense ici à ce qu'écrit John Fiske en parlant de la télévision en tant que medium réaliste : « The view of television realism is often expressed by the metaphors of transparency and reflection—television is seen either as a transparent window on the world or as a mirror reflecting our own reality back to us. »¹⁶⁰ Réfléter les problèmes ou les rêves des téléspectateurs américains est une chose, mais à condition de leur proposer un miroir dans lequel ils se verraient plus minces, plus beaux, plus riches (ce qui nous amènera à réfléchir ultérieurement sur la fonction de ce miroir).

Ien Ang relie ceci à la création d'un plaisir particulier pour les téléspectateurs du monde entier :

The hegemony of American television (and film) has habituated the world public to American production values and American mises-en-scène, such as the vast prairie or the big cities, the huge houses with expensive interiors, luxurious and fast cars and, last but not least, the healthy- and good-looking men and women, white, not too young, not too old. Such images have become signs which no longer merely indicate something like "Americanness," but visual pleasure as such. The television audience has, over the years, become familiar with all this and tends to recognize it as pleasurable; it is as though for large groups of people these American images fulfil a signal function, they imply the promise that the story will be suspenseful and exciting.¹⁶¹

L'enchevêtrement des éléments cités à la fois par Georges-Claude Guilbert et Ien Ang explique que *Desperate Housewives* soit un reflet du Rêve américain et puisse aussi finir par devenir une image de l'Américanité elle-même (pour utiliser une terminologie inspirée de Roland Barthes) et donc *in fine* l'assurance d'un divertissement plaisant et (car ?) de qualité.

L'importance de l'image projetée du Rêve américain est notée par différents commentateurs comme Sherryl Wilson :

¹⁵⁹ McCabe & Akass, *op. cit.*, 32.

¹⁶⁰ Fiske, *op. cit.*, 21.

¹⁶¹ Ang, *op. cit.*, 55-56.

As viewers of the programme will know, the main setting for the drama, Wisteria Lane, does have a fairy-tale quality about it: the houses are perfect, the lawns immaculate, the sun always shines, its inhabitants lead privileged lifestyles and are beautiful (well, the younger ones are; older women are stereotypically battle-axe like). These markers of success add up to an articulation of the American dream in which individuals have the right to life, liberty and the pursuit of happiness.¹⁶²

Cependant on remarque vite que tout cela n'est qu'une première impression et que certains éléments de l'équation du Rêve américain manquent à l'appel. En effet, si les familles de Wisteria Lane sont heureuses, c'est au mieux par intermittence et c'est en cela que le Rêve américain de *Desperate Housewives* est nuancé, comme ne manque pas de le faire remarquer Marc Cherry :

Marc Cherry, the series producer, says that Wisteria Lane reflects contemporary American society with incredible idealisation covering darkness. Behind the perfect façade, with immaculate houses, clean streets, perfectly tended lawns and apparently perfect families, there is obsession, malevolence, frustration and above all secrets – people hiding things from each other and themselves.¹⁶³

Ces propos montrent que plus encore qu'une image inchangée et inscrite dans le marbre du Rêve américain, *Desperate Housewives* propose une image de ce Rêve confronté à la réalité de la vie. Ce qui est donné à voir sur Wisteria Lane, c'est le hiatus entre ce Rêve et le bonheur qu'il apporte. Dans l'article « Desperation loves company » on lit : « There were other potentially transformative messages, like exposing the difficulty of motherhood, the darker side of the “American dream”, and of moving up and into the suburbs. »¹⁶⁴

Finalement le monde apparemment parfait de Wisteria Lane, avec ses couleurs vives et saturées qui font penser à un monde irréel construit en boules de sorbet glacé (pour reprendre l'image d'Oprah Winfrey) se rapprocherait presque plus de la maison de la vilaine sorcière du conte *Hansel et Gretel* contruite ainsi pour attraper les enfants se promenant dans la forêt (ou dans notre cas les téléspectateurs passant de chaîne en chaîne). Cet aspect éminemment construit et peut-être trompeur de la réalité telle qu'elle est présentée dans *Desperate Housewives* est évoqué par Kristian T. Khan : « What will become apparent are the

¹⁶² McCabe & Akass, *op. cit.*, 144.

¹⁶³ McCabe & Akass, *op. cit.*, 38.

¹⁶⁴ McCabe & Akass, *op.cit.*, 180.

ways in which the American media is presenting a *tableau* of exactly what it wants viewers to believe is the reality of America today [...]. »¹⁶⁵ C'est exactement ce que reproche John Fiske aux métaphores faisant de la télévision un miroir ou une fenêtre lorsqu'il écrit :

It is significant that both these metaphors invoke a sheet of glass as an impersonal, noncultural medium of reproduction—the human or cultural agency in the process is masked: this means that the finished representation is naturalized, that it is made to appear the result of natural rather than cultural processes, it is taken away from the realm of history and culture and moved towards that of universal truth.¹⁶⁶

Ainsi, l'attrait de Wisteria Lane et des couples qui y habitent a autant à voir avec la proposition d'une incarnation du Rêve américain, qu'avec la dénonciation possible de ce Rêve américain et la création d'une Amérique qui n'existe que dans le reflet trompeur qui nous en est proposé (rapport à la réalité qui fera l'objet d'une étude plus poussée plus tard).

E. ABC, la chaîne de diffusion

Un des derniers éléments à l'origine du succès de *Desperate Housewives*, remporté auprès d'un public particulièrement hétérogène, est à chercher du côté du type de chaîne qui le diffuse, ABC.

ABC est une chaîne que tout un chacun peut regarder, à la différence des chaînes à péage, auxquelles il est nécessaire de s'abonner, comme par exemple HBO. On se souvient par exemple que le slogan de la chaîne HBO a longtemps été « It's not television, it's HBO », mettant ainsi l'accent sur la possibilité de choix très audacieux en matière de programmation et de diffusion. La contrepartie est que, puisque l'accès est payant, bien moins de téléspectateurs sont susceptibles de regarder ces chaînes à péage. Parmi les émissions diffusées sur ABC, on peut citer entre autres les séries ou *sitcoms* *Brothers and Sisters*, *Grey's Anatomy*, *Private Practice*, *Dirty Sexy Money*, *Ugly Betty*, *Samantha Who?*, *Scrubs*, et deux nouvelles *sitcoms* *Surviving Suburbia* et *In the Motherhood*. Parmi les émissions de télé-réalité diffusées on notera *The Bachelor*, *The Bachelorette*, *Supernanny*, *Wife Swap*, *Here Come the Newlyweds*.

¹⁶⁵ McCabe & Akass, *op.cit.*, 98.

¹⁶⁶ Fiske, *op. cit.*, 21.

Kristian T. Khan dans son article « Queer Dilemmas » lève le voile sur une des différences les plus importantes entre les chaînes à péage telles que HBO et les autres, comme ABC, lorsqu'il explique que les chaînes à péage ne sont pas soumises aux régulations de la FCC (Federal Communication Commission), ce qui leur permet d'être beaucoup plus osées, comme en témoigne la diffusion de *Sex and the City* et ses dialogues très crus dès 1998 sur HBO. On peut ainsi lire dans l'introduction à *Reading Desperate Housewives* : « Network television is notorious for playing it safe. Reliance on advertising dollars means that it must deliver the mass audience to sponsors and alienate the fewest people possible. »¹⁶⁷

Il faut aussi noter que, depuis 1996, l'entreprise ABC appartient à la Walt Disney Company dont l'image plutôt familiale peut contribuer à expliquer voire être à l'origine de certains choix relativement conservateurs. On peut prendre comme exemple la visite par Oprah Winfrey du plateau de tournage de *Desperate Housewives* ayant pour but de nous faire découvrir quelques secrets bien cachés (« the secret stuff they don't show us »).¹⁶⁸ Au cours de son grand tour Oprah, accompagnée par la caméra, pénètre dans la loge d'Eva Longoria qui se propose de nous montrer la garde-robe de Gabrielle. L'actrice remarque à cette occasion que cette garde-robe n'est pas très fournie car son personnage passe beaucoup de temps en sous-vêtements, dont elle montre quelques spécimens. Alors qu'elle montre les sous-vêtements qu'on lui fait porter, Eva Longoria explique que les culottes sont plutôt couvrantes (ce sont des « full-bottom panties ») parce qu'après tout, on est sur ABC, dit-elle. Le conservatisme du choix paraît très relatif voire un peu superficiel : qu'une femme mariée ait une liaison avec un lycéen de plusieurs années son cadet et apparaisse souvent à l'écran en culotte et soutien-gorge n'est pas un problème tant que les culottes choisies sont suffisamment couvrantes. Cela dit, on comprend aussi ce choix compte tenu du type de public auquel on s'adresse. Respecter certaines limites permet d'attirer les plus jeunes ou les plus sensibles au charme des héroïnes tout en faisant sourire les spectateurs les plus progressistes sans pour autant choquer au risque de faire fuir les plus âgés ou les plus conservateurs des téléspectateurs. Si la série attire un public très large, c'est donc à la fois à cause de son format et son heure de diffusion mais aussi du type de chaîne sur lequel elle est diffusée.

Ainsi, l'attrait de *Desperate Housewives* est multiple et les raisons de cet attrait rappellent ces lignes de Ien Ang : « In order to attract a large audience the format of *Dallas* will therefore tend to accord with easily accessible and current patterns of what is pleasurable

¹⁶⁷ McCabe & Akass, *op. cit.*, 5.

¹⁶⁸ *Oprah Winfrey Show*, 3 février 2005.

and entertaining. »¹⁶⁹ Cependant, quelques phrases plus loin Ien Ang isole une autre source de plaisir chez les téléspectateurs de *Dallas*, une source de plaisir qui est un point absolument capital et fondamental de l'attrait de la série qui nous intéresse :

In "The aristocracy of culture," Pierre Bourdieu has explained that popular pleasure is characterized by an immediate emotional or sensual involvement in the object of pleasure. What matters is the possibility of identifying oneself with it in some way or other, to integrate it into everyday life. In other words, popular pleasure is first and foremost a pleasure of recognition.¹⁷⁰

La lecture des recueils d'articles ou articles de journaux écrits sur la série confirme totalement cette idée que le plaisir principal qu'elle suscite est un plaisir de reconnaissance. On lit ainsi : « The lineup [...] resonates with viewers in part because it's comprised of women we recognize both in ourselves and in the women who surround us », ¹⁷¹ puis plus loin sur la même page : « *Desperate Housewives* may capture our attention initially by holding up a mirror and showing us characters we relate to, but ultimately that first blush of recognition breaks down ». ¹⁷²

Le petit texte introduisant l'article d'Evelyn Vaughn « Why I Hate Lynette, and How That Could Be a Compliment » contient ces mots : « The best television shows are the ones in which we recognize something of ourselves in the characters. But that doesn't mean we have to like what we see. » ¹⁷³ Lani Diane Rich conclut ainsi son article « Why the Best Nighttime Soap ever is *Not* a Nighttime Soap. Damn it. » : « *Desperate Housewives* is not a nighttime soap; it's all of us, broken down to our very essence (and perhaps genetically enhanced a little bit) and then presented back to us for our viewing pleasure. » ¹⁷⁴ Enfin Rosalind Coward écrit que *Desperate Housewives* est ce qu'on pourrait appeler « a female Zeitgeist series » pour différentes raisons et notamment parce que : « women find the concerns of their own lives reflected back. » ¹⁷⁵

Bien que ce ne soit pas un relevé exhaustif des occurrences du motif du miroir, du reflet ou encore de la reconnaissance, il apparaît déjà suffisamment pour confirmer la phrase de Bourdieu sur le plaisir de reconnaissance et, logiquement, nous amène maintenant à étudier

¹⁶⁹ Ang, *op. cit.*, 20.

¹⁷⁰ *Ibid.*

¹⁷¹ Wilson, *op. cit.*, 8.

¹⁷² *Ibid.*

¹⁷³ Wilson, *op.cit.*, 11.

¹⁷⁴ Wilson, *op.cit.*, 67.

¹⁷⁵ McCabe & Akass, *op.cit.*, 31.

plus longuement à quoi est dû ce plaisir et quelles formes il peut prendre mais aussi peut-être quelles femmes en particulier se reconnaissent dans la série.

III. Une série miroir

1. Un miroir toujours fidèle ?

A. Interpellation et reconnaissance

Les articles sur *Desperate Housewives* sont bien plus souvent signés par des femmes que des hommes et ceux qui traitent de l'effet miroir de la série n'échappent pas à la règle. On pourrait d'ores et déjà avancer l'idée que si bien plus de femmes que d'hommes écrivent sur *Desperate Housewives*, c'est parce qu'elles sont plus interpellées par cette série, son succès et son propos non seulement en tant que journalistes mais aussi en tant que femmes. Nous employons le terme d'interpellation avec une référence volontaire à Althusser cité par John Fiske :

Althusser places great importance on that aspect of discourse which he calls "interpellation" and which corresponds roughly with what linguists call "mode of address." Both these terms refer to the fact that any discourse is necessarily part of a relationship between addresser and addressee, and that any such interpersonal relationship is, in turn, necessarily part of wider social relations. Interpellation refers to the way that any use of discourse "hails" the addressee. In responding to the call, in recognizing that it is *us* being spoken to, we implicitly accept the discourse's definition of "us", or, to put it another way, we adopt the subject position proposed for us by the discourse.¹⁷⁶

Selon ce concept, si certaines écrivent sur *Desperate Housewives* c'est qu'elles se reconnaissent en partie dans le discours que la série tient sur ce qu'elles acceptent être elles (en répondant à l'interpellation par le biais de leurs commentaires). Même dans les forums dédiés à la série les commentaires proviennent bien plus souvent de femmes que d'hommes. Il est cependant difficile de se fier à cela car ce sont généralement des pseudonymes qui signent

¹⁷⁶ Fiske, *op. cit.*, 53.

les divers commentaires laissés sur les forums et savoir qui se cache derrière eux est compliqué pour ne pas dire totalement impossible.

a. Chez les téléspectateurs masculins

Cependant, au vu des intrigues traitées dans les différentes saisons de la série, on peut légitimement penser que les hommes hétérosexuels ne regardent pas seulement *Desperate Housewives* pour la plastique de ses interprètes et ses scènes volontairement émoustillantes. Même si les hommes et les époux qui habitent Wisteria Lane n'occupent pas une place centrale dans la série, leur présence dans l'histoire donne lieu au traitement d'intrigues qui résonnent plus particulièrement chez un public masculin plutôt hétérosexuel, « middle class » (sans que ce dernier élément ne soit déterminant au vu des problématiques que nous allons citer) et potentiellement situé à gauche comme à droite du spectre politique.

La paternité est une notion qui apparaît comme problématique à travers le sort qui lui est réservé dans la série. Carlos dans la première saison n'arrive pas à convaincre sa femme d'avoir un enfant, ce dont il souffre énormément, et il est obligé de ruser pour qu'elle tombe enceinte (grossesse qui n'arrivera pas à terme). La paternité lui est aussi refusée dans la troisième saison quand il décide d'avoir un enfant avec Edie Britt, sa compagne à ce moment-là, et que cette dernière continue en fait à utiliser un moyen de contraception. Quand au cours de la première saison Gabrielle Solis tombe enceinte, elle ne sait pas qui de Carlos son mari ou John Rowland, son amant, est le père, mais elle refuse d'envisager que ce soit ce dernier en raison de son statut d'étudiant sans le sou, le privant de fait d'une paternité potentielle par ces mots :

You are never going to be the father of this baby. No matter what the paternity tests say. It's Carlos's child. [...] Because Carlos can provide, John. He will give this baby everything. Piano lessons and summer camps and the best colleges. He can raise this child the way a child deserves to be raised. You can't.¹⁷⁷

D'autres hommes sont privés de leur paternité comme Mike Delfino qui apprend que Zach Young est son fils biologique alors que ce dernier est déjà adolescent ou encore Tom Scavo qui n'apprend l'existence de sa fille Kayla que lorsque celle-ci est déjà âgée d'une dizaine d'années.

¹⁷⁷ « Sunday in the Park with George » (01x21).

Un autre motif est celui de la frustration, sexuelle ou pas, des hommes qui partagent la vie des héroïnes. Le meilleur exemple en est le comportement de Rex dans la première saison qui, dès le premier épisode, annonce à sa femme qu'il souhaite divorcer tant elle lui rend la vie impossible. La frustration de Rex est aussi une frustration sexuelle, ce dont on se rend compte un peu plus tard quand on apprend qu'il entretient une liaison payante et sadomasochiste avec une voisine qui trouve là un petit revenu d'appoint fort commode. Tom Scavo lui aussi fait partie des époux frustrés notamment quand, dans la deuxième saison c'est lui qui reste à la maison pour s'occuper des enfants et qu'il finit par avouer à Lynette se sentir peu utile et très malheureux.¹⁷⁸ Le personnage de Tom permet aussi le traitement, notamment dans la cinquième saison, du thème de la crise de la quarantaine. En effet, dans cette saison Tom s'achète une voiture décapotable rouge, celle dont il rêvait plus jeune, décide de monter un groupe de musique avec ses voisins de sexe masculin et désire vendre le restaurant et la maison afin d'acheter un camping-car et voyager avec sa famille. Lynette assiste à cela et peine à comprendre le comportement de son époux, qu'elle juge totalement puéril, inconscient et ridicule. C'est à ce moment-là que Dave Williams, le mari d'Edie Britt, lui explique ce qui est en train de se passer et décortique les raisons de cette crise de la quarantaine :

Dave : Do you know what a mid-life crisis is?

Lynette : I'm married to a 45-year-old man who has a red convertible. Yeah, I think I know.

Dave : But do you know how it happens? A man gets to a certain age and he realizes he's gonna die someday. Really die. And what's worse that he's everything he's ever gonna be. He's never going to be rich. He's never going to climb a mountain. Now, some guys do bad things when they get those thoughts in their heads. By comparison, playing in a garage band, well, seems pretty harmless.¹⁷⁹

Cette explication vaut aussi bien pour les téléspectatrices (à qui est fournie une explication sur leurs maris) que les téléspectateurs (qui peuvent reconnaître leurs propres comportements).

De nombreux hommes sur Wisteria Lane sont divorcés et paient à leurs ex-femmes une pension alimentaire, ce qui permet, à travers les personnages de Karl Mayer ou Mike Delfino, de traiter le problème du divorce, de son coût ou encore de la difficulté de former une famille recomposée et refaire sa vie.

¹⁷⁸ « We're Gonna Be All Right » (02x12).

¹⁷⁹ « Kids Ain't Like Everybody Else » (05x03).

Dans la première saison est aussi abordée la question de l'homosexualité, notamment chez les jeunes adolescents qui entretiennent une liaison homosexuelle (Andrew Van De Kamp et Justin) et n'arrivent pas à clairement identifier leurs préférences. Si cette histoire-là en particulier « parle » à un public masculin, c'est un public sûrement plus jeune mais elle a le mérite de faire comprendre la panique et parfois la douleur éprouvées à l'idée de sortir de la norme et notamment la norme hétérosexuelle. On voit en effet dans la première saison le jeune Justin prêt à arracher de force à Gabrielle un baiser, voire plus, afin de confirmer ou infirmer son homosexualité.¹⁸⁰ Ce geste clairement désespéré, ainsi que les larmes qui suivent, sont un indicateur de la difficulté quand on est adolescent de découvrir que l'on a une sexualité hors norme, toute construite que soit cette dernière.

Enfin, les intrigues de *Desperate Housewives* semblent mettre en valeur le fait que la vie des hommes reste très marquée par la violence. En effet en cinq saisons on dénombre un empoisonnement (celui de Rex, qui mourra à la fin de la première saison), plusieurs incarcérations (Mike Delfino, Paul Young, Caleb dans le sous-sol de sa mère, Carlos Solis, Orson Hodge), un suicide assisté (George Williams), une exécution (Matthew Applewhite, tué par le SWAT, équivalent du RAID), un « accident » de voiture (Orson qui renverse volontairement Mike), quelques meurtres (Dave Williams tuant son psychiatre, par exemple) et diverses tentatives d'assassinat (George sur le Dr Goldfine par exemple ou Gabrielle et Carlos sur Victor Lang, Dave Williams sur Mike et Katherine) ou morts plus ou moins accidentelles (celle du détective Monroe qui se tire un coup mortel par accident ou celle de Noah Taylor « débranché » par son petit-fils Zach, celle de Victor Lang pendant la tempête) ainsi qu'un certain nombre de kidnappings.

Ainsi, à des degrés divers, la série semble traiter des problématiques qui finissent par composer une image parfois quelque peu outrancière mais dans laquelle certains hommes sont susceptibles de reconnaître des aspects de leur propre vie.

b. Chez les téléspectatrices

L'effet miroir pour les téléspectatrices est moins lié aux intrigues un peu exceptionnelles de la série qu'à la minutie et au réalisme avec lesquels le quotidien des femmes au foyer est décrit, filmé ou évoqué. Avant de développer, nous allons revenir sur les implications du terme de « miroir » et ses liens avec le « stade du miroir » identifié par Lacan,

¹⁸⁰ « Impossible » (01x15).

mais aussi l'utilisation que fait John Fiske de cette même théorie appliquée au monde de la télévision.

Le stade du miroir est ce moment lors duquel l'enfant comprend qu'il est différent de ce qui l'entoure (et surtout des autres), et cette prise de conscience est la première construction de la différence dont dépend tout le sens. Cette conscience de la différence est au cœur de l'idée de Lacan que la petite enfance est la période où l'enfant développe simultanément la capacité de créer du sens et de pénétrer dans un système de sens qui est toujours déjà là. Le stade du miroir selon Lacan trouve aussi ses racines dans la différence : l'enfant se voit reflété dans un miroir et réalise que le reflet et lui-même sont différents mais liés et ainsi pénètre dans le monde du Symbolique, où les objets ne sont pas des essences mais porteurs de sens. Le stade du miroir a lieu quand le corps de l'enfant est encore inadapté et inefficace et ce que l'enfant voit reflété est son corps imaginaire, sans ses limitations physiques, ce qui fait que le Symbolique est composé de l'imaginaire et du réel. Voici la conclusion qu'en tire John Fiske :

Thus a child gets pleasure from his/her reflection to the extent that the act of looking allows the symbolic self in the mirror to merge the imaginary self with the perceived real self. Similarly images of women and men on the television or film screen produce pleasure in the viewer in so far as they allow the imaginary to be grounded in the representation of the real and thus to gain the guarantee that the imaginary is adequate because of its close relation to, if not total identification with, the real.¹⁸¹

John Fiske met en revanche en garde contre une lecture trop essentialiste de cette théorie, expliquant qu'il ne faut pas en conclure que l'imaginaire dépend d'un idéal essentiel du moi qui appartiendrait à une nature humaine universelle et inchangée. Le désir de retrouver l'unité du monde imaginaire (unité qui précède l'entrée dans le Symbolique via la différence) est peut-être bien quelque chose d'universel dans la nature humaine mais la forme de cette unité et par conséquent la manière dont ce désir est exprimé et satisfait sont deux éléments déterminés par la culture et ils sont donc idéologiques. Si le Symbolique comme le Réel sont culturellement déterminés (comme tout système de différence), alors la forme que prend l'Imaginaire dans sa tentative de les unir doit aussi être le produit de la culture et non de la nature. On comprend alors comment le plaisir de reconnaissance face à *Desperate Housewives* peut être provoqué par différents éléments, est donc culturellement infléchi et

¹⁸¹ Fiske, *op. cit.*, 60.

dépend des différentes subjectivités des spectateurs qui composent le (voire les) public(s) d'un produit culturel donné.

B. Le reflet de la routine domestique

En ce qui concerne le rôle de miroir tendu à certaines femmes, à une certaine expérience féminine (celle de femmes hétérosexuelles, plutôt aisées et vivant en couple ou avec des enfants) et la manière dont ce miroir est construit par la série, nous allons commencer par nous intéresser aux moments, surtout ceux pris en charge par Mary Alice en voix off, où la routine de quelques-unes des femmes au foyer est précisément et explicitement évoquée et détaillée.

C'est par une telle description que commence le pilote :

My name is Mary Alice Young. When you read this morning's paper, you may come across an article about the unusual day I had last week. Normally there's nothing newsworthy about my life, but that all changed last Thursday. Of course everything seemed quite normal at first. I made breakfast for my family. I performed my chores. I completed my projects. I ran my errands. In truth I spent the day as I spent every other day, quietly polishing the routine of my life until it gleamed with perfection. That's why it was so astonishing when I decided to go to my hallway closet and retrieve a revolver that had never been used.¹⁸²

Dès le début de la série est posée la connotation quelque peu mortifère de cette routine. Cet aspect est annoncé (bien avant l'annonce de la décision du suicide) par l'image du rond, du cercle qui accompagne le propos de Mary Alice : le cercle du tambour de la machine de linge qu'elle vient de lancer, celui formé par le pinceau qu'elle tourne de manière parfaitement circulaire dans le pot de peinture, celui des vêtements coulissant sur le rail de sa teinturerie. Le paradigme du rond peut être une manière de symboliser l'éternel retour des tâches ménagères finissant par confiner à l'enfermement dans une routine, voire dans un lieu : celui de la sphère domestique au sens large (la maison voire le quartier). Cette tension entre la routine d'une femme au foyer parfaite et le suicide de la sus-dite femme au foyer sert à créer la surprise initiale qui aiguise quasiment instantanément l'intérêt et la curiosité des téléspectateurs. Cet incipit trouve un écho au début du dernier épisode de la première saison,

¹⁸² « Pilot » (01x01).

lors duquel Mary Alice lève le voile sur ce qui l'a conduite au suicide, et l'on note des similitudes entre ces deux passages :

The secrets had begun fifteen years earlier when my name was Angela Forrest, and I was living a life of quiet desperation. I'd feel it every morning as I made breakfast for my husband. And during the errands I ran in the afternoons. And even at my work every evening. To me, each day was gray and meaningless. And one night, suddenly, there was color.¹⁸³

La description très précise de la routine des femmes au foyer est présente à d'autres moments dans la série. On remarque dans « Come Back to Me » (01x10) la description de la routine quotidienne pour le moins inhabituelle de Maisy Gibbons :

To understand Maisy Gibbons you first need to know how she spent her afternoons. Her mornings were spent running errands for her husband. Her evenings were spent washing dishes and helping with homework. But her afternoons, well, they were spent in the company of men. Frustrated. Misunderstood. Lonely men. Willing to pay to feel a little less lonely. And Maisy was willing to help them.

Il est tout d'abord explicitement dit que connaître sa routine, ou en tout cas une partie, aide à comprendre qui elle est et sa personnalité. On remarque ensuite que, comme pour les autres femmes au foyer, cette routine a quelque chose de profondément immuable (et peut-être est-ce ce côté figé qui lui confère des connotations négatives). Enfin on remarque aussi comment une partie de sa routine, ce qui se passe l'après-midi, paraît extrêmement déviant par rapport au reste de ses journées qui est absolument normal et encadre (contient ?) ce qui sort de la norme. Si ce que dit Mary Alice en voix off n'est pas assez clair, les images qui suivent ne laissent que peu de place au doute : Maisy Gibbons se prostitue à son domicile et ses clients sont le plus souvent des hommes bien sous tout rapport, parfois les époux de ses amies et voisines. Mais la routine de Maisy Gibbons n'est pas la seule à contenir une part d'anormalité sous un vernis de normalité. « There is No Other Way » (02x16) commence ainsi :

Bree Van de Kamp had a weekly routine she'd been following for years. She cleaned on Tuesdays. She paid her bills on Wednesdays. She did her laundry on Thursdays.

¹⁸³ « One Wonderful Day » (01x23).

And after these daily chores were completed she would reward herself with a little drink. What Bree didn't know is that this latest addition to her routine had been noticed by her friends. And it had become part of their routine to discuss it.

Cette description nous apprend plusieurs choses : d'abord que tout comme de nombreuses téléspectatrices Bree a des jours attribués à chacune des tâches dont elle doit s'acquitter, ensuite que la vie de femmes au foyer n'est pas seulement faite de thés pris avec leurs amies mais aussi de tâches à accomplir ou encore que les commérages font partie de la routine de ces femmes au foyer. Enfin cela nous apprend que sous le vernis de normalité à laquelle cette routine voudrait nous faire croire se cache un comportement potentiellement déviant. Dans le cas de Mary Alice cette routine, pareille à une mécanique de précision parfaitement huilée et réglée, n'empêche pas le suicide et dans celui de Bree elle n'empêche pas l'alcoolisme.

C'est encore une description de ce type qui ouvre la troisième saison, avec la routine d'un personnage inconnu jusque-là, Alma Hodge, notamment celle du jour où elle décide de quitter son mari, Orson Hodge :

Certainly it began normally enough. She put away the grocery per *his* instructions. She hung her dry cleaning exactly as *he* had requested. She folded the towels just as *he* had taught her. It was just before noon when something inside Alma broke and she decided it was time to fly away.¹⁸⁴

La suite de l'épisode nous amènera à soupçonner qu'Orson, en colère à l'idée que son épouse songe à le quitter, l'a assassinée, ce qui confirme les connotations mortifères de cette routine. On remarque cependant ici une modification puisque si c'est bien la routine et le quotidien d'Alma Hodge, elle suit les précisions précises de son mari, Orson.

Une dernière énumération de ce type peut être trouvée dans « Bang » (03x07) où l'on entend la description de la journée qu'aurait dû passer Carolyn Bigsby, journée qui aurait dû être selon les termes employés tout à fait typique et ordinaire :

It was supposed to be an ordinary day for Carolyn Bigsby. She had planned to bake her husband a strudel, give her dog a bath, and water her African violets. Yes, Carolyn had planned to do all sorts of things she thought mattered. But earlier that day, a

¹⁸⁴ « Listen to the Rain on the Roof » (03x01).

woman who wasn't her friend told Carolyn something she wasn't supposed to hear. From that moment on, Carolyn felt nothing really mattered any more.

Il se trouve qu'après cette ouverture, Carolyn Bigsby finit par prendre en otage certains clients du supermarché de son mari, abattre une femme de sang-froid et être tuée à son tour.

La description du quotidien de ces femmes au foyer joue donc un double rôle. Dans un premier temps il joue celui de simple miroir, permettant à certaines femmes au foyer de se reconnaître dans cette gestion de la maison et des tâches ménagères. Dans un deuxième temps les connotations souvent sombres, mortifères ou simplement négatives qui accompagnent de telles évocations peuvent avoir pour but de grossir le trait et proposer une image légèrement déformée, comme un miroir qui aurait le pouvoir de montrer ce qui attend les femmes au foyer enfermées dans une telle routine. En effet les femmes au foyer dont il est question finissent soit par adopter un comportement autodestructeur (le suicide, l'alcoolisme), soit par (en tout cas c'est ce que l'on suppose à ce moment-là) être blessées par leurs maris, soit par perdre toute raison et se transformer en meurtrières, autant de destins aussi funestes que peu enviables justifiant plus que jamais l'épithète du titre *Desperate Housewives*.

C. Le reflet d'un lieu de vie typique

Si les intrigues et les différentes histoires fonctionnent comme autant de miroirs dans lesquels peuvent se reconnaître certains téléspectateurs de sexe masculin comme féminin, c'est aussi parce que l'action se déroule dans une banlieue plutôt typique.

a. Wisteria Lane, une rue au cœur de la « suburbia »

Wisteria Lane est une banlieue cossue qui donne à voir et propose aux téléspectateurs une certaine idée du Rêve américain mais c'est aussi une banlieue typique dans laquelle il est facile de trouver des points communs avec son propre lieu de vie. La disposition des maisons de part et d'autre d'une petite rue *a priori* tranquille, la palissade de planches blanches qui fixe pour chaque maison la limite entre espace public et espace privé, le petit jardin privatif bien entretenu sont autant d'indices visuels qui permettent aux téléspectateurs (principalement américains) de rapprocher leur expérience vécue de celle visionnée sur leur petit écran. En plus d'éléments visuels assez classiques, on retrouve dans *Desperate Housewives* un certain nombre de pratiques sociales susceptibles de faire appel au vécu des téléspectateurs. Le fait

que chaque nouvel arrivant dans Wisteria Lane soit accueilli par ceux qui y résident déjà, que l'on s'invite beaucoup entre voisins pour un café, un thé ou un dîner ou encore que les mères prennent parfois des tours de rôles pour amener les enfants à l'école sont autant d'éléments qui traduisent l'ambiance des banlieues américaines et constituent des points de convergence entre la vie du téléspectateur et celle qui lui est proposée à l'écran.

Que Wisteria Lane semble être une banlieue typique n'est pas qu'une question de perception par le téléspectateur, c'est aussi une question de présentation et un objectif que les auteurs et producteurs ont manifestement cherché à atteindre. Il arrive en effet fréquemment que l'épisode débute par Mary Alice en voix off édictant quelque principe de fonctionnement de la banlieue, mots illustrés par le cas particulier de Wisteria Lane, attribuant ainsi à cette dernière le statut de banlieue représentative.

« Come In, Stranger » (01x05), par exemple, commence ainsi : « Every neighborhood has a woman like Alberta Frome and every woman like Mrs. Frome has a cat », montrant au téléspectateur que Wisteria Lane est une banlieue qui ne déroge pas à la règle. L'épisode suivant (« Running to Stand Still » 01x06) propose ces quelques mots en ouverture : « Suburbia is a battleground, an arena for all forms of domestic combat. Husbands clash with wives, parents cross swords with children. But the bloodiest battles often involve women and their mothers-in-law. »

Le simple terme de « suburbia » contribue à une sorte d'aplatissement des différences puisqu'il implique l'existence d'une manière commune de vivre à toutes les banlieues, américaines pour commencer, comme si la localisation et l'organisation géographiques allaient de pair avec une certaine manière de vivre. L'utilisation du concept de « suburbia » permet alors de placer les expériences vécues dans *Desperate Housewives* dans une sorte de lieu virtuel auquel appartiendraient toutes les personnes vivant en banlieue aux États-Unis. De plus ces vérités générales (on note l'utilisation du présent gnomique et de formes non aspectuées ainsi que de l'article zéro permettant le renvoi à la notion) sont suivies de leur illustration par un cas particulier : ici les relations tendues entre Gabrielle et Juanita Solis, sa belle-mère. L'épisode suivant ne déroge pas à la règle en commençant ainsi : « Competition. It means different things to different people. In suburbia it means keeping up with the Joneses. On Wisteria Lane, that means keeping up with Bree Van de Kamp. »¹⁸⁵ La forme particulière que prend la compétition en banlieue (« keeping up with the Joneses ») s'applique

¹⁸⁵ « Anything You Do » (01x07).

parfaitement à Wisteria Lane avec la simple différence que Bree Van de Kamp y est la seule avec laquelle on ait à rivaliser.

Toutes les saisons comportent des éléments similaires afin, peut-être, de nourrir cette identification géographique chez le téléspectateur. Ainsi « You Could Drive a Person Crazy » (02x02) s'ouvre sur ces mots :

Beautiful lawns, spacious homes, happy families. These are the hallmarks of suburbia.¹⁸⁶ But if you look beneath the veneer of gracious living, you will see a battle raging. A battle for control. You see the combattants everywhere engaged in their routine skirmishes fighting fiercely to have dominion over the world around them. All the while knowing it's a battle they will lose.

Cette analyse des rapports humains tels qu'ils existent en banlieue sert à introduire le cas particulier de la bataille qui oppose Lynette à Tom à propos de la conception de celui-ci, fort éloignée de celle de sa femme, de ce qu'est une maison propre et rangée.

Dans certains cas, on remarque que ces brèves introductions servent également à effleurer des problématiques que la série ne traitera pas forcément mais qui ont l'intérêt d'amplifier chez le spectateur la notion de familiarité avec son propre environnement (ou avec ce que sa culture télévisuelle lui permet de savoir de ce type d'environnement) :

The art of sabotage. It's practiced every day in the suburbs. Sometimes it takes the form of a bundt cake,¹⁸⁷ offered to a friend who's on a diet. Other times it's just a cable cut just as the husband's friends arrive to watch the big game. And there's always that anonymous phone call to the city zoning department.¹⁸⁸ Yes, in suburbia, everyone you meet is a saboteur. Absolutely everyone.¹⁸⁹

Bien d'autres épisodes commencent avec la douce voix de Mary Alice en voix off faisant part d'une remarque générale sur les femmes au foyer ou les parents, mais nous avons

¹⁸⁶ On peut se demander dans quelle mesure il n'y a pas une volonté de faire rimer ici, même de manière superficielle, « suburbia » avec « utopia ». Cela semble encore plus justifié par l'absence de localisation géographique précise du concept de « suburbia », en accord avec l'origine étymologique du terme « utopia ».

¹⁸⁷ « Bundt cake » est le nom donné en anglais à ce gâteau que l'on appelle en France le Kouglouf.

¹⁸⁸ Il s'agit du service municipal qui gère les affectations commerciales et résidentielles sur les différentes zones de la ville.

¹⁸⁹ « Nice She Ain't » (03x05).

choisi de réduire les exemples à ceux qui s'appliquent aux banlieues uniquement, comme « Opening Doors » (04x14) qui commence ainsi :

The suburbs are flush with a certain kind of fools. You know the type, the man who opens his door to total strangers, the woman who never uses her latch. It never occurs to them that letting someone into their homes means letting them into their lives.

C'est une image de Tom Scavo qui est utilisée pour illustrer la partie de la phrase sur l'homme qui ouvre à n'importe qui tandis que c'est Mrs. McCluskey qui illustre le reste de la phrase. On remarque ici le ton de connivence perceptible par Mary Alice en voix off quand elle dit « You know the type », demandant explicitement au téléspectateur d'aller chercher dans leurs propres souvenirs afin de se rendre compte qu'eux-mêmes connaissent de telles personnes.

b. Une banlieue typique mais améliorée

Une différence notable avec une banlieue typique en revanche réside dans le niveau de ce qui est proposé comme image en miroir. Wisteria Lane, nous l'avons dit, est une banlieue typique sur l'axe syntagmatique dans la mesure où une certaine combinaison d'éléments est respectée, de la maison au jardin en passant par les voitures garées devant le garage, mais nettement décalée vers le haut sur l'axe paradigmatique. Les voitures sur Wisteria Lane sont des Prius (celle de Tom et Lynette mais aussi celle de Bree dans la cinquième saison), voitures chères et peu discrètes,¹⁹⁰ ou bien des voitures d'exception comme l'Aston Martin et la Maserati de Gabrielle et Carlos Solis. Les maisons sont parfois assez spectaculaires (celle des Solis ou celle des Van de Kamp) mais même celles qui sont censées être plus modestes à l'échelle de l'univers de la série (celle des Scavo ou de Susan Mayer) sont loin d'être des maisons « standards » dans l'univers du téléspectateur. Ce décalage vers le haut de tous les éléments présents dans la série (les bijoux y sont plus imposants, les vêtements plus élégants, les dîners plus sophistiqués et les personnages plus beaux et prospères) permet donc au téléspectateur de se reconnaître dans l'image et les situations qui lui sont proposées tout en le faisant rêver quelque peu.

L'identification aux héros et héroïnes peut donc jouer sur deux niveaux différents. D'un côté les téléspectateurs peuvent s'identifier aux héros et héroïnes quand ils les voient

¹⁹⁰ Ce sont aussi des voitures écologiques car peu gourmandes en carburant, élément qui peut avoir été choisi afin de plaire à une certaine frange des téléspectateurs (peut-être les Démocrates fortunés ayant à cœur de sauver la planète).

malheureux, trompés, en difficulté financière, quittés — identification de la lectrice qui lit la presse à scandale et voit son actrice préférée mal habillée, pas maquillée en train d'acheter de l'essuie-tout et se dit « Après tout, elle est comme moi ». De l'autre côté les téléspectateurs peuvent aussi s'identifier aux héros et héroïnes dans ce que leur vie peut avoir de plus réussie ou élégante que la leur — identification de la lectrice qui lit un magazine de mode et voit la même actrice magnifiquement habillée et maquillée à l'occasion d'une séance photo ou sur un tapis rouge et se dit « Cela pourrait être moi ». C'est là un des éléments qui a fait le succès de *prime time soaps* tels que *Dallas* et *Dynasty* où les intrigues faites de jalousie, de tromperie, de revanche et de trahison ont un aspect dans lequel tout un chacun peut se reconnaître tout en plaçant l'intrigue chez des magnats du pétrole dont les demeures sont absolument somptueuses et les comptes en banque plus que remplis.

Le fait que cette banlieue typique bien que plus cossue soit le lieu de la diégèse tient donc une place importante dans l'attrait de la série, car ce qui y est décrit ressemble dans une certaine mesure à ce que l'on connaît ou l'on vit au quotidien. L'aspect familial d'un certain nombre d'intrigues classiques joue donc sur l'intérêt de certains téléspectateurs qui se reconnaissent et reconnaissent certains des comportements qu'eux-mêmes ou leurs voisins peuvent avoir et peuvent ainsi assouvir un certain nombre de pulsions un peu voyeuristes en regardant la série. Cependant, si l'identification fonctionne, c'est moins grâce à l'aspect familial de Wisteria Lane, qui n'est pourtant pas à sous-estimer, qu'à la prouesse des auteurs et acteurs qui sont parvenus à créer une galerie de personnages typiques fonctionnant comme autant de miroirs dans lesquels sont susceptibles de se reconnaître et se reconnaissent des téléspectateurs pourtant bien différents.

2. La création de types

A. Typologie et identification

Le miroir que propose la série est avant tout tendu aux femmes tant les personnages principaux que sont Lynette Scavo, Gabrielle Solis, Bree Van de Kamp et Susan Mayer couvrent un large spectre d'expériences féminines et de femmes au foyer. Ce qui est très impressionnant dans l'écriture et la construction de *Desperate Housewives*, c'est de voir à quel point la psychologie et la caractérisation de ces personnages est fouillée et précise. Ils

deviennent alors des types cohérents, voire des archétypes (nous y reviendrons), et suscitent une identification quasi inévitable chez les téléspectateurs.

Le concept d'identification est au cœur de la popularité de *Desperate Housewives*, comme nous allons le voir, et va plus loin que la simple reconnaissance dans certains personnages de traits de caractère ou d'éléments présents chez soi. Citons ce qu'écrit Pamela Tytell dans son article intitulé « Quelques réflexions sur la psychanalyse, l'identification et le réalisme dans les séries télévisées américaines » :

Dans la théorie freudienne du développement de l'individu, le concept d'identification est essentiel. Ce terme désigne le processus par lequel le sujet se construit et se transforme en s'appropriant des traits des personnes qui l'entourent. [...] L'identification va de l'imitation consciente des comportements de personnages de fiction à l'appropriation d'un attribut ou à l'intériorisation des comportements, ce qui amène certains téléspectateurs à se transformer sur le modèle du personnage.¹⁹¹

À la lecture des articles écrits sur la série on est frappé de voir combien chaque type est facilement identifié et identifiable : Gabrielle est la Latino-Américaine sexy, riche mais frustrée, Lynette l'ex-femme d'affaire devenue femme au foyer dépassée, Susan la divorcée maladroite en mal d'amour et Bree la femme au foyer parfaite (sur certains points) au contrôle de laquelle rien n'échappe. Nous laissons volontairement de côté le personnage d'Edie Britt pour l'instant, personnage que nous traiterons à part des quatre autres.

a. Des types très différenciés

La première rencontre avec ce type de caractérisation des personnages se fait dès le premier épisode par le biais, peut-être n'est-ce pas un hasard dans la tentative de définition de femmes au foyer, du type de nourriture, de plat préparé et apporté par chacune des héroïnes à la réception donnée en mémoire de leur amie Mary Alice Young.

C'est par Lynette que commence la revue de détail des habitantes de Wisteria Lane :

Lynette Scavo brought fried chicken. Lynette had a great family recipe for fried chicken. Of course she didn't cook much while she was moving up the corporate ladder, she didn't have the time. But when her doctor announced she was pregnant, her husband Tom had an idea. "Why not quit your job? Kids do better with stay-at-

¹⁹¹ Hatchuel & Michlin, 2009, 217-218.

home moms. It would be so much less stressful.” But this was not the case. In fact, Lynette’s life had become so hectic she was now forced to get her fried chicken from the fast-food restaurant. Lynette would have appreciated the irony if she had stopped to think about it but she couldn’t. She didn’t have the time.¹⁹²

Le plat apporté par Lynette n’est qu’un habile point de départ dont se servent les auteurs pour planter le décor puisqu’en quelques minutes seulement on apprend que Lynette a un passé brillant de cadre supérieur, que c’est principalement son mari qui a eu l’idée qu’elle arrête de travailler¹⁹³ et qu’elle n’a fait que mollement acquiescer, qu’elle est dépassée par ses nombreux enfants et que son activité de mère au foyer lui laisse aussi peu de temps qu’un emploi à temps plein dans une entreprise.

La suivante à être ainsi croquée est Gabrielle Solis :

Gabrielle Solis who lives down the block brought a spicy paella. Since her modelling days in New York, Gabrielle had developed a taste for rich food and rich men. Carlos, who worked in mergers and acquisition, proposed on their third date. Gabrielle was touched when tears welled up in his eyes. But she soon discovered that happened every time Carlos closed a big deal. Gabrielle liked her paella piping hot. However, her relationship with her husband was considerably cooler.¹⁹⁴

Sont données ici les informations nécessaires à la compréhension de son personnage, à savoir que Gabrielle est une très belle femme qui s’est mariée avec un homme riche qui la considère comme un de ses biens, que son mariage va mal et qu’elle est Latino-Américaine (comme le montrent le plat qu’elle amène ainsi que le choix d’une musique hispanisante pour accompagner ses premiers pas dans la série). La mention de son attrait pour les « rich men » et le fait qu’elle aime ses plats « piping hot » peut aussi être un moyen de sous-entendre que c’est une croqueuse d’hommes au tempérament volcanique.

¹⁹² « Pilot » (01x01).

¹⁹³ Il y a dans ce passage un troublant effet de ventriloquie où le discours de Tom rapporté par Mary Alice en voix off est parfaitement synchronisé avec les mouvements de la bouche du personnage de Tom, donnant l’impression qu’il parle avec la voix de Mary Alice. De plus la superposition entre les mots prononcés décrivant l’activité de mère au foyer comme moins stressante et les images qui nous sont proposées annonce l’ironie mentionnée à la fin du passage.

¹⁹⁴ « Pilot » (01x01).

Vient ensuite le tour de Bree Van de Kamp :

Bree Van de Kamp, who lives next door, brought baskets of muffins she baked from scratch. Bree was known for her cooking. And for making her own clothes. And for doing her own gardening. And for reupholstering her own furniture. 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.¹⁹⁵

Tout est en germe, depuis la personnalité de Bree qui semble ne s'exprimer qu'à travers ses qualités de femme au foyer jusqu'à l'insatisfaction de sa propre famille. L'aspect compulsif du personnage de Bree est aussi palpable en raison de l'expression anaphorique « and for doing her own... » répétée pas moins de quatre fois afin de montrer à quel point rien n'échappe au contrôle de Bree et de sa juxtaposition avec les dites activités dans lesquelles elle semble mettre beaucoup d'entrain (voire un peu de violence), deux éléments qui font d'elle dès le début un personnage à la perfection quelque peu inquiétante.

La présentation des personnages se clôt sur Susan Mayer :

Susan Mayer, who lives across the street, brought macaroni and cheese. Her husband, Karl, always teased her about her macaroni, saying that it was the only thing she knew how to cook and she rarely made it well. It was too salty the night she and Karl moved into their house. It was too watery the night she found lipstick on Karl's shirt. She burned it the night Karl told her he was leaving her for her secretary. A year had passed since the divorce. Susan had started to think how nice it would be to have a man in her life. Even one who would make fun of her cooking.¹⁹⁶

Les éléments que l'on comprend être importants dans le personnage de Susan sont ses piètres qualités de cuisinière (donc de femme au foyer ?), son statut de femme trompée et divorcée, l'importance de sa fille dans sa vie (car cette dernière, Julie, est présente dans tous les plans qui illustrent la vie de Susan) et sa quête à venir d'une nouvelle relation. Il est difficile, pour ne pas dire totalement impossible, d'aborder ce passage avec l'œil neuf de celui qui découvre la série et de ne pas le relire à l'aune de tout ce que l'on sait sur le personnage, mais le plan sur le papier aluminium recouvrant son plat qui s'envole presque à cause du vent

¹⁹⁵ *Ibid.*

¹⁹⁶ *Ibid.*

pourrait d'ores et déjà être un indice sur le fait qu'il lui arrive toujours de petites mésaventures.

Si chaque épisode amène de nouveaux éléments visant à définir et creuser la psychologie des personnages, nous allons pour l'instant nous concentrer sur les moments où l'on voit une même activité abordée de manière différente par chacune des héroïnes. En effet, ces moments où elles sont décrites en parallèle (et où l'accent est donc mis sur le contraste) occupent une place centrale dans la manière dont sont créés ou confirmés quatre types bien distincts. L'une des ces descriptions est à trouver dans « Pretty Little Picture » (01x03), quand Mary Alice en voix off décrit les petits-déjeuners de ses amies :

The day on Wisteria Lane began like any other with a cup of coffee and the morning paper and while Lynette read the business section and Gabrielle studied the fall collection and Bree searched for decorating ideas, Susan scanned the front page and something caught her eye.

Lynette reste attachée au monde de l'entreprise qu'elle a quitté un peu contrainte et forcée tandis que Gabrielle conserve des liens avec le monde de la mode (si ce n'est en tant que mannequin en tout cas en tant qu'acheteuse) et que Bree cherche de nouvelles idées de décoration alors que sa maison est déjà parfaitement décorée. Seule Susan n'est pas rattachée à quelque chose en particulier car ce qu'elle a remarqué est en fait la date du jour, élément qui va lancer l'épisode. Aux informations délivrées verbalement il faut cependant ajouter les informations visuelles qui les illustrent. Lynette lit son journal dans la cuisine au milieu de ses enfants en pyjama qui courent partout dans la maison, juxtaposition qui met en valeur l'écart entre le monde qu'elle a laissé et celui dans lequel elle évolue désormais. Gabrielle se contente d'un petit-déjeuner léger servi par sa bonne qu'elle ne gratifie d'aucun regard, comportement qui semble mettre l'accent sur son côté petite fille gâtée habituée à être servie. Bree lit son journal devant un café et une pâtisserie (sûrement confectionnée par ses soins), tout en arrangeant le bouquet, qui se trouve devant elle et est donc toujours placée du côté des arts décoratifs et d'une recherche constante de la perfection esthétique. Si Susan ne lit rien de déterminant pour la constitution de son personnage, on la voit tout de même prendre son petit-déjeuner et croquer un gâteau sec pendant que sa fille lui essuie la joue, ce qui la place dans une position quelque peu enfantine puisque sa fille s'occupe d'elle comme une mère s'occuperait de son enfant.

Si les personnages sont présentés de manière assez didactique au début, c'est pour mieux apprendre aux téléspectateurs à se les approprier puis par la suite à jouer avec eux. Dans « A Weekend in the Country » (03x03), on assiste en parallèle à la confection des valises de trois personnages sans qu'il nous soit tout de suite dit quelle valise appartient à quelle héroïne. Cependant à ce stade du visionnage les personnages sont devenus tellement familiers qu'il est difficile de ne pas essayer de (et réussir à) deviner à qui appartiennent les valises. Mary Alice en voix off annonce : « It was a holiday weekend on Wisteria Lane and everyone was packing their bags and hoping to get away from it all. » Le premier sac est un sac plutôt sport rempli d'affaires assez décontractées et du magazine *Female Workplace*. Le deuxième ressemble à un sac de grande marque (peut-être Vuitton) dans lequel on voit une paire de chaussures argentées à talons hauts. Le troisième est une valise mauve tendre dans laquelle on voit un déshabillé en satin (ou en soie) abricot gansé de dentelle. Comment ne pas deviner ce que les images suivantes confirmeront à savoir que le premier sac est celui de Lynette, le deuxième celui de Gabrielle et le troisième celui de Susan ? Bree est absente ici parce que cet épisode est supposé marquer son départ en voyage de noces avec Orson.

Il est cependant assez rare que les choses soient présentées ainsi ; plus fréquemment c'est un ordre didactique qui nous est proposé comme on le voit dans « The Miracle Song » (03x10) au début duquel les héroïnes principales (ainsi qu'Edie) sortent leurs décorations de Noël. C'est d'un carton de décorations portant une étiquette imprimée, plastifiée et collée sur laquelle on lit « CHRISTMAS » que Bree sort un ange doré très travaillé, plan qui confirme ses qualités organisationnelles (et implique qu'elle possède une étiquetteuse lui permettant de mieux ranger et organiser son rangement) ainsi que son goût pour les décorations très sophistiquées. Ce n'est pas Lynette mais Tom Scavo qui sort des guirlandes lumineuses tout emmêlées d'un carton sur lequel est inscrit au marqueur « Xmas », ce qui confirme l'aspect joyeusement désordonné de la famille Scavo. Les décorations de Gabrielle, à savoir une imposante couronne de Noël, sortent d'un carton portant l'inscription « Holiday stuff » inscrite à la main et au marqueur. Ce dernier élément est un peu plus difficile à interpréter mais l'on pourrait penser que cela marque un attachement peut-être modéré de Gabrielle aux fêtes chrétiennes comme le montre le choix du terme « Holiday » et non de « Christmas », tandis que le terme de « stuff » marque peut-être une légère pointe d'irrévérence quand on sait que Gabrielle est catholique et qu'elle entretient une relation réelle quoique capricieuse avec sa religion.¹⁹⁷ La décoration que l'on voit Gabrielle prendre dans le carton est une couronne

¹⁹⁷ Cela peut aussi venir d'un désir des auteurs d'insérer un élément moins ouvertement religieux et plus laïque (ou du moins œcuménique) dans la série.

de Noël comme celles que l'on pend à la porte d'entrée, ce qui semble confirmer que c'est l'apparence et l'extérieur qui compte pour elle. Edie, qui est incluse dans ce tour d'horizon, sort d'un carton sur lequel est inscrit « Christmas crap » des personnages de crèche. Cela indique peut-être ici que sous des dehors provoquants et iconoclastes, ce personnage est finalement attaché à des valeurs plutôt traditionnelles. Enfin le carton de Susan ne porte pas d'inscription mais le dessin d'un sapin de Noël, rappel de son côté créatif et fantaisiste mais aussi de son métier d'illustratrice, et elle en sort une branche de gui sous laquelle elle s'empresse d'embrasser Ian, rappel cette fois-ci de son côté sentimental et spontané.

Si les préparatifs de Noël sont une occasion parmi tant d'autres de montrer quels types différents de femmes sont les héroïnes de *Desperate Housewives*, cela est tout aussi vrai pour les vêtements. Dans l'épisode justement intitulé « Dress Big » (03x17), Mary Alice en voix off emmène les téléspectateurs faire un tour des placards des différentes femmes au foyer de Wisteria Lane.

In every housewife's closet there's a treasured article of clothing that she refuses to part with. It might be an old cheerleader's uniform that symbolizes her youth. Or the last bikini she wore before she had children. Or a pair of expensive pants she prays will come back in style. But for Gabrielle Solis, every piece of clothing was a treasure. Carefully selected, beautifully maintained, and utterly irreplaceable.

L'uniforme de pom-pom girl est celui de Susan, ce qui rappelle au téléspectateur à quel point Susan était et est toujours une jeune fille ou une femme populaire. Le bikini appartient à Lynette, dont il est ainsi rappelé que pour elle (plus encore que pour n'importe quelle femme) il y a un monde avant les enfants et un tout autre après. Le pantalon, *a priori* en cuir, est la propriété d'Edie dont le goût pour les vêtements chers, voyants et provoquants n'est plus à prouver. Gabrielle, enfin, n'est pas définie par un vêtement particulier, c'est au contraire par la multitude de vêtements qu'elle possède et son rapport à eux qu'on la reconnaît. On remarque ici l'absence à nouveau de Bree puisque son personnage est censé être en voyage de noces avec Orson, absence en fait expliquée par la grossesse gemellaire avancée de l'actrice Marcia Cross qui l'a tenue éloignée des plateaux de tournage pendant une bonne partie de la troisième saison.

Si ces exemples sont sans aucun doute les plus parlants, d'autres présentations en parallèle existent (« Now You Know » 04x01, « The Gun Song » 04x16 ou encore « Mirror, Mirror » 05x05) mais sont moins riches. Citons-en une dernière qui a lieu dans le double

épisode « Remember » (02x23, 02x24) et qui peut constituer un écho à celle du pilote (lequel nous permettait de rencontrer pour la première fois les héroïnes à la réception faisant suite à l'enterrement de Mary Alice) en nous donnant l'occasion de revivre par un retour en arrière la première rencontre de Mary Alice avec chacune d'entre elles.

C'est Susan qu'elle a d'abord rencontrée quatorze ans auparavant : « I met Susan Mayer the day she moved to Wisteria Lane. She seemed so delightfully confident I couldn't help but feel intimidated. That feeling quickly passed. » Cette dernière remarque est expliquée par le fait que Susan, à qui il arrive toujours de petites mésaventures, s'enferme dans le camion de déménagement puis demande à sa fille de deux ans de l'en sortir. Heureusement Mary Alice qui passe par là la libère de sa prison puis l'invite à boire un café chez elle.

Ensuite vient l'histoire de sa rencontre avec Bree, douze ans auparavant : « I met Bree Van de Kamp the first day she moved to Wisteria Lane. There are certain people who, when you meet them, can't help but make a delightful impression. Bree was not one of them. » Le retour en arrière aide le téléspectateur à comprendre la raison de ce jugement. On y voit que Bree rencontre Mary Alice (et Susan qui était chez elle à ce moment-là) lorsqu'elle frappe à sa porte afin de lui demander d'excuser Andrew (son fils), qui a volé une grenouille en terre cuite dans son jardin. La mauvaise impression vient du fait que Bree force son fils à s'excuser auprès de Mary Alice en lui faisant réciter ces quelques phrases : « I'm sorry I stole from you. Just so you know, my mom did teach me right from wrong so my actions should in no way influence your opinion of her as a parent. » C'est donc au moins autant l'attitude rigide de Bree que les quelques phrases qu'elle force son jeune fils à réciter qui sont responsables de cette désastreuse première impression.

La troisième à être rencontrée est Lynette et Mary Alice en voix off présente la rencontre (qui a eu lieu huit ans auparavant) en ces termes : « We all met Lynette Scavo the day she moved onto Wisteria Lane. We quickly decided she would be our friend. Mostly because we were afraid to have her as an enemy. » Cette rencontre a en effet lieu le jour où Lynette apprend qu'elle attend des jumeaux et est très en colère que son mari ne l'ait pas prévenue de la fréquence des grossesses multiples dans sa famille. Lynette n'a ni peur de vociférer contre son mari dans la rue, ni de le faire devant ses nouvelles voisines venues leur souhaiter la bienvenue, et ce tempérament bien trempé explique l'impression faite à Mary Alice, Susan et Bree.

La dernière arrivée sur Wisteria Lane, seulement trois ans auparavant, est donc Gabrielle : « We met Gabrielle Solis the day she moved on Wisteria Lane. We were all excited to get a glimpse of a successful New York model. » Cette fois-ci le cortège de

bienvenue, mené par Lynette et non plus Mary Alice, tombe sur Gabrielle et Carlos légèrement vêtus au milieu de leurs cartons. Gabrielle tente de faire bonne figure mais c'est sans compter sur l'arrivée de Carlos lui disant : « Hey, babe, we haven't tried it in the kitchen yet. » Mary Alice dit alors à Gabrielle : « Let me guess, newlyweds? » ce à quoi Gabrielle répond : « Four months. And I've been dressed like this for two of them. He's insatiable. »

Comme dans le pilote, tous les éléments définissant le caractère des quatre femmes sont présents : Susan est aussi adorablement maladroite que sympathique et compte déjà sur sa fille de manière peu réaliste ; Bree mène la vie dure à sa famille, fait preuve d'une rigidité quasi pathologique et se soucie avant tout de l'impression que donnent ses actions comme celle de ses enfants ; Lynette a quelques difficultés à appréhender son futur rôle de mère et n'a pas peur de s'imposer, tandis que Gabrielle est définie par son côté charnel et la relation passionnelle et passionnée qu'elle entretient avec son mari.

Si la caractérisation des personnages passe par des signes évidents comme ce qui nous est dit d'elles explicitement, les concepteurs de la série se sont aussi employés à bâtir un solide réseau de signes visuels plus discrets qui contribue à apporter la touche finale à la construction des personnages d'une manière implicite, presque subliminale, mais tout aussi efficace.

b. La typologie des garde-robes

Les éléments sur lesquels nous allons nous concentrer maintenant sont principalement les habitations et les vêtements qui sont déterminants dans la typologie proposée. Les « secrets de fabrication » des personnages sont partagés par les concepteurs de la série dans les bonus des DVD de la première saison (dans un chapitre intitulé « Dressing *Desperate Housewives* ») ou encore dans le livre guide de la série *Desperate Housewives: Behind Closed Doors*, et ce sont ces deux sources que nous allons plus particulièrement utiliser.

La première partie du livre *Behind Closed Doors* se concentre sur « The Housewives » et la première dont le style est disséqué est Susan. Cette rubrique « Dressing Susan », sous-titrée « Klutzy, artistic and a little bit twisted », commence ainsi :

Susan is known for being artistic and sometimes uncoordinated, and these are traits that both actress Teri Hatcher and costume designer Catherine Adair try to reflect in her clothes. "Susan is a single mom," says Adair, "and an artist, and Marc's written that she tends to be a little klutzy. So when we thought about the clothes Teri and I sat down and went to an artistic base. We go for the feeling that she's fallen in love with a

belt from a swap meet that she wears with a T-shirt that's three years old and a hot new pair of pants that she just bought before she picked her daughter up from school.”¹⁹⁸

La généalogie du style de Susan est donc à chercher du côté de ses traits de caractère qui, de manière un peu curieuse, semblent aussi avoir leur équivalent en termes de tissus. Ainsi, il nous est expliqué que Susan porte souvent des jeans ou des pantalons en velours car ce sont deux matières qui correspondent bien à son caractère.

Les vêtements de Lynette Scavo sont moins choisis en fonction de ses traits de caractère que des différents mondes dans lesquels elle évolue, comme le montre le sous-titre de « Dressing Lynette » : « Corporate executive, Stay-at-home mom & private school parent », des mondes différents qui impliquent autant de styles différents. Là où le monde de l'entreprise (qui sera bien plus présent dans la deuxième ou la cinquième saison quand Lynette retournera travailler) implique de choisir des vêtements venant de maisons telles que Armani ou Dolce & Gabbana, celui de mère au foyer (dépassée faudrait-il rajouter) implique de porter des vêtements plus classiques (de la marque J. Crew par exemple) ayant subi un traitement particulier comme d'être volontairement tachés de nourriture pour bébé ou complètement froissés. Enfin le monde dans lequel Lynette fait son entrée au milieu de la première saison, quand ses jumeaux sont scolarisés à la prestigieuse Barcliff Academy, conduit Catherine Adair à piocher dans des marques au luxe discret comme Taryn Rose, Three Dot ou Anthropologie.

L'élément déterminant dans le choix des vêtements de Bree est à chercher du côté de l'époque qu'elle est censée rappeler sans l'incarner parfaitement : « “The secret with Bree,” says Adair, “is that her clothes have to look like they're modern. We can tip to mid-century American style but we'll never dress her in a complete Jackie Kennedy suit.” »¹⁹⁹ Plus encore presque que ses vêtements, c'est la coupe de cheveux de Bree et la manière dont elle est coiffée qui marquent visuellement le personnage et la définissent. « Achieving the Bree look can be tiring – the most time-consuming part of Cross's preparation is maintaining her flip-style haircut ».²⁰⁰ Il nous est d'ailleurs dit que c'est Marcia Cross elle-même qui a choisi cette coiffure, choix qu'elle explique en disant : « “I had this feeling of her being stuck in time,” says Cross, “and there was something about that hairstyle that recalled a different era, like

¹⁹⁸ *Behind Closed Doors*, 2005, 19.

¹⁹⁹ *Op. cit.*, 35.

²⁰⁰ *Ibid.*

Smith College in the '50's. Her haircut, values, ideas, have not evolved over time.” »²⁰¹ Si l'idée que Bree n'a pas évolué dans le temps est discutable sur le long terme, c'est bel et bien l'impression que les premiers épisodes donnent et cherchent à donner d'elle, et les choix vestimentaires et capillaires y sont pour beaucoup (ce qui n'est que logique pour un personnage dont une des caractéristiques est l'attention portée aux détails et à l'apparence).

Les vêtements de Gabrielle sont choisis en fonction de ses deux vies : celle, passée, de top-model réputé vivant à New York et celle, présente, de femme au foyer vivant à Wisteria Lane. Son style est donc « urban chic » comme l'explique Catherine Adair,²⁰² et très soigné quelle que soit l'activité à laquelle Gabrielle s'adonne. Son caractère joue aussi sur le choix des couleurs qu'elle porte : Gabrielle est un personnage qui aime provoquer et être remarqué, d'où le choix d'une palette de roses et de rouges extrêmement soutenus. Enfin le dernier élément de la garde-robe de Gabrielle est assez minimaliste puisque constitué des dessous qu'elle est amenée à porter comme uniques vêtements plus souvent qu'à son tour. L'actrice Eva Longoria fait ensuite une remarque intéressante à propos de la place des vêtements dans l'économie de la série :

And what I like about our show is the clothes are not a character as they were on *Sex and the City*. I like that they're still secondary to who we are and how we play things. So I don't really focus so much on the clothes—other than that Gabrielle is always inappropriately dressed.²⁰³

Catherine Adair, la responsable des costumes, fait le même type de remarque dans les bonus de la première saison des DVD de la série quand elle explique que les vêtements et les costumes aident les acteurs à incarner les personnages et qu'elle a décidé de définir les personnages par leur garde-robe (« define each of the character by their clothing »). Les vêtements portés ne sont donc pas supposés voler la vedette aux acteurs et au propos de la série mais bien se fondre dans le décor, comme un élément parmi tant d'autres contribuant à poser les différents personnages.

c. La typologie des maisons

Un autre élément qui n'est pas sans contribuer à l'impression générale donnée au téléspectateur sur le caractère d'un personnage est la représentation du foyer des héroïnes.

²⁰¹ *Ibid.*

²⁰² *Op. cit.*, 43.

²⁰³ *Ibid.*

Dans la mesure où le point commun original entre toutes les héroïnes principales est qu'elles sont femmes au foyer et donc définies par leur circonscription à la sphère privée de leur maison, il semble naturel de penser qu'une partie d'elles-mêmes et de leur personnalité est perceptible dans la décoration ou l'agencement de ce lieu. Ainsi Nancy Herkness a écrit un article intitulé « Oh, Give Me a Home – Deconstructing the Houses of *Desperate Housewives* », introduit par ces quelques mots :

A woman's house is her domain, and according to Nancy Herkness, it gives away more of who she is, and what she values, than she would ever guess. From the façade of the front door to the id of the basement, a housewife's home, not her eyes, is the window to her soul.²⁰⁴

Le premier élément auquel s'intéresse Nancy Herkness est la porte d'entrée des maisons, car c'est elle qui divise l'espace entre public et privé. Celle de Bree Van de Kamp est faite en bois massif et ne comporte aucune ouverture, logique pour un personnage entièrement tourné vers les apparences et désireux de cacher ce qui n'est pas parfait chez elle. La porte d'entrée de Gabrielle en revanche est presque intégralement vitrée et sans rideaux, ce que Nancy Herkness interprète comme étant la porte parfaite quand on aime à être regardée et remarquée. Les portes de Lynette Scavo et Susan Mayer se situent quelque part entre ces deux extrêmes. Celle de Lynette Scavo est en bois et dotée d'une ouverture vitrée couverte par un léger rideau, ce qui semble indiquer son souci d'honnêteté et de transparence tout autant que sa conscience que certaines choses doivent rester privées. La porte de Susan est celle de Madame-tout-le-monde, faite à égal degré de bois et de verre et cachée par des rideaux légers, et elle semble confirmer l'aspect un peu moins typé du personnage de Susan Mayer. Nancy Herkness remarque que la porte de cette dernière ressemble beaucoup à celle de Mike Delfino (qui préfère aux rideaux légers de Susan un tissu écossais plus viril²⁰⁵ et plus épais), ressemblance qu'elle interprète comme un moyen subliminal pour les concepteurs de la série de faire comprendre que ces deux personnages sont faits l'un pour l'autre.

Plus convaincante encore est l'analyse qui est faite de l'intérieur des maisons, analyse qu'elle introduit par ces mots :

²⁰⁴ Wilson, *op. cit.*, 115.

²⁰⁵ Tout comme les tissus ont un caractère pour Catherine Adair, ils sont dotés d'un genre pour Nancy Herkness, ce que l'on pourra trouver un peu discutable et que l'on attribuera en tout cas à des conventions sociales.

After all, our homes are our castles, our sanctuaries, our showplaces and, most importantly, the stages on which we play out the private dramas of our lives. They reveal more about our personalities than we might be aware of, and Mr. Walsh²⁰⁶ uses the visual environment to tell us volumes about the Desperate Housewives without speaking a word.²⁰⁷

La maison de Gabrielle et Carlos Solis est une maison au luxe tapageur, celui qui s'achète avec beaucoup d'argent et caractérise ce couple dont les revenus élevés sont relativement récents. Parmi les meubles de leur maison on compte une table de salle à manger en marbre sculptée à la main que Carlos a fait venir spécialement d'Italie et dont Gabrielle connaît le prix exact (vingt-trois mille dollars — prix qu'elle précisera à John Rowland avant leurs ébats sur cette même table). Le luxe de sa maison est aussi pour Gabrielle une manière de prouver à tout un chacun, y compris elle-même, à quel point elle a réussi à s'élever socialement. Son choix de s'offrir avec son premier cachet de mannequin un tableau, celui d'une vierge à l'enfant style Renaissance, dont le cadre imposant est entièrement doré, est interprété par Nancy Herkness comme le désir (typique des parvenus selon elle) de s'acheter une forme de légitimité sociale. En revanche, les tableaux pop-art façon Andy Warhol qui ornent la cage d'escalier et représentent Gabrielle sont pour l'auteur une manière de douter de l'authenticité et du flair artistique du couple Solis, analyse que nous ne partageons pas. C'est plutôt à notre sens une manière de mettre l'accent sur l'attention portée par Gabrielle à son physique (tout autant qu'un rappel du fait que les mannequins sont des biens de consommation) et que la multiplication des images représentant Gabrielle peut éventuellement être considérée (en une prolifération postmoderne) comme un signe de la crise qui touche son personnage.

Si la maison de Lynette n'a pas de décoration notable, son agencement en revanche est intéressant. Nancy Herkness fait remarquer que la cuisine, la salle à manger et le salon sont trois espaces qui communiquent pleinement, ce qui fait du rez-de-chaussée un endroit où les enfants sont les bienvenus (et met peut-être aussi l'accent sur l'aspect familial de cette maison et l'importance donnée au vivre ensemble). Les rares décorations que l'on y trouve sont les « œuvres d'art » des enfants aimantées sur le frigo, signe de la place qu'ils prennent et qu'on leur donne dans la maison et la famille Scavo. L'auteur interprète le désordre de la maison de Lynette comme disant : « Ignore the mess and enjoy me for the functional, warm place that I

²⁰⁶ Il s'agit de Thomas Walsh, qui a créé les décors de la série.

²⁰⁷ Wilson, *op. cit.*, 117.

am », ²⁰⁸ caractéristique qu'elle rapproche de l'honnêteté parfois un peu brutale du personnage. D'aucuns pourraient aussi se dire que si ce désordre est caractéristique de certains aspects de la personnalité de Lynette, il l'est aussi (en tout cas dans la première saison) de sa souffrance et de sa difficulté à être pleinement une femme au foyer et s'épanouir dans ce rôle.

La décoration de la maison de Bree Van de Kamp est décrite est ces termes :

Immaculately neat, tastefully subtle, it whispers audibly that a control freak lives here. The rooms are all decorated in beige, taupe and cream. The floors are polished hardwood with an occasional area rug to break up the gleaming expanse. The emphasis is not on ostentation or warmth, but on understatement and good taste, the marks of "old money". ²⁰⁹

Le choix de ce qui orne ses murs n'est pas, une fois encore, innocent. On se rappelle l'épisode (« Impossible » 01x15) où la caméra s'arrête sur les murs de Bree décorés d'une représentation de Jésus, d'une photographie de Ronald Reagan et enfin celle de sa famille, triptyque mural ne laissant que peu de doutes sur les affinités politiques du personnage. La photographie de sa famille est l'élément le plus important des trois dans la mesure où elle est pendue au-dessus de la cheminée, centre névralgique du foyer de Bree.

Nancy Herkness conclut ce tour de Wisteria Lane par la maison de Susan, qu'elle considère comme étant la moins typée de toute. Elle remarque que malgré le côté artiste de Susan, la décoration de sa maison est plutôt neutre, neutralité qu'elle interprète comme étant la marque de son infantilité : « Like a child, she does not impose her identity on her environment. Her victim mentality and weak sense of self show in the haphazard, unremarkable interior of her home. » ²¹⁰ Ce jugement de la personnalité de Susan est tout aussi sévère que hâtif. Cette relative neutralité est en fait une manière pour les décorateurs et les concepteurs de la série de créer un personnage un peu moins typé, auquel plus de téléspectateurs pourront s'identifier facilement. La maison de Susan est en effet celle qui ressemble le plus à une maison *lambda* : elle est moins richement décorée, moins grande, moins remarquable donc.

Enfin, Nancy Herkness concentre son étude sur un point capital, à savoir la pièce dans laquelle chacune des héroïnes principales passe le plus de temps comme miroir de son

²⁰⁸ Wilson, *op. cit.*, 118.

²⁰⁹ *Ibid.*

²¹⁰ Wilson, *op. cit.*, 119.

caractère ou de sa personnalité. Pour Bree, c'est la salle à manger, espace dans lequel elle reçoit ses invités, dîne tous les soirs et organise des réunions de famille. Cette pièce illustre ainsi sa tendance au contrôle car elle y décide du menu, du plan de table, de la musique et de l'éclairage. Bree elle-même avoue l'importance de cette pièce pour elle quand elle explique à son psychiatre, Dr Goldfine, être prête à mener une vie de déni et de répression tant qu'elle peut organiser des dîners.²¹¹

Susan, elle, semble préférer la cuisine et la table de cuisine, choix bien plus informel, pour discuter, boire un café ou encore travailler. L'auteure de l'article y voit là un désir de la part de Susan d'être au milieu de l'action, plutôt qu'isolée dans une pièce où elle pourrait avoir plus de calme et de tranquillité. C'est un meuble en particulier qui semble définir Lynette, plutôt qu'une pièce : le canapé du salon. Cet endroit de prédilection exprime son désir de faire partie et d'être témoin de ce qui se passe chez elle à défaut d'arriver à le contrôler. Enfin deux pièces constituent un choix possible pour Gabrielle : sa chambre, signe de sa grande sensualité, de sa relation très charnelle avec son mari (mais aussi de son aventure avec John) et sa salle de bain. C'est cette dernière pièce que privilégie Nancy Herkness, car elle y voit l'écrin parfait pour la sensualité et la vanité de Gabrielle ainsi que son goût pour l'ostentatoire (sa salle de bain est un monument de marbre équipé d'une baignoire pour au moins deux personnes et d'un écran plat géant).

Ainsi, comme pour les costumes, on se rend compte que les maisons de Wisteria Lane sont plus qu'un simple décor, elles font partie intégrante de la création des personnalités des personnages qui les habitent. Le choix des vêtements constituant la garde-robe des héroïnes est assez longuement justifié dans le guide *Desperate Housewives: Behind Closed Doors*, et il en va de même pour le choix des décors. On y explique comment Thomas A. Walsh et son équipe ont travaillé sur la création de Wisteria Lane :

Walsh asked Cherry to write background on each of the characters to help him develop the environment. "I gave him a laundry list of characteristics," says Walsh, "like age, religion, income on each of the characters and asked him to fill them in. Once we knew who these people were, all the departments—costume, locations, set—could think about how to reveal the differences between the characters."²¹²

²¹¹ Dr Goldfine : You'd settle for that? A life filled with repression and denial?

Bree : And the dinner parties. Don't forget the dinner parties.

(« Love Is In The Air » 01x14).

²¹² *Behind Closed Doors*, 2005, 153.

On apprend d'ailleurs quelques lignes plus loin que définir des intérieurs aisément identifiables a pour but de fouiller et rendre crédible la psychologie des personnages mais aussi de permettre une meilleure lisibilité pour les téléspectateurs :

As he began to plan his set design, Walsh wanted the different interiors to be clearly delineated because the show's editing style was so fast that audiences needed to know right away where they were. "You're constantly cutting between these four primary lives," says Walsh, "so in conceptualizing their environments we needed to come up with very strong identities that represented these core characters, in terms of palette and style."²¹³

La double page suivante confirme l'analyse de Nancy Herkness. Thomas Walsh a volontairement créé une maison à la décoration très riche pour les Solis et a inséré la Madone à l'Enfant comme un rappel à la fois de leur catholicisme et de leur désaccord concernant leur éventuelle (pour ne pas dire hypothétique) descendance,²¹⁴ tandis que son but était de créer une atmosphère très WASP pour la maison des Van de Kamp dont les couleurs très peu saturées (beaucoup de marron et de beige) sont celles d'un mariage ayant perdu de son éclat. Le choix d'un espace très ouvert chez les Scavo a pour but de mettre l'accent facilement sur l'activité des enfants courant autour de la table de la cuisine et du salon puis montant et descendant les escaliers quatre à quatre. Enfin la maison de Susan a bel et bien un style particulier qui est finalement aussi celui utilisé pour sa garde-robe. L'idée de Thomas Walsh et de son équipe était de créer une ambiance un peu plus fantaisiste donnant l'impression que les meubles ont été chinés ou rachetés à un vide-grenier, ce qui contribue à créer un intérieur disparate mais chaleureux.

Dans ce guide officiel qui couvre la première saison, on trouve aussi une recette de cuisine correspondant à chacune de nos héroïnes. C'est assez naturellement la recette du plat que chacune amène à la réception donnée en l'honneur de Mary Alice Young que l'on retrouve dans le guide donc le poulet frit pour Lynette, la paëlla pour Gabrielle (avec la précision que c'est Yao Lin, sa bonne, qui la cuisine), les muffins à la myrtille pour Bree et le

²¹³ *Ibid.*

²¹⁴ On peut également y voir une forme d'ironie touchant le rapport des Solis et principalement de Gabrielle à la famille. Divina Frau Meigs rappelle dans l'article « L'Amérique *californisée* » (in Cahiers de médiologie, « Communiquer/Transmettre » 11 janvier 2001) que les minorités ethniques comme sous-groupe se caractérisent par « des comportements spécifiques et des valeurs sociales différentes (l'importance de la famille chez les Hispaniques, par exemple). » (111). Que les Solis dans la cinquième saison soient devenus parents de deux petites filles et décident de rendre service à leur famille en hébergeant la nièce de Carlos est peut-être également une décision motivée par le désir de mieux cibler encore les téléspectateurs hispaniques.

« mac and cheese » (gratin de pâtes au fromage) pour Susan. Cette idée d'associer chaque héroïne à une personnalité et des recettes semble avoir fait son chemin et pris de l'ampleur quand on ouvre *The Desperate Housewives Cookbook*.

d. La typologie prolongée et consolidée dans The Desperate Housewives Cookbook

On trouve en effet dans ce livre de nombreux éléments contribuant à continuer de peaufiner la caractérisation des héroïnes et donnant l'impression qu'elles continuent à vivre même quand la série n'est pas diffusée. On pense alors à ce que John Fiske écrit : « The constant repetition of a character means that characters “live” in similar timescales to their audiences. They have a past, a present, and a future that appear to exceed their textual existence, so that audience members are invited to relate to them in terms of familiarity and identification. »²¹⁵ On pense également à la lecture de cet ouvrage de cuisine à la manière dont il contribue à construire l'idée chez le lecteur ou la lectrice que les personnages de la série continuent à vivre même lorsqu'il ne sont pas à l'écran (phénomène auquel Ien Ang fait référence par l'expression de « unchronicled growth ».)²¹⁶

S'il est intéressant, le postulat du livre de recettes est pour le moins étonnant si l'on y réfléchit : il semblerait en effet qu'à chaque type de caractère corresponde une garde-robe, une décoration, une palette de couleurs et même un type de recettes. On peut donc se demander si dans ce dernier cas on ne quitte pas une caractérisation de qualité pour se diriger vers le cliché tant les types créés paraissent verrouillés. Si les personnages sont remarquablement écrits dans la série et ce grâce à des dialogues pleins de finesse, la manière dont sont créés leurs univers semble presque trop lisse, car tout y fait sens en un système d'une cohérence trop parfaite.

Dans la section consacrée à Bree, le mot d'ordre est « Presentation is everything », ce qui explique que l'on y trouve des recettes de plats compliqués, souvent sophistiqués ou à défaut traditionnels comme « Basil Purée Soup », « Lobster Risotto with Herb Oil » ou « Traditional Corn Bread Dressing ». Un encart est réservé à l'explication de termes techniques, ce qui est logique compte tenu du fait que Bree est une amatrice très éclairée et que sa section est la mieux placée pour contenir ce genre d'informations. Un autre type d'information sur le personnage est donné avec la reproduction d'une liste de courses de

²¹⁵ Fiske, *op. cit.*, 150.

²¹⁶ Ang, *op. cit.*, 53.

Bree.²¹⁷ Ce genre d'éléments très terre-à-terre n'est presque jamais mentionné ou vu de près dans la série et il semble intéressant que les concepteurs du livre aient décidé d'y imprimer la liste de courses fictive et pourtant totalement plausible de ce personnage de fiction. Cette liste est à la fois divertissante (puisque les ingrédients fins et raffinés comme le saumon, le riz brun ou les champignons noirs y côtoient un holster ou des balles pour son fusil de chasse) mais aussi très représentative du personnage de Bree pour qui connaît la série. On remarque que l'effort de caractérisation se fait jusque dans le choix du papier sur lequel la liste est écrite (ici un papier jaune tendre à en-tête) ainsi que l'écriture prétendue de celle qui l'a faite (Bree est censée écrire en mauve pâle et a une belle écriture anglaise). Enfin cette partie finit sur la reproduction d'un de ses cartons d'invitation (ou de ce qui pourrait raisonnablement en être un) pour un dîner entre amis, carton d'invitation extrêmement formel pour un dîner qui ne l'est pas moins car y est précisée la tenue souhaitée (« cocktail dresses for women, jackets and ties for men ») ainsi que la date avant laquelle une réponse est attendue.²¹⁸

Susan est décrite comme « perennial good girl Susan » et sa section comporte des recettes pour des plats conviviaux (ils sont qualifiés de « homey »²¹⁹ et très faciles à faire : ceux qui suivent la série savent quelle piètre cuisinière elle est) comme « Traditional Cheese Fondue » ou « Foolproof Macaroni and Cheese ». Là encore la liste de courses attribuée à Susan joue sur les codes mis en place dans l'univers de la série. Le papier sur lequel elle est écrite est plus neutre mais on voit qu'elle est supposée avoir dessiné une petite fleur en haut à droite (preuve de sa personnalité artistique et rappel de son métier d'illustratrice) et son écriture est aussi anglaise mais beaucoup plus ronde et moins rigide que celle de Bree.²²⁰ La liste commence avec des pansements ainsi que ce qu'il faut pour soigner de petites blessures (Susan est maladroite on le sait), mais elle comporte aussi beaucoup de nourriture toute prête (Healthy Choice Frozen Meals, Kraft Macaroni & Cheese par exemple, et l'on peut se demander si le choix de citer de véritables marques est à expliquer par une stratégie de placement de produit ou le désir d'ancrer cette liste dans la réalité de qui va la lire). Ces aliments constituent un filet de sécurité indispensable pour celle qui rate même les recettes les plus simples. Enfin on notera « Dr Phil book »,²²¹ achat pour celle qui a besoin d'aide pour se remettre en selle émotionnellement parlant et *Oprah magazine* (avec là aussi un désir à la fois

²¹⁷ *Behind Closed Doors*, 2005, 7.

²¹⁸ *Behind Closed Doors*, 2005, 65.

²¹⁹ *Op. cit.*, 89.

²²⁰ *Op. cit.*, 115.

²²¹ Il s'agit du Dr. Phil McGraw, psychologue qui s'est fait connaître du public par ses apparitions dans *The Oprah Winfrey Show* vers la fin des années quatre-vingt-dix. Il est désormais spécialiste en relations et stratégie de vie et est à la tête de son propre *talk show*, produit par la société d'Oprah Winfrey.

de montrer à la lectrice que Susan achète les mêmes choses qu'elle et un clin d'œil voire un placement de produit pour celle qui a largement fait de la publicité pour la série).

Gabrielle est présentée comme étant « first and foremost a lover of the finest, most expensive things the world has to offer. »²²² Les recettes de sa section sont principalement un rappel de son héritage hispanique (« Black Bean Soup » or « Guacamole with Warm Chips ») et parfois de son passé de mannequin (avec des recettes plus légères). Sa liste de courses comporte un certain nombre d'éléments très identifiables : tout d'abord elle est adressée à sa bonne (« Dear Xiao-Mei,²²³ Please pick up the following ») et ensuite elle est hiérarchisée d'une manière inhabituelle.²²⁴ Sont d'abord notés les « essentials », à savoir du bain moussant, des bougies parfumées, des magazines sur les célébrités, de l'alcool (du Dom Pérignon, du Merlot et de la téquila) et enfin des préservatifs et de la chantilly. Ensuite vient la section « In case there's time » qui constitue ce que d'aucuns appelleraient une vraie liste de courses puisque c'est dans cette partie que se trouve la nourriture. Cette liste de courses rappelle de manière peu subtile mais efficace que Gabrielle est plus intéressée par la mode, la fête et les relations sexuelles que le reste et que son échelle de valeurs n'est pas nécessairement la même que celle de tout le monde.

« Pragmatic is the first word », ainsi commence la section consacrée à Lynette : y sont proposés des « Kids' and family meals » susceptibles de plaire à tout le monde dans la famille.²²⁵ Sa liste de courses²²⁶ est encore une fois très bien conçue puisqu'elle est écrite sur un bout de papier déchiré et taché (vraisemblablement par une tasse de café ou de thé), Lynette parant au plus pressé en raison du rythme de ses journées. Les éléments présents sur sa liste sont ceux qu'on l'imagine donner à ses enfants : des bâtonnets de poisson, des beignets de poulet, des hot-dogs, du beurre de cacahuètes et de la confiture, des pâtes... On y trouve aussi des couches et du papier toilette en gros (ce qui est logique pour une famille de six personnes), mais aussi du pepto-bismol (médicament utilisé pour calmer les aigreurs d'estomac parce que Lynette a des ulcères dus au stress ou peut-être parce que toute cette nourriture ne lui convient guère). Enfin, à la fin de la liste on trouve des excitants (vraisemblablement pour elle et peut-être son mari, Tom) sous la forme de soda, Red Bull, café, expresso : des boissons utiles quand on doit s'occuper de quatre enfants en bas âge plutôt remuants.

²²² *Op. cit.*, 130.

²²³ Au moment de la rédaction du livre de cuisine, les Solis sont censés avoir changé de personnel de maison et Xiao-Mei a remplacé Yao Lin.

²²⁴ *Op. cit.*, 146.

²²⁵ *Op. cit.*, 173.

²²⁶ *Op. cit.*, 195.

On trouve même dans ce livre un petit jeu consistant rendre à chacune des femmes son film préféré. On apprend ainsi que le film préféré de Bree serait *The Remains of the Day* pour l'accent qui y est mis sur le decorum, celui de Susan *When Harry Met Sally* pour les hauts et les bas de la relation de Meg Ryan et Billy Cristal, celui de Lynette *Working Girl* en raison de son admiration pour le personnage de Sigourney Weaver et enfin celui de Gabrielle *Breakfast at Tiffany's* pour les costumes et Audrey Hepburn.²²⁷

On voit donc comment sont créés quatre types de personnages principaux en les personnes de Bree Van de Kamp, Lynette Scavo, Gabrielle Solis et Susan Mayer, personnages phares de la série. La typologie proposée est extrêmement fouillée et cohérente depuis le caractère, la garde-robe jusqu'à la maison de ces personnages, ce qui favorise l'identification des téléspectateurs. Cependant, nous avons jusqu'à présent laissé de côté un personnage féminin légèrement marginal dans le pilote de la série mais dont l'importance grandit au fur et à mesure que les épisodes et les saisons passent : Edie Britt. Cette décision de la traiter séparément s'explique à la fois parce qu'elle est toujours présentée comme une pièce rapportée au groupe initial des quatre mais aussi parce qu'elle joue un rôle un peu différent dans l'économie de l'identification à l'œuvre dans *Desperate Housewives*.

B. Edie Britt : un type et une économie de l'identification à part²²⁸

Edie Britt est un personnage qui occupe une place bien à part dans la série en ce qu'elle se situe à la fois au centre de l'action et à sa périphérie.

Pour commencer, bien qu'elle soit présente dans le pilote, Edie n'est pas présentée au même moment que Lynette, Gabrielle, Bree et Susan, ce que le téléspectateur saura lire comme la preuve de son appartenance à l'univers de la série mais pas au noyau dur des personnages principaux. Elle n'est pas non plus montrée comme particulièrement proche des héroïnes principales quand, à la réception donnée en l'honneur de Mary Alice, les quatre amies se retrouvent afin de parler de feu leur voisine/amie, conversation dont Edie n'est pas. Ce choix est compréhensible dans la mesure où Edie n'est pas une femme au foyer (elle est agent immobilier), pas plus qu'elle ne semble désespérée.

²²⁷ *Op. cit.*, 199.

²²⁸ La décision de faire d'Edie un type à part est confirmée par le texte lui-même, comme lorsque Bree définit la place de chacune des héroïnes dans l'économie de la série et qu'elle dit « Edie is... Edie » (« In Buddy's Eyes » 04x12) ou qu'au moment de disperser ses cendres chacune des héroïnes la qualifie d'un mot et que Susan dit qu'elle était « one of a kind ». (« Look Into Their Eyes and You See What They Know » 05x19).

Edie apparaît un peu plus tard dans l'épisode, le jour suivant dans la chronologie de la série, d'emblée dans un contexte de rivalité avec Susan. Susan a en effet rencontré la veille Mike, nouveau voisin au physique avantageux, et, poussée par sa fille, décide d'aller lui souhaiter la bienvenue. Malheureusement pour elle, et heureusement pour le plaisir du spectateur, sa voisine Edie semble avoir eu la même idée, coïncidence que Susan ne voit pas d'un très bon œil. Edie est alors présentée au téléspectateur en ces termes : « Edie Britt was the most predatory divorcee in a five-block radius. Her conquests were numerous, varied and legendary. Susan had met the enemy and she was a slut. »²²⁹ Au contraire de Susan présentée au début de l'épisode comme divorcée mais profondément touchée et encore blessée par ce divorce, Edie est une divorcée qui semble profiter de son célibat. Cette attitude de prédatrice, plus que son célibat (choisi plus que subi), la met à l'écart des autres femmes au foyer. Si Susan décrit Edie comme « the enemy », on peut se demander si c'est seulement pour la caractériser comme son ennemie dans la conquête de Mike ou si, plus largement, les femmes comme Edie Britt ne sont pas « the enemy » en général. Cette position tendrait à donner l'impression que, bien que très différentes comme on l'a vu plus haut, Lynette, Bree, Gabrielle et Susan appartiennent à une seule et même catégorie de femmes (à laquelle la majorité des téléspectatrices est peut-être censée appartenir aussi) tandis que le personnage d'Edie Britt appartient à une autre catégorie, ce qui la place de fait à la périphérie, la marge de l'univers de la série. Edie est cela dit souvent opposée à Susan en particulier, parce que toutes deux convoitent le même homme, Mike Delfino le nouveau voisin, et que ce sont deux femmes au fonctionnement aussi différent que leur couleur de cheveux.²³⁰

Si la première fois Edie est présentée comme « a predatory divorcee » (puis plus tard comme « a predator »),²³¹ c'est également par une référence animale qu'elle est décrite dans le deuxième épisode. Quand Mike s'enquiert des préférences culinaires d'Edie auprès de Susan (car Edie va dîner avec eux) il lui demande si elle n'est pas végétarienne, ce à quoi Susan répond : « Edie is definitely a carnivore. »²³² À nouveau Edie est rapprochée du monde animal pour caractériser son comportement, notamment avec la gent masculine, mais peut-être aussi pour montrer qu'elle appartient quasiment à une autre espèce que celle des héroïnes principales.

²²⁹ « Pilot » (01x01).

²³⁰ Il y a peut-être avec ces deux personnages en particulier le désir de proposer deux représentations opposées du féminin comme cela a pu être le cas dans le roman gothique. Cf. l'article « Zofloya ou la subversion gothique du "genre" » in Marret & Le Fustec, 2008, 121.

²³¹ « Fear No More » (01x20).

²³² « Ah, But Underneath » (01x02).

Pour autant les valeurs auxquelles est associée Edie ne sont pas forcément négatives. Là où est pratiquée la langue de bois Edie apporte la vérité (de manière parfois un peu brutale), et à une manière de vivre et une sexualité bien conformistes elle oppose un mode de vie d'une grande liberté.

Cette liberté lui coûte cependant assez cher, comme on le voit dans « Move On » (01x11) :

Edie Britt could never understand why she didn't have any female friends. Of course, she always tried to tell people she didn't need any. But the truth was it bothered Edie that other women didn't seem to like her. Even after moving to Wisteria Lane Edie couldn't understand why her neighbors kept their distance. And then she met Martha Huber. Within five minutes Mrs. Huber managed to disparage what Edie was wearing. In fact, whenever they got together, Mrs. Huber insulted her. She made fun of everything from Edie's make-up to her taste in men. Yes, Martha Huber could be cruel, offensive and downright mean. But Edie didn't care because she was the first real friend Edie Britt had ever had.

Edie est présentée comme différente et crainte par toutes les autres femmes, à l'exception de Martha Huber. Donner à Edie comme seule et unique amie Martha Huber, celle qui a poussé Mary Alice au suicide, sera tuée par Paul Young et dont la propre sœur dit que sa mort a rendu le monde meilleur, ne fait que renforcer en creux la place particulière qu'elle occupe. Elle n'est d'ailleurs longtemps que tolérée par les autres femmes de Wisteria Lane et ne sera acceptée au poker hebdomadaire qu'après avoir menacé Susan de révéler sa responsabilité dans l'incendie de sa maison. Son personnage ira même jusqu'à être banni de manière plus ou moins littérale par Susan, Gabrielle, Bree et Lynette dans « Mother Said » (04x15) quand ces dernières, suite à une tentative de chantage d'Edie sur la personne de Bree, lui signifient qu'elle n'existe plus à leurs yeux, bannissement social qui s'accompagnera du déménagement d'Edie Britt.

Cette dernière est totalement consciente de ce que son statut a d'extérieur au noyau de Wisteria Lane et l'exprime avec beaucoup de perspicacité et d'honnêteté lors d'une conversation avec Susan :

Edie : Girls like you were always cheerleaders. Clear skin, honor roll, popular. In high school I was the girl that hung out with the freaks on the loading dock, and smoked. Everyone hated us.

Susan : Well, you know high school. Thank God we leave that behind.

Edie : See, I don't think we do. I'm still the outsider that doesn't get invited to the cool parties and you're still the perky cheerleader who thinks she can pull the wool over everyone's eyes.

Susan : What?

Edie : You came on this trip, paid for the gas, and look at you, you're changing this flat when you know I have auto club.²³³ You want something from me.

Susan : I just know Mrs. Huber's death's been hard on you. I want to help.

Edie : That's a lie.

Susan : Why would you think I was lying?

Edie : Because we're still in high school. The old rules apply. The cool kids only want to talk to the freaks when they need something. Now you're not getting back in my car until you tell me what it is that you want.

Susan : Okay. Look, uh, I, I just haven't always treated you well, and I want to make amends.

Edie : Hm. I still think you're full of crap. But we don't have time to debate this.²³⁴

Edie a parfaitement conscience de son statut de « monstre » (« freak »), non pas sur un plan physique, mais social ; et de celui d'« outsider », tout autant que du double jeu de Susan qui ne cherche en fait pas à faire preuve de gentillesse en l'accompagnant disperser les cendres de Martha Huber (c'est en effet une manière pour Susan d'alléger sa conscience, mise à rude épreuve depuis qu'elle a mis involontairement le feu à la maison d'Edie). Comme on le voit dans ce dialogue, Edie est particulièrement peu sensible au charme de Susan, ne se laisse jamais convaincre par ses manières et ses minauderies et y semble même tout bonnement allergique.

Edie joue cependant ce rôle de révélateur avec d'autres personnages que Susan. Quand Bree se laisse courtiser par George Williams alors qu'elle est toujours mariée à Rex (mais plus ou moins en instance de divorce), elle a l'impression de ne partager avec lui qu'une amitié très forte. Un jour que Bree déjeune en tête-à-tête au restaurant avec George, ce dernier lui fait goûter ce qu'il est en train de manger. Bree aperçoit avec horreur Edie en train de regarder la scène dans la salle de restaurant et ce regard extérieur lui fait comprendre comment la scène peut être interprétée et comment on peut croire que ce geste est un geste d'intimité entre deux amants.

²³³ Il s'agit d'un service d'assistance automobile qui vient dépanner les voitures ayant subi une avarie technique.

²³⁴ « Every Day A little Death » (01x12).

Un peu plus tard, soucieuse de rétablir la vérité, Bree va se justifier auprès d'Edie en ces termes :

Bree : I am not having an affair. George and I, we just talk. He's a very good listener and I share my hopes and dreams with him, and my innermost thoughts. And that's all there is to it and you have to believe me.

Edie : Okay, I believe you.

Bree : Thank you. I'm glad we cleared this up. I know it must have looked strange and I, I didn't want you to think that I was cheating on my husband.

Edie : But you sort of are.

Bree : Excuse me?

Edie : Well, come on Bree. You're telling this guy your innermost thoughts, your hopes, your dreams. Sex aside, sounds like you're pretty intimate with a guy that's not your husband.²³⁵

Comme à son habitude, Edie fait voler en éclat les mensonges dont se bercent certains habitants de Wisteria Lane.

C'est donc l'honnêteté qui la caractérise principalement et c'est aussi la raison à l'origine de ses difficultés avec Susan. Quand, dans la deuxième saison, Edie voit Susan placarder des affiches pour aider Mike à retrouver son fils naturel Zach Young, en fuite, on assiste à ce dialogue :

Edie : Boy. You would do anything to get Mike Delfino to love you. So what's gonna happen to little creepy when he gets here? Are you gonna be tucking him in at night? Making him breakfast in the morning? Careful to bob and weave as he tries to blow your head off?²³⁶

Susan : You know, Edie, could you just back off? I mean the truth is we're probably never gonna find Zach, anyway. It's a needle in a haystack.

Edie : Oh, I see, and then you'll still come off as little Miss Perfect self-sacrificing girlfriend. Putting his needs ahead of yours. Oh, why you conniving little shrew. I don't know why we're not closer.²³⁷

²³⁵ « Sunday in the Park with George » (01x21).

²³⁶ Le jeune Zach Young, armé d'un revolver, a en effet pris en otage Susan Mayer dans le dernier épisode de la première saison et le premier épisode de la deuxième saison a vu la résolution, heureuse, de cette intrigue.

²³⁷ « My Heart Belongs to Daddy » (02x04).

Une seule petite remarque de la part de Susan permet à Edie de voir clair dans son jeu et de comprendre que son action s'inscrit dans une stratégie bien moins désintéressée qu'il n'y paraît. De manière assez amusante, l'acte supposé altruiste de Susan ne lui vaut que l'ironie d'Edie tandis qu'une fois son stratagème compris cette dernière semble remplie d'une nouvelle admiration pour son amie/ennemie. Le système de valeurs d'Edie est donc étonnant à première vue mais c'est en fait parce qu'elle accorde moins de prix à un acte de bienveillance hypocrite qu'un honnête stratagème. Edie semble avoir un peu de mal à supporter le genre de femme qu'est Susan, comme elle le lui fait comprendre dans « No One is Alone » (02x22). Edie y analyse avec un peu de cruauté et beaucoup de finesse le comportement de Susan qui vient lui demander de l'aide après l'incendie de sa maison :

Susan : Edie I'm in trouble here.

Edie : Then I'm sure you're going to turn on the waterworks and the whole neighborhood will come running. They always do.

Susan : That's not true.

Edie : Sure it is. You never miss an opportunity to play the victim. And you think because everybody always comes to your rescue means that you're loved. No it doesn't. It means that you're helpless. Now get out, just get out.

Le personnage d'Edie, suffisamment proche des héroïnes principales pour connaître leur manière de fonctionner mais suffisamment éloigné du groupe pour pouvoir leur parler comme elle l'entend, est donc très précieux car son honnêteté et son franc-parler sont amusants, souvent rafraichissants et peuvent parfois jouer un rôle dans le déroulement des épisodes. La réflexion faite à Susan à propos de son incapacité à régler ses problèmes seule jouera un rôle important dans le début de l'évolution du personnage. De la même manière, dans la cinquième saison (« Connect! Connect! » 05x12) Edie fera réaliser à Susan qu'elle n'a été célibataire que quarante et un jours depuis l'âge de quatorze ans, réflexion qui contribuera également à l'évolution du personnage de Susan.

Cette place très particulière qu'elle occupe à Wisteria Lane fait d'Edie un espace de résistance qui peut attirer un certain nombre de téléspectateurs ne s'identifiant à aucune des femmes au foyer principales. Cette thèse est d'ailleurs soutenue par Sharon Bowers dans son article « I bet you were a cheerleader: Outside looking in on Wisteria Lane ». Sharon Bowers rappelle que le personnage d'Edie Britt n'était pas censé apparaître pour plus d'un épisode mais que face à la performance de Nicollette Sheridan et son interaction avec le personnage

de Susan Mayer, Marc Cherry a décidé de conserver Edie à Wisteria Lane, ce qui fait dire à Sharon Bowers : « She was never meant to exist within the narrative and thus, from the beginning, she has stood outside it. »²³⁸ L'auteure considère aussi que la présentation d'Edie et de sa sexualité comme monstrueuse ou en tout cas animale joue un rôle important dans la manière dont la série peut servir de miroir à des téléspectateurs bien différents : « The identification of Edie's (textually defined) excessive sexuality as "monstrous" further opened the text to other "outsider" viewers whose sexuality is societally defined as "monstrous". »²³⁹ Un peu plus haut elle avait déjà considéré que la présence d'Edie « provided the first wedge allowing readers who didn't read "with" —didn't identify with— Mary Alice and her merry band of housewives to find a place with and investment in the *Desperate Housewives* text. That place was Edie Britt. »²⁴⁰ Sharon Bowers établit également un parallèle intéressant quand elle écrit : « Edie's blunt, acerbic remarks are an alternative commentary on the goings-ons of Wisteria Lane and a direct challenge to Mary Alice's heavenly voice. »²⁴¹ Cette manière de lire le personnage d'Edie rappelle ces lignes de John Fiske :

Realism invites us to read character psychologically as the representation of a unique individual: this invitation is likely to be accepted by those who accommodate themselves comfortably to the dominant ideology and the individualism that is so central to it. But those who are positioned more oppositionally are more likely to read characters discursively, as an embodiment of social values and their functions in the narrative.²⁴²

Cet espace de résistance qu'est le personnage d'Edie Britt peut être considéré comme ayant ouvert la voie à d'autres personnages qui sont à l'extérieur de la norme, qu'elle soit sociale, matrimoniale, sexuelle ou ethnique. On pense ici à la famille Applewhite, la famille afro-américaine qui s'installe à Wisteria Lane dans le dernier épisode de la première saison pour la durée de la deuxième saison mais aussi Bob et Lee, couple homosexuel qui emménage à Wisteria Lane au cours de la quatrième saison.

²³⁸ Wilson, *op. cit.*, 94.

²³⁹ Wilson, *op. cit.*, 95.

²⁴⁰ *Ibid.*

²⁴¹ Wilson, *op. cit.*, 103.

²⁴² Fiske, *op. cit.*, 104.

C. La typologie masculine

Les hommes résidant sur Wisteria Lane et époux de certaines femmes au foyer sont importants mais pas au même titre que leurs homologues féminins. Dans le guide de la série, Mike Delfino est décrit comme « the fixer » et Marc Cherry dit de ce personnage : « He's a guy who's nice, not too pretty but certainly earthy and attractive, who can fix things. »²⁴³ La construction des personnages masculins est moins fouillée que celle des femmes au foyer mais l'on remarque tout de même un réseau d'éléments contribuant à lui donner de l'épaisseur. James Denton lui-même dit, à propos de la série et des raisons de son succès : « And the male characters are fleshed out a lot more deeply than anyone thought they were going to be. People thought it would just be a chick show²⁴⁴ and the guys would be props. »²⁴⁵

Mike est le type d'homme qui a les pieds sur terre (d'où le choix d'un métier où il répare les choses et interagit avec la matière, le concret) et un certain nombre d'éléments ont été choisis pour contribuer à cette impression. Il est selon les mots même de James Denton : « a guy with a truck and a dog, so that tells you something. »²⁴⁶ Ces deux éléments auraient donc été choisis dans le but d'asseoir la virilité tranquille de ce personnage apparemment sans histoire. Le choix de lui attribuer un passé d'ancien toxicomane qui n'a pas hésité à tuer un officier de police corrompu prêt à abuser de sa petite amie (meurtre pour lequel il a fait de la prison) fait de lui une sorte de héros solitaire avec un solide sens des valeurs, une sorte de « bad boy in shining armor », deux stéréotypes susceptibles de lui attirer la sympathie et les faveurs de certaines téléspectatrices. La maison de Mike comporte des éléments très masculins comme le fait remarquer Nancy Herkness dans son article « Oh, Give me a Home » :

In contrast, Mike, the only man on Wisteria Lane with a house of his own, imprints his masculine persona strongly on his residence. From the rough-spun plaid curtains on his front door to the deer antler lying on the side table in the sitting room, this house reeks of the ubermale. His fireplace is a heavy Roman arch of brick. His kitchen

²⁴³ *Behind Closed Doors*, 2005, 56.

²⁴⁴ On notera l'ambiguïté de la formulation pouvant aussi bien signifier que c'est une série principalement de femmes ou que ce n'est rien de plus qu'une série de femmes (avec le choix du terme « chick » quelque peu connoté négativement, comme dans les expressions « chick flick », « chick litt » rarement utilisés pour faire références à un genre littéraire ou cinématographique de qualité.)

²⁴⁵ *Ibid.*

²⁴⁶ *Behind Closed Doors*, 2005, 56.

has solid, bead-board cabinets (where he hid a gun and stacks of money). [...] There is no question that a man's man lives here.²⁴⁷

Même sa garde-robe, souvent composée de jeans, de simples t-shirts ou de chemises (quand il en porte une) de bûcheron semble avoir été choisie pour nous rappeler peut-être celle du cow-boy ou en tout cas d'un homme viril.

Un autre personnage est associé à la virilité, Carlos Solis, présenté dans *Behind Closed Doors* comme : « An alpha male on his way down the ladder. »²⁴⁸ En plus de cela, Carlos est le modèle voire le stéréotype du Latino-Américain quelque peu machiste. Ricardo Antonio Chavira décrit son personnage ainsi : « He's obviously got a macho streak to him. But he's a cuckold. Normally, the Latino guy is the Don Juan. He'd be the one having the affair. »²⁴⁹ L'accent est souvent mis sur son tempérament de feu, sa jalousie (dont font souvent les frais les mauvaises personnes), sa puissance financière mais aussi parfois son impuissance (à s'assurer la fidélité de sa femme ou à la convaincre d'avoir un enfant). Son style vestimentaire est au début défini par les costumes qu'il porte pour aller travailler, qui sont le signe de sa réussite sociale mais qui seront assez rapidement remplacés par la combinaison orange vif des détenus de prison. Son habitation a déjà fait l'objet d'une étude mais l'on se rappellera les objets achetés à grands prix et la somptueuse maison qui ont pour but d'être un écrin à sa réussite, entre autres financière.

Tom Scavo est introduit comme étant « from workaholic to stay-at-home dad. »²⁵⁰ Son personnage, un père et époux qui passe bien plus de temps à travailler (parfois en voyage d'affaires) qu'à s'occuper de sa famille, est peut-être celui auquel il est le plus facile de s'identifier ou dans lequel les femmes sont le plus susceptibles de reconnaître leurs époux. Doug Savant dit d'ailleurs au cours de son interview : « Women approach me a lot and say, "You are my husband."²⁵¹ He travels all the time and he comes home and he just expects so much of me". »²⁵² De manière assez logique sa garde-robe est équitablement divisée entre les costumes qu'il porte pour aller travailler et les vêtements qu'il porte chez lui quand il joue avec ses enfants. Son personnage, tout comme celui de Carlos Solis, va connaître une

²⁴⁷ Wilson, *op. cit.*, 119.

²⁴⁸ *Behind Closed Doors*, 2005, 62.

²⁴⁹ *Ibid.*

²⁵⁰ *Behind Closed Doors*, 2005, 60.

²⁵¹ On notera dans cette phrase la manière dont les mondes réel et fictionnel deviennent totalement poreux avec ces femmes qui s'adressent à l'acteur Doug Savant comme s'il était Tom Scavo. Il n'est pas question de dire que ces téléspectatrices confondent réalité et fiction mais leur formulation (en tout cas celle que rapporte Doug Savant) n'en reste pas moins intéressante.

²⁵² *Op. cit.*, 61.

évolution importante puisqu'à la fin de la première saison il décide de devenir père au foyer. Un autre point important dans son personnage est le couple qu'il forme avec sa femme, Lynette, et l'importance de leur complicité.

Rex Van De Kamp est décrit comme « the sexually submissive, cheating, wasp-y husband. »²⁵³ On le croit au début simplement victime des névroses de plus en plus envahissantes de Bree mais on découvre assez vite que le problème dans son mariage vient aussi de ce qu'il a des goûts en matière de jeux sexuels dont il n'ose pas s'ouvrir à sa femme. Son côté faussement classique s'exprime dans le choix de costumes très traditionnels, des vêtements de golf qu'il porte sur les greens ou encore du pyjama bleu marine à carreaux dans lequel il dort. Sa garde-robe est également choisie pour mettre en valeur son apparent conformisme et ainsi mettre d'autant plus en relief son goût pour des jeux sexuels qui impliquent un tout autre type d'uniforme. Sa maison est aussi celle de Bree et à ce titre est intéressante dans la mesure où c'est la main de son épouse que l'on sent dans la décoration et chacune des touches qui y ont été apportées. Rex semble particulièrement absent (si ce n'est en photo) de cette maison. Le personnage de Rex Van de Kamp disparaît à la fin de la première saison et Bree rencontre à la fin de la deuxième saison le personnage d'Orson, dentiste avec lequel elle se remarie dans la troisième saison. Orson Hodge est présenté comme un parfait gentleman, partageant le goût de Bree pour le raffinement, le decorum mais son personnage est également assez trouble. En effet, le téléspectateur sait qu'il a renversé volontairement Mike Delfino dans le dernier épisode de la deuxième saison et la troisième saison nous conduit à penser qu'Orson est à l'origine de la mort de plusieurs femmes (dont la sienne). Son personnage fait découvrir à Bree ce qu'est un orgasme (« Listen to the Rain on the Roof » 03x01) mais sera au fur et à mesure des saisons de plus en plus construit comme un homme émasculé voire un homme à l'hétérosexualité contestable (ce qui fera l'objet d'un développement dans la troisième partie de ce travail de recherche).

On peut aussi noter l'arrivée de Bob Hunter dans la quatrième saison, avocat qui partage sa vie avec un autre homme, Lee Vermont. Si ce couple est homosexuel, seul Bob est assimilé par son activité à plein temps (entre autres) aux époux de Wisteria Lane puisque Lee, ce qui sera développé plus loin, est assimilé aux femmes au foyer de Wisteria Lane.

D'autres personnages masculins, tels Paul Young ou John Rowland, sont présents sur Wisteria Lane mais présentent moins d'intérêt en ce qu'ils s'inscrivent moins dans une typologie masculine claire et sont moins importants dans l'économie de la série.

²⁵³ *Op. cit.*, 58.

D. Types ou archétypes ?

La manière dont ils entrent en résonance avec l'imaginaire aussi bien que la réalité du téléspectateur permet aux différents personnages présents dans la série d'accéder au statut de type. Ce qui fait de ces personnages construits avec une grande minutie (donc très crédibles) des types, c'est la fréquence avec laquelle ils vont sonner juste pour les téléspectateurs en leur permettant de reconnaître des comportements dont ils ont pu être témoins chez eux-mêmes ou chez des proches. Comme on le lit dans l'article « Sex and the Television Suburbs » : « We tune in because we know that the housewives aren't real. They're carefully crafted archetypes designed to entertain. The Oxford English Dictionary defines an archetype as "the original pattern or model... an ideal pattern". »²⁵⁴ Comme le fait remarquer Julie Kenner, ces femmes ne sont absolument pas idéales au sens de parfaites, mais on peut se dire qu'elles sont « idéales » en ce qu'elles sont un modèle parfait du type de femme qu'elles sont censées représenter (tout imparfait que ce type de femme soit).

a. Le concept d'archétype : définition

Ce terme d'archétype rappelle inmanquablement le concept jungien et il convient de voir s'il s'en rapproche. Jung forge la notion d'archétype pour « définir une forme préexistente inconsciente qui détermine le psychisme et provoque une représentation symbolique apparaissant dans les rêves, l'art ou la religion. »²⁵⁵ Les archétypes constituent l'inconscient collectif, base de la psyché, structure immuable, sorte de patrimoine symbolique propre à toute l'humanité. L'archétype est donc un processus psychique fondateur des cultures humaines car il renferme les modèles élémentaires de comportements et de représentations issus de l'expérience humaine à toutes les époques de l'histoire, en lien avec un autre concept jungien, celui d'inconscient collectif.

Les archétypes de femme et de femme au foyer ne peuvent que très difficilement être rapprochés de ceux que l'on trouve chez Jung. Le fait que les archétypes jungiens renferment un thème universel commun à toutes les cultures humaines paraît déjà fort discutable pour ceux que l'on trouve dans la série qui ne font sens que dans un certain nombre de cultures. Les personnages de Bree, Gabrielle, Lynette et Susan ne font sens que dans une époque et un contexte socio-culturel donnés, à l'inverse des archétypes jungiens qui, eux, renferment des valeurs de l'expérience humaine présentes à tous les moments de l'histoire humaine. On ne

²⁵⁴ Wilson, *op. cit.*, 56.

²⁵⁵ Roudinesco & Plon, 1997, 559.

peut pas non plus véritablement affirmer que les archétypes de la série relèvent de l'inconscient collectif en tant que concept universel. Il est en revanche possible d'adapter le concept de Jung : si les types présents dans la série ne sont pas universels, ils sont communs à une forme de culture qui serait celle des pays développés ayant connu une évolution socio-politique comparable à celle des États-Unis (il faut en effet que les rapports homme-femme y soient à peu près semblables pour être transposables). C'est aussi moins un inconscient collectif qu'une culture collective, télévisuelle notamment, qui est constituée par l'existence des archétypes (ou plutôt des types) de *Desperate Housewives*. Les types de femmes représentés par Lynette, Bree, Gabrielle et Susan (et Edie dans une certaine mesure) sont en effet des réécritures de types de femmes déjà présents dans d'autres séries télévisées comme l'explique Evany Thomas dans son article « The Good of the Group » :

Desperate Housewives is not the first show to feature a group of women comprised exactly of these Types: “The Spaz” (Susan), “The Traditional Perfectionist” (Bree), “The Sarcastic Pragmatist” (Lynette) and “The Loose One” (Edie/Gabby). If the ladies of Wisteria Lane were to, for example, take one of the “Which *Sex and the City* Girl Are You?” quizzes [...], Edie would discover she is a Samantha, Susan would learn that she’s a Carrie, Bree would be a Charlotte, and Lynette a Miranda. Similarly, a “Which Golden Girl Are You?” test (and again there are many) would reveal Edie to be a Blanche, Susan a Dorothy, Lynette a Sophia, and Bree a Rose (these last two characters being united more by their shared essence of traditional innocence rather than Bree’s perfectionist bent).²⁵⁶

Evany Thomas reconnaît que ce n'est sûrement pas un hasard si l'on trouve des groupes composés de types féminins similaires, car Marc Cherry a d'abord travaillé sur la série *Designing Women*, puis a passé deux saisons en tant qu'auteur et producteur de *Golden Girls*, série surnommée dans l'article « the grandmother of all the female foursome shows ». Ces correspondances sont aussi explicables par la propre culture télévisuelle de Marc Cherry et le contexte culturel dans lequel il a écrit *Desperate Housewives* :

And then Cherry hit the big time with *Desperate Housewives*, which he has acknowledged was inspired in part by *Sex and the City*. Clearly Cherry was working from experience when he created the *Desperate Housewives* characters; his background with shows based around groups of the same kinds of female characters

²⁵⁶ Wilson, *op.cit.*, 7.

provided a blueprint for exactly the combination of characters that the public warms up to most.²⁵⁷

Evany Thomas continue son article en disant que cet ensemble de femmes « parle » à la téléspectatrice ou au téléspectateur parce qu'il ou elle se reconnaît ou reconnaît des femmes de son entourage sur l'écran de sa télévision. Son analyse nous semble moins convaincante quand elle écrit que ces femmes « are cookie cutouts of real women » : cette remarque semble impliquer que ces personnages sont des personnages « plats »²⁵⁸ alors que les personnages principaux de *Desperate Housewives* sont écrits avec suffisamment de nuance, de profondeur et de finesse pour mériter d'être considérés comme des personnages « ronds ». Cependant, le fait que le même type de femme trouve des réincarnations successives dans différentes séries ou *sitcoms* pourrait nous faire penser au terme d'avatar dont la définition originale (du Petit Robert) est « chacune des incarnations du dieu Vishnou ». Nous serions donc en présence de mêmes types de femmes qui se réincarnent sous diverses formes que ce soit Sophia, Miranda ou Lynette. Là où l'archétype est une forme *a priori* de toute expérience humaine conditionnant tout schéma de pensée ou de représentation, ne pourrait-on pas considérer que les types de femmes que l'on trouve dans *Desperate Housewives* finissent par conditionner *a posteriori* toute représentation ? En effet, le téléspectateur habitué à ce genre de séries devient tellement habitué à lire la réalité à travers ces représentations qu'elles finissent peut-être par conditionner tout schéma de pensée ou de représentation si bien que l'on est condamné à retrouver ces types dans son entourage ou sa nouvelle série télévisée favorite (ce qui peut constituer une explication de son attrait).

Cette idée que les quatre (plus un) personnages principaux de *Desperate Housewives* renvoient à quelque chose de plus large que les intrigues se déroulant sur Wisteria Lane se retrouve dans l'article de Shanna Swendson intitulé « A Morality Play for the Twenty-First Century » qui commence ainsi :

In medieval times, church leaders used morality plays to provide instructions to the largely illiterate populace. These plays created characters out of vices and virtues, exaggerating their traits so audiences could fully grasp their respective folly and

²⁵⁷ Wilson, *op. cit.*, 8.

²⁵⁸ Cet adjectif est utilisé en référence à la typologie établie par E. M. Forster dans *Aspects of a Novel* séparant les personnages de fiction littéraire entre les personnages plats (« flat characters ») relativement peu développés ou fouillés et n'évoluant que peu au cours de l'œuvre de fiction tandis que les personnages ronds (« round characters ») sont bien plus complexes et peuvent suffisamment évoluer pendant l'œuvre de fiction pour surprendre le lecteur.

wisdom. By seeing the impact of these traits on the life of the “Everyman” character, audiences knew better how to live their own lives, which virtues to strive for and which vices to avoid.

In the twenty-first century, we watch *Desperate Housewives*.²⁵⁹

Si le reste de l'article ne remporte pas forcément notre adhésion, en raison des vices et vertus attribués aux personnages principaux mais aussi parce que les personnages sont écrits avec trop de subtilité et de nuance pour pouvoir être réduits à un seul trait de caractère, il a le mérite de montrer que ces personnages renvoient à quelque chose qui dépasse le cadre de leur existence dans le monde fictionnel de *Desperate Housewives*.

Ainsi, les femmes évoluant sur Wisteria Lane ne peuvent pas constituer des archétypes dans la mesure où ils ne sont pas universels ni des vices et des vertus en raison de leurs multiples facettes, il n'en reste pas moins que des efforts ont été faits par la production pour tendre vers l'universel et ne pas proposer un produit culturel à la date de péremption trop proche.

E. L'atemporalité de la série

Desperate Housewives peut difficilement être décrite comme une série universelle : en effet, le plaisir de reconnaissance qu'elle suscite est corrélé à la maîtrise d'un certain nombre de codes (qu'ils soient utilisés au quotidien ou rendus familiers par le visionnage de films ou séries télévisées américains). Certains éléments ont cependant été choisis avec soin afin de s'assurer que la série ne soit pas trop marquée géographiquement et temporellement, ce qui à défaut d'universalité lui permet d'atteindre une neutralité qui est le gage d'une série facile à exporter et dont le propos ne périclète pas trop rapidement.

En effet, à l'exception de la cinquième saison (dans laquelle la crise financière que connaît le monde et traversent plus particulièrement les États-Unis est mentionnée pour expliquer les difficultés du restaurant des Scavo et la nécessité pour Tom de vendre sa voiture de sport favorite) peu d'éléments du monde extérieur (qu'ils soient politiques, sociaux ou culturels) franchissent les barrières de la série. Même certains éléments du quotidien le plus banal ne sont pas présents dans l'univers de Wisteria Lane, comme le remarque Nancy Herkness dans son article « Oh, Give Me a Home » :

²⁵⁹ Wilson, *op.cit.*, 105.

Given that the set designers pay such close attention to detail, it is interesting to note some significant items these houses are missing. Considering the extraordinarily trim figures of all the characters, why is there not a treadmill or elliptical trainer anywhere in sight? Or a home office complete with computer and Internet access? Technology seems to have bypassed Wisteria Lane, perhaps because the show's creators wish to emphasize the timelessness of the human drama. And since the electronics become obsolete as soon as the consumer gets them home, these accessories would quickly seem dated.²⁶⁰

Effacer certains détails du quotidien permet de contrôler d'une certaine manière le plan sur lequel le téléspectateur va s'identifier aux personnages. Si les personnages avaient tous des téléphones portables de type iPhone ou Blackberry par exemple, certains téléspectateurs se diraient sûrement qu'ils sont comme eux parce qu'ils possèdent les mêmes appareils électroniques, créant ainsi une complicité d'ordre technologique dirons-nous, en tout cas matérielle. Laisser planer un doute volontaire en montrant à l'écran un téléphone portable sans jamais préciser ou montrer quel type de téléphone portable permet de s'assurer que c'est plus à la conversation que l'on va s'intéresser qu'à l'objet. Cette stratégie permet de contrôler ou en tout cas de guider le niveau auquel le téléspectateur va s'investir : dans *Desperate Housewives*, c'est aux situations que l'on va s'identifier, aux personnages et ce qu'ils ont de typique ainsi qu'aux intrigues et ce qu'elles ont de générique et donc de largement compréhensible (la mère dépassée, l'épouse délaissée, la femme trompée puis quittée...). Ce mécanisme joue également à plein dans le choix des costumes. Si les vêtements, à la différence de *Sex and the City*, ne sont pas trop identifiables et ne volent pas la vedette aux héroïnes, c'est aussi parce que peu de choses passent plus vite que la mode et ne datent autant un produit télévisuel qu'un style trop caractéristique d'une décennie en particulier par exemple. Les vêtements ont pour fonction de sous-tendre la constitution de l'identité, visuelle notamment, d'un personnage, et éventuellement faire rêver le public, mais pas davantage.

Marc Cherry explique lui-même dans le guide de la série *Desperate Housewives: Behind Closed Doors* que c'est la raison pour laquelle il a évacué certaines références à la culture populaire de l'époque de son script. La dernière section du livre est en effet constituée du scénario du pilote original écrit par Marc Cherry et des éléments qui ont changé entre ce script et le pilote finalement diffusé sur ABC. Dans le script original, Andrew Van De Kamp, posait pendant le repas familial la question suivante à sa mère : « I'm just saying does every

²⁶⁰ Wilson, *op. cit.*, 122.

dinner have to be one of Martha Stewart's greatest hits? » Marc Cherry explique en note sur cette même page la raison qui l'a poussé à ne finalement pas utiliser cette référence à Martha Stewart :

Charles McDougall had said to me when we were shooting the pilot that we should take out pop cultural references so the pilot had more of a timeless feel. And I reluctantly agreed to that. I loved referencing Martha Stewart because I thought she was the epitome of what desperate housewives aspire to, the woman who seemingly had it all together. But I thought Charles had a good point, which is that the attitudes and actions of these women could play in any era.²⁶¹

Toute les références à la culture populaire n'ont pas été enlevées mais il est certain que la série en comporte peu (ce qui méritera que nous nous penchions sur celles qui ont été conservées). L'idée exprimée par Marc Cherry que ces attitudes et ces actions pourraient exister à n'importe quelle époque semble discutable car c'est un contexte socio-culturel bien particulier qui leur a permis de naître, comme on a pu le voir. Il est vrai cependant que l'on n'a pas besoin pour comprendre *Desperate Housewives* du même bagage socio-culturel que pour comprendre d'autres sitcoms. La sitcom *Will and Grace*²⁶² par exemple était truffée de références à la culture populaire des États-Unis depuis des enseignes de prêt-à-porter jusqu'à des interprètes de comédies musicales sur Broadway en passant par tel animateur radio inconnu hors des frontières américaines. La conséquence d'un tel foisonnement de références à la culture populaire d'un pays seulement et d'une période allant de 1998 à 2006 est que dix ans plus tard certaines plaisanteries ont perdu tout sens ou tout intérêt comique et que la série a plus de difficultés à s'exporter, car certaines références sont à la fois intraduisibles et intransposables. Même la localisation géographique de Fairview, la ville dans laquelle est située Wisteria Lane, reste volontairement un mystère. On lit ainsi dans le guide de la série :

They also try to keep Wisteria Lane hovering somewhere between the real world and a fantasy world. For example, the license plates on all the cars say "The Eagle State," implying America. "But we don't know exactly where we are," says Walsh. "We

²⁶¹ *Behind Closed Doors*, 2005, 174.

²⁶² *Will and Grace* est une sitcom diffusée de 1998 à 2006 sur la chaîne NBC. Les personnages principaux sont Will Truman, avocat homosexuel, et sa colocataire Grace Adler, décoratrice d'intérieur. Leurs meilleurs amis et autres héros de la sitcom sont Jack McFarland, aspirant comédien homosexuel lui aussi, et Karen Walker, New-Yorkaise richissime.

know we're not in a red state or a blue state. I keep saying we're kind of in a pink state. We're somewhere in the middle of America's soul."²⁶³

Tous ces éléments, l'effacement de certains repères culturels, temporels et géographiques, associés à des personnages typiques, permettent donc à la série d'atteindre un statut neutre, générique, presque celui d'une parabole. Il semble donc naturel, en tout cas compréhensible, que l'identification aux personnages principaux ait été si forte notamment chez les téléspectatrices.

3. Le succès de la typologie et de l'identification aux personnages

Ce qui frappe dans le succès rencontré par *Desperate Housewives*, c'est moins l'engouement pour la série et le nombre de pages noircies à son propos et celui de ses actrices ou de ses intrigues que l'identification quasi instantanée de certaines téléspectatrices aux personnages et types féminins qui leur sont proposés. La typologie des femmes au foyer construite élément après élément semble en effet offrir un parfait reflet à celles qui regardent la série tant en termes de caractère que de situations maritales ou parentales vécues.

A. Exemples

Lynette semble être un reflet particulièrement efficace tant elle est citée par ceux qui écrivent sur ou commentent *Desperate Housewives*. Lani Diane Rich écrit ainsi :

I remember the exact moment I fell in love with *Desperate Housewives*. It was a late Sunday night. I'd finally gotten the kids to bed and switched on the television to see Lynette sitting on a soccer field in the midst of a Ritalin-withdrawal-inspired nervous breakdown. Susan and Bree had found her and were sitting with her, listening to her sob over her inadequacy as a mother. They shared their experiences of motherhood – the weeping, the fear, the frustration. To my surprise I found myself weeping along with them.

This moment resonated with me so deeply because I'd had a very similar experience – minus the Ritalin addiction. [...]

²⁶³ *Op. cit.*, 153.

Two years later, I watched Lynette slump next to a goalpost and weep as her girlfriends rallied around her, and I realized *Desperate Housewives* was not just another campy, cheesy, guilty-pleasure television show. This was something special; these were my people.²⁶⁴

On voit comment ce sentiment d'identification voire d'appartenance à une même communauté de souffrance et d'expériences provoque une réaction très forte chez Lani Diane Rich. Tout d'abord, cela explique son amour semble-t-il assez profond pour la série dont elle écrit être « tombée amoureuse » comme on tombe amoureuse d'une personne en qui l'on reconnaît son âme sœur. Ensuite elle exprime bien que cette reconnaissance et cette identification s'accompagnent d'une sympathie (au sens le plus étymologique) qui la pousse à pleurer avec les personnages comme elle pleurerait ou a pleuré sur son propre sort à certains moments de sa vie. Ces sentiments forts dont la série est à l'origine sont ce qui lui fait écrire puis soutenir que *Desperate Housewives* n'est pas n'importe quelle série et que c'est sa capacité à faire naître ou ressurgir ces sentiments qui la rend exceptionnelle.

Ellen Goodman, dans un article du *Washington Post*, semble partager ce sentiment :

This show had me from hello. It wasn't the mystery or the lingerie. It was Lynette.

In the very first episode, the woman who left her high-powered job to be overwhelmed by four kids ran into a coiffed and manicured former co-worker who asked how she likes her new life. After one trenchant pause, Lynette repeated the cliché for all seasons: "This is the best job I ever had."

You have to love this woman struggling to fit her round soul into the square hole of her PTA²⁶⁵ life. The mom doing the best she can with a mother's little helper from her twins' attention-deficit disorder medication bottle. The wife in love with her clueless husband but willing to bop him when he suggests a little unprotected romp.²⁶⁶

Le personnage de Lynette remporte les suffrages de cette auteure également, bien qu'il ne soit pas précisé si c'est parce que la journaliste se reconnaît, reconnaît des mères qu'elle connaît ou trouve l'approche novatrice. On remarque aussi que cet attrait et cette identification potentielle se font sur le mode de la nécessité (« You have to love this woman »).

²⁶⁴ Wilson, *op. cit.*, 59-60.

²⁶⁵ Acronyme faisant référence à la Parent Teacher Association, équivalent américain de la FCPE ou la PEEP.

²⁶⁶ Goodman, *Washington Post*, *op. cit.*.

Même la journaliste qui conduit les interviews des membres de l'équipe pour les bonus des DVD de la première saison se laisse aller à ce type de remarques lorsqu'elle interviewe Felicity Huffman et revient sur cette fameuse réplique décrivant à contrecœur la maternité comme la meilleure des occupations possibles :

Journaliste : I relate so much to Lynette. I've experienced so many of the same frenzied moments she has. I'm sure you get that from a lot of moms.

Felicity Huffman : Moms come up and say "That episode last night I relate to it." Or "I've been there with my children. I was at the end of my rope just last week." So that's what appealed to me about the part ; I felt like that voice of motherhood hadn't been out there before.

Non seulement la journaliste s'identifie à Lynette mais elle pense, à juste titre comme la réponse de Felicity Huffman le montre, que bien d'autres femmes sont dans le même cas qu'elle.

Cette idée est reprise par Felicity Huffman dans l'interview faite d'elle dans le guide *Behind Closed Doors* :

Women have come up to me and said, "Oh God, I love your character. That was me last night. I have three boys," or "I have one kid." I'm so glad. It's so nice to have company in your experience because motherhood is lonely. And when you're thinking, "I'm losing my mind and I'm doing it wrong," and you see this woman on TV who's alone and losing her mind, you think, *Fantastic. I'm not an alien.*²⁶⁷

Felicity Huffman va jusqu'à attribuer une sorte de pouvoir à la série qui aurait pour vocation de monter aux femmes que ce qu'elles croient être monstrueux ou anormal dans leurs réactions et leur comportement est en fait bien plus répandu et donc fréquent (pour ne pas dire normal) que ce qu'elles pensent.

Alesia Holliday explique quant à elle dans son article « Ritalin, Rivalry and the Rat » qu'elle est devenue accro (« hooked ») à la série quand elle a rencontré (ce sont ses termes) Lynette Scavo :

The truth is, she had me from day one of season one, when the beaten expression of abject despair on her face told us she knew she'd lost her identity.

²⁶⁷ *Behind Closed Doors*, 2005, 29.

She'd lost her purpose.

She was close to losing her mind.

Been there, done that, have the breast-milk-spit-up-stained T-shirt to prove it.

Lynette's struggles exemplified the unglamorous reality of motherhood in all its desperate glory: the sacrifice—of self, sanity and, yes, let's admit it, sex life; the thoroughly modern conundrum of how exactly we're supposed to “have it all, be it all, do it all” and somehow make it to Mommy and Me class²⁶⁸ with hair and makeup intact. I couldn't look away.²⁶⁹

Les sentiments violents suscités par le personnage de Lynette se traduisent bien sous la plume de l'auteur et on finit par ne plus savoir si Alesia Holliday écrit à propos du personnage de fiction, d'elle-même ou de toutes les femmes qui connaissent cette situation.

Même quand Evelyn Vaughn dans son article « Why I Hate Lynette, and How That Could Be a Compliment » passe en revue tous les défauts qu'elle trouve exaspérants chez Lynette et la lui font détester, elle finit par écrire : « At the risk of pure psychobabble, isn't there a theory that we are most annoyed by those qualities which we see and dislike in ourselves? By being real, Lynette holds a mirror up to the average viewers's average flaws. »²⁷⁰ Ainsi, le personnage de Lynette peut aussi faire naître la haine chez certaines téléspectatrices mais c'est finalement pour la même raison qu'elle fait naître des sentiments bien plus positifs ; c'est parce qu'il est possible de se reconnaître en elle. Ce double mouvement d'identification et de rejet simultané d'un personnage rappelle ce que remarque Ien Ang dans son étude sur les téléspectateurs de *Dallas*, et John Fiske propose le terme d'implication-désengagement (« implication-extrication ») pour qualifier la relation double du téléspectateur avec le texte. Il écrit :

Implication-extrication is closely connected with pleasure and unpleasure, with liking and disliking, and with the real and the unreal. [...] Different viewers “liked” different characters and thus found different characters to be “genuine” or “real.” The real-seemingness of the character results from the viewer's projection of her/his own “real” self into the character in the process of identification. This process is motivated by the viewer's “liking” for the

²⁶⁸ Il s'agit d'activités proposées aux parents (mais surtout aux mères) comme des cours d'éveil musical ou artistique auxquels ils peuvent se rendre avec leur bambin afin de l'éveiller tout en renforçant leurs liens avec lui.

²⁶⁹ Wilson, *op. cit.*, 22.

²⁷⁰ Wilson, *op. cit.*, 19.

character, so identification, liking, and real-seemingness are all integral part of the same reading process.²⁷¹

John Fiske insiste quelques lignes plus bas sur ce que l'implication peut offrir comme plaisir lorsque le téléspectateur s'identifie à un personnage dans lequel il se reconnaît car se trouvant dans une situation similaire ou incarnant des valeurs qu'il partage, tout en expliquant que cette implication est toujours accompagnée de la conscience d'être un acte volontaire permettant le désengagement (« extrication ») du téléspectateur à tout moment. Ainsi le téléspectateur choisit de s'impliquer ou pas dans le texte et c'est aussi et surtout de ce choix que naît le plaisir.

Les passages les plus forts sur l'identification à un des personnages de la série sont sans aucun doute ceux écrits sur Lynette, ce qui est la raison pour laquelle ils sont en large supériorité numérique, mais ce personnage n'est pas le seul à faire naître de tels sentiments. On peut en voir l'exemple lors du *Oprah Special* lors duquel Teri Hatcher explique qu'elle est assez similaire à son personnage de Susan Mayer notamment parce qu'elles élèvent toutes les deux leur enfant seules, qu'elles sont célibataires et maladroites. Lors de cette même émission on rencontre aussi des femmes au foyer qui disent ressembler énormément à certains des personnages de *Desperate Housewives* comme Melissa disant avoir beaucoup de points communs avec le personnage d'Edie Britt, ce que confirment unanimement ses voisines et amies. Une autre femme au foyer, Maggie, dit qu'elle s'identifie beaucoup à Gabrielle Solis et aux rapports qu'elle entretient avec son mari mais aussi que la description du quotidien de Mary Alice Young dans le tout premier épisode de la première saison lui a aussi rappelé la manière dont elle passait chacune de ses journées. Enfin Dina, accompagné de son époux Rick, vient témoigner afin de dire à quel point elle s'identifie au personnage de Bree tant elle aussi est perfectionniste (et rend son entourage malheureux, ce dont la série l'a aidée à se rendre compte).

Finalement l'identification aux personnages de *Desperate Housewives* est bien résumée dans l'introduction du recueil *Welcome to Wisteria Lane* :

Why am I the subject of so many unpleasant accidents, mishaps and disasters?

Because I, I am a Susan. [...]

My friends even have their own Desperate Housewife twins. My friend Liz loves champagne, Prada mules and sparkly jewellery, just like Gabrielle. And once in a

²⁷¹ Fiske, *op. cit.*, 74.

while, a little Edie peeks through: at dinner the other night, we all got to talking about how many people we'd each slept with, and Liz, said, drolly, "There isn't enough ink in the world for my list." Meanwhile, my friend Jill has a touch of Bree in her: she bakes perfect cakes which she presents on perfect cake pedestals, she washes all her T-shirts by hand so as not to fade the color and she always, always, always sends a thank you note.²⁷²

On remarque que non seulement les femmes s'identifient aux femmes au foyer désespérées mais aussi que les groupes d'amies s'identifient au groupe d'amies formé par Lynette, Bree, Gabrielle et Susan, essayant d'attribuer à chacune des amies qui compose le groupe le rôle d'une de leurs homologues de Wisteria Lane. Comme cela avait déjà été le cas pour la constitution de rituels de visionnage de la série le dimanche soir (mais de manière encore plus nette), on ne trouve pas exprimé dans les articles lus d'équivalent chez les hommes en terme d'identification. Peut-être est-ce parce que les personnages masculins proposés sont moins fouillés ou peut-être est-ce tout simplement parce que cette identification est silencieuse.

B. « Which Desperate Housewife are you? »

a. Le jeu de l'identification

L'identification aux héroïnes est généralement ressentie très vite (et exprimée) lors des visionnages mais elle est aussi recherchée et affichée grâce à quelques outils modernes, comme on le lit quelques pages plus tard :

The secret to the success of *Desperate Housewives* is that it features characters that viewers relate to, and relate to passionately. My friends and I aren't the only ones who've found versions of ourselves mirrored in the show's stereotypes. Declaring an affinity for one of the Housewives has actually become something of a national pastime.²⁷³

En effet le désir de savoir laquelle des « desperate housewives » on « est » est à l'origine de la création d'un grand nombre de tests de personnalité. La citation précédente continue ainsi :

²⁷² Wilson, *op. cit.*, 4.

²⁷³ Wilson, *op. cit.*, 6.

On a local level, people are getting together at *Desperate Housewives* theme parties and declaring their affinities: Vermonter Kim Jennings, who creates maps of the supermarket aisles to make shopping trips easier, declared at a local Housewives culinary-sale party that she is very much a Bree. And a reporter in Corvallis, Oregon, who recently wrote a “why we watch”-style Housewives story for her local paper, signed off as “Mary Ann ‘I’m a Lynette’ Albright.”

And people are letting their Bree (and Lynette, and Edie, and Susan, and Gabby) flag fly all over the Internet. The *Television Without Pity* “Like OMG We’re Twins! Which DH are you?” discussion board is full of posters telling the world “I’m a Bree” or “I’m an Edie”. And that board is just one of many, many online forums providing a platform for similarly *Desperate* announcements: fans are also sharing their not-so-secret identities on the official ABC boards, Atkins Diet support message boards, the Knitters Review boards, the Reality TV World boards, Soap Opera Central boards and the BabyCenter boards, just to name a few.²⁷⁴

On note une composante fortement communautaire dans cette dynamique : il est important de savoir à laquelle des héroïnes de la série on ressemble le plus puis, corollaire obligatoire, de comparer avec ses amies.

Lorsque l’on fait une recherche sur Google des pages en anglais disponibles aux États-Unis répondant à la requête « which desperate housewife are you »²⁷⁵ (ce qui permet d’inclure les tests de personnalité mais d’exclure les tests de connaissance de la série) on trouve tout d’abord le test proposé par le site ABC. On remarque que bien d’autres sites Internet ont concocté leurs propres tests de personnalité, preuve que c’est un produit qu’il est bon de proposer car susceptible de ramener du trafic sur une page web. On remarque aussi que certains sites proposant ce test sont des sites communautaires tels que Facebook ou MySpace et peut-être est-ce là une confirmation que savoir laquelle de ces femmes au foyer on « est » est un véritable enjeu social, ou en tout cas un élément qui aide à définir sa personnalité auprès des autres. Tous ces tests ne sont pas créés avec le même sérieux et certains (celui de MySpace par exemple) ont visiblement été rédigés par des internautes maîtrisant mieux le langage html que l’orthographe et la grammaire anglaises.

²⁷⁴ *Ibid.*

²⁷⁵ Recherche effectuée le 2 août 2009.

Le test proposé par BrainFall, intitulé « Which Desperate Housewives character are you? » commence par une question originale :

If you don't get the answer you want at the end of this quiz, you will...

-Take it to heart and try to change things about yourself.

-Don't care [sic]; it's just a stupid quiz.

-Be a little hurt.

-Take it again and change all the answers until you get a better one.²⁷⁶

Il semble bien que pour le concepteur du test il existe des bonnes et des mauvaises réponses, preuve que tous les personnages ne sont pas également enviables pour celle, ou celui, qui fait le test et preuve que tous les personnages ne jouissent pas de la même popularité. Ainsi l'article de Nancy Herkness est conclu par ces mots : « She was shocked to discover that, according to the *Desperate Housewives* Quiz, she most resembles the character of Gabrielle. Of course she wouldn't mind having Gabby's figure or her shoes. »²⁷⁷ Le choc de l'auteure vient probablement du fait que le personnage de Gabrielle est vu comme vénal, gâté, adultère (entre autres) et que ce sont des traits de caractère qu'il est peu flatteur d'imaginer partager.

Deux autres auteures vont encore plus loin quand elles concluent leur article en marquant un refus quasi catégorique d'identification aux personnages. Voici comment finit l'article de Jill Winters : « (Jill's also happy to add that she is nothing like anyone on Wisteria Lane, although she'd love a friend like Bree). »²⁷⁸ Ne pas ressembler aux héroïnes est une source de fierté, réaction que l'on retrouve dans l'article suivant : « Sarah Zettel sincerely hopes she never in any way comes to resemble any of the characters seen on this show, but she would like their household incomes. »²⁷⁹

Cependant ces positionnements sont plutôt marginaux et peu caractéristiques de la réaction classique du public de *Desperate Housewives*. On remarque même que cette identification est parfois vécue sur le mode de la nécessité : il faut savoir à qui l'on ressemble dans la série. Il est proposé à qui fait le test de personnalité sur Internet de le renvoyer à ses amis afin de savoir qui ils sont (dans l'univers de la série). C'est une forme de marketing viral car plus le test est envoyé à un grand nombre d'internautes, plus cela augmente l'exposition

²⁷⁶ <http://www.brainfall.com/quizzes/which-desperate-housewives-character-are-you/>

Page consultée le 28 juin 2010.

²⁷⁷ Wilson, *op. cit.*, 124.

²⁷⁸ Wilson, *op. cit.*, 147.

²⁷⁹ Wilson, *op. cit.*, 156.

de la série auprès d'un large public. Cependant cela montre aussi que savoir qui on « est » dans la série est devenu (comme cela est écrit dans l'introduction à *Welcome to Wisteria Lane*) une occupation nationale voire une sorte d'épidémie contagieuse. On remarque par exemple que c'est un jeu auquel même les auteures d'articles du recueil *Welcome to Wisteria Lane* jouent (auteures uniquement de sexe féminin). Chaque article comporte en guise de conclusion une petite notice biographique et c'est en général à ce moment-là que les auteures dévoilent quel personnage leur ressemble le plus (ou l'inverse).

Evany Thomas est présentée sous la forme du nom composé « Evany “I'm a Susan” Thomas »²⁸⁰ dans lequel « I'm a Susan » devient en quelque sorte son deuxième prénom. Alesia Holliday fait part de ses affinités changeantes : « Alesia, who in her college days was a lot like Gabrielle, is now firmly in Lynette's camp. Except Alesia's kids are way, way better behaved. And there are no rats. »²⁸¹ Quand l'identification ne vient pas de soi, elle peut venir de l'extérieur comme c'est le cas pour Cara Lockwood : « Her friends say she's most like Susan, although she's not sure whether or not to take this as a compliment. She admits that she is a big klutz, but swears she's never locked herself out of her house in the nude. »²⁸²

Même quand l'auteure ne parvient pas à s'identifier clairement à un des personnages, elle montre ses affinités avec l'univers de la série. Evelyn Vaughn par exemple écrit : « She is unlike all four of the main characters in *Desperate Housewives*... but will admit a loose resemblance to Mrs. Frome. You know. The one with the cat. And she hopes to grow up to be more like Mrs. McClusky [sic]. »²⁸³ Quand ce n'est pas à d'autres personnages que l'on s'identifie, ce sont certains éléments que l'on convoite, Beth Kendrick est décrite ainsi : « She covets Gabrielle's wardrobe and Edie's personal trainer. »²⁸⁴

Certaines montrent aussi par la manière dont elles se décrivent que trouver avec laquelle des héroïnes elles avaient le plus de points communs est une obligation, peut-être imposée par les éditeuses du recueil. Lani Diane Rich met l'accent sur cet aspect nécessaire de l'identification : « And if she were a *Desperate Housewife*, she'd totally be Lynette. »²⁸⁵ Shana Swendson, elle, est introduite ainsi : « Shanna Swendson is neither a housewife nor desperate [...]. If she had to pick the *Desperate Housewife* she's most like, it would be Susan [...]. »²⁸⁶

²⁸⁰ Wilson, *op. cit.*, 10.

²⁸¹ Wilson, *op. cit.*, 28.

²⁸² Wilson, *op. cit.*, 44.

²⁸³ Wilson, *op. cit.*, 20.

²⁸⁴ Wilson, *op. cit.*, 35.

²⁸⁵ Wilson, *op. cit.*, 67.

²⁸⁶ Wilson, *op. cit.*, 114.

Bien que la liste faite ici ne soit pas exhaustive, toutes les héroïnes sont citées. Il est plus fréquent de s'identifier à Lynette ou Susan mais même des personnages plus hors du commun comme Gabrielle, Edie ou Bree sont choisis comme point focal. Afficher quel personnage est son « totem » permet ainsi de créer un sentiment de connivence entre le lecteur du recueil, l'auteur et le sujet qui les intéresse.

b. De l'identification à la reproduction, de la description à la prescription ?

Cette identification aux personnages principaux de la série va plus loin encore. Il ne s'agit pas uniquement de savoir à quel personnage on ressemble le plus (ou à quel personnage on s'identifie le plus) mais bien de pousser la ressemblance ou l'identification plus loin encore grâce aux moyens proposés. Rappelons ce qu'écrit Pamela Tytell : « [...] l'identification va de l'imitation inconsciente des personnages de fiction à l'appropriation d'un attribut ou à l'intériorisation des comportements, ce qui amène certains téléspectateurs à se transformer sur le modèle du personnage. »²⁸⁷

C'est là que la section Seen ON! de la boutique en ligne d'ABC prend tout son sens et son intérêt. Il est possible d'utiliser cette boutique thématique pour se procurer un vêtement ou un accessoire vu dans la série et particulièrement apprécié mais il est également proposé de choisir en fonction du personnage. C'est l'option « Shop by character » dont le sous-titre est « Choose a character and shop their signature look. » On peut ainsi décider de se procurer les tenues de Gabrielle, Bree, Lynette, Edie, Susan ou encore Katherine. C'est le même principe à l'œuvre dans le *Desperate Housewives Cookbook* qui peut être considéré comme un livre de cuisine thématique, simple clin d'œil à la série, dont on décide de cuisiner les recettes qui font le plus envie (comme n'importe quel livre de cuisine) mais que l'on peut suivre uniquement en fonction du personnage auquel on s'identifie le plus. Il est donc possible si on le souhaite de s'habiller comme le personnage de Gabrielle et de cuisiner comme elle (ou comme on nous dit que son personnage cuisinerait).

On est là un cran plus loin que lorsque l'on décide d'acheter un t-shirt disant au monde entier à quel personnage de *Desperate Housewives* on ressemble le plus, phénomène remarqué par Evany Thomas dans son article « The Good of the Group » :

People are even letting their chests advertise their Desperate Housewife affiliations. As a self-professed Susan, I can buy myself an "I'm a Susan" T-shirt for \$24.95 off of ABC's official *Desperate Housewives* Web site. Or, thanks to an enterprising

²⁸⁷ Hatchuel & Michlin, *op. cit.*, 217-218.

entrepreneur at Cafe Press, all you Brees out there can purchase your own apron that advertises your Housewife double. Or, for more private declarations, interested parties can invest in a "I'm a Gabrielle" thong underwear.²⁸⁸

Deux choses méritent d'être notées : la première, c'est que le support semble adapté à la personnalité du personnage choisi, un string pour Gabrielle la sexy et piquante Latino-Américaine, un tablier pour Bree la cuisinière hors pair et un T-shirt, choix plus passe-partout, pour Susan. La deuxième est que l'on bascule ici de l'identification à la reproduction.

Trouver que l'on a des points commun avec un personnage de série télévisée est une chose, adapter son comportement, sa garde-robe voire la décoration de sa maison pour lui ressembler voire devenir elle en est une toute autre. Ce comportement semble faire passer *Desperate Housewives* du descriptif, série télévisée décrivant les affres du quotidien de certaines femmes au foyer, au prescriptif, en semblant proposer des modèles de réaction, de décoration, de vie. C'est alors que se trouble la hiérarchie entre le reflet, le miroir et l'origine du reflet, ce qui contribue à perdre le regard tant on est saturé d'images et incapable de discerner l'image originale de son reflet.

Oprah Winfrey fait une remarque allant dans ce sens dans son *Oprah Special* « Wisteria Hysteria » quand elle décrit *Desperate Housewives* comme : « a provocative new TV show in which life imitates art imitates art [sic]. »²⁸⁹ Si sa formulation n'est guère claire voire franchement obscure, elle a le mérite à la fois de montrer que la dynamique d'échange entre l'art et la vie semble presque inversée (« life imitates art ») voire cassée (comme le montre l'aspect redondant de sa formulation). On retrouve ces relations fort complexes entre l'art et la vie, le vrai, le réel, le vraisemblable, l'image et le reflet dans bon nombre d'articles qui mettent le doigt, parfois au détour d'une phrase moins anodine qu'il n'y paraît, sur ces rapports ambigus et complexes.

Dans son article « Move Over, Lifetime », Myrna Blyth s'émerveille de l'effet de réalité que réussit à atteindre la série et écrit : « His mother [Marc Cherry's] says about her son's show: "It's closer to reality than many reality shows" ». N'est-il pas étonnant qu'une œuvre de fiction soit plus proche de la réalité qu'une émission dite de télé-réalité ? Si la formulation a de quoi laisser perplexe, c'est parce qu'elle ne dit pas que dans les émissions de télé-réalité le choix des moments filmés ainsi que le montage sont tout à fait susceptibles de travestir la réalité. La série télévisée, œuvre de fiction, parviendrait donc mieux (selon la mère

²⁸⁸ Wilson, *op. cit.*, 7.

²⁸⁹ *Oprah Winfrey Show*, « Wisteria Hysteria », 3 février 2005.

de Marc Cherry, n'oublions pas qui est à l'origine de cette citation) à atteindre un effet de réalité qu'une émission dite de télé-réalité. Plus tard dans son article, Myrna Blyth écrit :

Are these desperate housewives a reflection of American women? Not really, of course, but they're close enough so that viewers are entertained by them and not offended by their flaws. They are not like the heroines of the Lifetime channel's sappy victim-of-the-day movies who are always being abused by bad husbands, bad boyfriends, bad bosses, bad doctors, etc.²⁹⁰

Pour elle donc, les femmes que l'on voit dans *Desperate Housewives* ne constituent pas un reflet des femmes américaines (comme si une entité « les femmes américaines » existait et qu'il était possible d'en photographier l'essence), mais elles s'en rapprochent suffisamment pour que l'on éprouve du plaisir à les voir : contrairement aux films mélodramatiques (pourtant souvent tirés d'une histoire vraie) auxquels fait référence Myrna Blyth, ce qui se passe sur Wisteria Lane est réaliste et crédible, en tout cas en ce qui concerne le caractère des héroïnes et leur relation d'amitié.

Suzanne Fields écrit dans *The Washington Times* : « The ladies of "Desperate Housewives" [sic] who live on Wisteria Lane are more surreal than real, but share enough of a comic-tragic mix to render the social commentary funny and painful in a suburban theatre of the absurd. »²⁹¹ A nouveau le degré de réalité ou de réalisme est discuté, même brièvement, et cette fois-ci la série, et surtout ses personnages, sont qualifiés de « surreal ». Pourtant dans d'autres articles on trouve une sorte de fusion totale entre les deux univers. Alesia Holliday écrit ainsi à propos de Lynette et de la réaction des téléspectatrices face à son caractère et sa manière de toujours obtenir ce qu'elle désire : « And we watched and we cheered, in spite of any doubts we may have harboured about her methods. After all, she is us. We have to be on her side ».²⁹² Cette fois-ci il n'est pas question de miroir ou de reflet (ou alors il y a eu traversée du miroir) mais bien de fusion des deux univers, comme on le voit dans l'énoncé « She is us » où la copule « be » marque l'équivalence totale entre de personnage de fiction (mais à ce moment là est-il toujours un personnage de fiction ?) et les téléspectatrices de la série, les lectrices du recueil voire les femmes en général puisqu'on ne sait pas qui est inclus dans ce « us ». Cette fusion va plus loin encore puisque « we have to be on her side », comme

²⁹⁰ Blyth, *National Review Online*, op. cit..

²⁹¹ Fields, *Washington Times*, 29 novembre 2004.

²⁹² Wilson, op. cit., 28.

si en plus de se positionner du côté de ce personnage il fallait que l'on prenne fait et cause pour elle.

Dans l'article « What is it with that hair? » Janet McCabe s'interroge sur le statut de la norme et de la réalité telle qu'elle est généralement véhiculée par les médias :

In its formal, generic and narrative properties, it [the *Desperate Housewives* text] acknowledges the powerful hold – both pleasurable and strongly normalising – that particular representations of the culturally inscribed female body have over us; and it understands only too well media-produced images and stories—representations of the “real”—are as “real” as it gets, because they make and are made by the social scripts that we live.²⁹³

Ainsi Janet McCabe envisage tout d'abord qu'il n'y a pas plus réel que les représentations du réel puis que ces représentations du réel viennent enrichir les scénarios sociaux que nous vivons (interprétons ?), mettant ainsi l'accent sur ce que la réalité, notamment celle d'une fiction, peut avoir de construit et peut véhiculer d'idéologie. Elle en vient alors à l'aspect profondément prescriptif du stylisme capillaire, corporel, vestimentaire à l'œuvre dans *Desperate Housewives* :

Women are constantly being invited to pore over and inspect Bree (rather than Marcia Cross) in the fashion pages of celebrity and lifestyle magazines, in the newspapers and on the Internet and the show, as a way of instructing us on how to imitate, transform and “improve” ourselves in that image. [...] Week after week fashion editors and stylists from magazines obsessed with celebrity body image are on hand to tutor us on how to look like our favorite housewife.²⁹⁴

Jo Knowles dans un article intitulé « Not Desperately Seeking Susan: Why *Desperate Housewives* is a step backwards from *Sex and the City* » (un titre qui laisse peu de place au doute quant à son opinion sur la série) remarque :

Like its predecessor [*Sex and the City*], *Desperate Housewives* has graduated from being just a television programme to being a lifestyle guide; a cultural icon that describes, and more worrying, prescribes how the contemporary woman lives. When

²⁹³ McCabe & Akass, *op. cit.*, 78.

²⁹⁴ McCabe & Akass, *op. cit.*, 82.

you can buy T-shirts saying “I’m a Bree,” Susan, Lynette, etc. to denote which characters you identify with, you know something significant and potentially dangerous is happening.²⁹⁵

On peut citer parmi les ouvrages liés à la série un petit guide de vie intitulé *How Not to Be a Desperate Housewife*, écrit par Charlotte Williamson, dont la couverture est déjà un indice de ce passage du descriptif au prescriptif puisque le titre est en fait *How to Be a Desperate Housewife* et que la négation du « not » est rajoutée comme une correction *a posteriori* dans une couleur différente du reste du titre. Ce petit guide est divisé en quatre sections : « The Alpha Housewife », « The BoBo Housewife », « The Hippie Housewife », « The Trophy Housewife ». Les petits textes servant à introduire chacun des chapitres ne laissent que peu de place au doute sur le fait qu’ils sont des références à peine voilées à respectivement Bree, Lynette (et « BoBo » est expliqué comme signifiant « From Boardroom to Boredom »), Susan et Gabrielle. Chacun des chapitres contient des conseils pour se transformer en son personnage favori mais aussi des références plus ou moins subtiles à l’univers de la série, comme le fait que la « Alpha Housewife » a un mari qui souhaiterait une vie sexuelle plus pimentée (« kinkier »), que la « Hippie Housewife » a une fille adolescente ou encore que la « Trophy Housewife » est un ancien mannequin qui a épousé un homme riche et convoite son jeune jardinier. De manière tout à fait significative, ce guide comporte un grand nombre de sous-section intitulées « How to be/do... » montrant comment on passe de l’ordre du descriptif au prescriptif.

On a un autre exemple des liens trouble entre la fiction et la « réalité » avec l’émission de télé-réalité intitulé *The Real Housewives of Orange County* dont l’adjectif « real » montre que ces types de femmes au foyer sont présentées comme existant en réalité. Marc Cherry a passé son enfance en Floride et a vécu à Orange County, ce qui explique sûrement le choix de cette localisation géographique. La jaquette du DVD joue sur le lien avec l’univers de la série (voir illustration 16), notamment par les couleurs choisies pour le titre (rouge, noir et blanc) ainsi que pour la phrase : « Desperate for more housewife drama? » ou encore l’image du menu DVD dans lequel les cinq femmes au foyer filmées dans le programme se tiennent comme les actrices de *Desperate Housewives*, une orange à la main en lieu et place de la pomme emblématique de l’iconographie de la série de Marc Cherry. Le programme ne présente pas beaucoup d’intérêt si ce n’est que quelques personnages ou histoires peuvent vaguement rappeler certaines intrigues de la série et que le programme est construit sur l’idée

²⁹⁵ Knowles, *The F-Word*, 19 juin 2005.

que les femmes au foyer de la fiction de Marc Cherry ne peuvent pas rivaliser avec ces « vraies » femmes au foyer (alors que l'on sait bien que le casting et le montage de ces émissions, en général très scénarisées, reflète tout sauf la réalité).²⁹⁶

Cette contamination du réel par le fictionnel et du fictionnel par le réel est perceptible lors du numéro spécial du *Oprah Winfrey Show* et de la diffusion de petits clips sur ce qu'Oprah Winfrey appelle des « real-life desperate housewives ». La première à être présentée est Melissa, qui avoue se reconnaître en Edie Britt et dont les amies disent qu'elles ont tout de suite pensé à elle en voyant Edie Britt évoluer dans la série. Le mimétisme va loin puisque la ville dans laquelle habite Melissa, Perisburgh, Ohio est décrite comme « a picture postcard of serene suburban life and just like the lovely Wisteria Lane, the neighbors say they have their own subdivision seductress, Melissa. » Après la diffusion du reportage où l'on voit qu'en effet Melissa semble être une séductrice invétérée (mais peut-être a-t-elle volontairement tenté d'accentuer cette ressemblance ?), Nicollette Sheridan dit : « Edie has something to live up to now. » Cette réflexion paraît particulièrement intéressante dans la mesure où Melissa est tout d'abord présentée comme l'équivalent d'Edie dans la « vraie vie ». Une fois le reportage passé en revanche, Nicollette Sheridan implique que Melissa pourrait devenir le modèle à la cheville de laquelle le personnage d'Edie n'arrive pas, comme si la réalité était plus outrée encore que la fiction.

Puis c'est au tour de Maggie d'être présentée comme une « real-life desperate housewife » et l'on remarque que les termes qu'elle emploie pour parler de sa vie sont très proches de ceux que l'on a l'habitude d'entendre dans la série. Elle dit : « My life is one of quiet desperation and emptiness. I just feel like a robot, I do try to keep up appearances, I volunteered at school, I'm a Tiger Den leader,²⁹⁷ I joined the PTA so it looks like I'm being the perfect stay-at-home mom. » On peut se demander si ces mots sont proches de ceux que Marc Cherry écrit pour ses personnages parce qu'il les a entendus dans la bouche de femmes au foyer ou si Maggie utilise ces mots parce qu'elle les a entendus dans la série et que les reprendre à son compte est une manière de rendre son mal-être plus compréhensible pour celles qui l'écoutent.

²⁹⁶ Cette émission de télé-réalité diffusée par la chaîne Bravo a néanmoins rencontré un tel succès qu'il existe désormais cinq saisons (avec un découpage en saison identique à celui des séries) de *The Real Housewives of O.C.* mais également *The Real Housewives of New York*, *The Real Housewives of New Jersey* ou encore *The Real Housewives of Atlanta*, fonctionnant comme autant de franchises voire de *spin-offs* ou émissions dérivées de l'émission originale.

²⁹⁷ Cela signifie que cette mère a des responsabilités d'encadrement dans le club de Scouts (ou de Louveteaux) de ses enfants.

Enfin la dernière « real-life desperate housewife » est Dina, qui se reconnaît dans le personnage de Bree Van de Kamp. Dina commence par s'adresser à Marcia Cross et lui dire qu'elle joue le rôle de Bree à la perfection. Cette remarque peut paraître étonnante car Dina n'est pas *a priori* une référence dans le monde de l'interprétation, mais cette remarque la constitue comme une sorte d'autorité dans le rendu de ce type de personnage. Marcia Cross n'est-elle pas ici complimentée sur son interprétation parce que cette interprétation rappelle à Dina son propre comportement, comme si Dina la complimentait de tellement bien lui rappeler ses propres comportements ou comme si Marcia Cross faisait honneur à Dina/Bree en l'interprétant si bien ? Comme souvent, il y a une véritable fusion des univers ainsi que le montre la remarque de Dina à propos de la première apparition de Bree dans la série : « I just thought that was me. » Même les enfants de Dina lui ont dit « Mom, that's you! » en voyant Bree lors du pilote. La confusion des univers est facilitée par le fait que les personnes ne disent jamais que le personnage leur *rappelle* leur mère ou que son comportement et ses réactions leur *rappellent* leur épouse mais bien que le personnage *est* eux et qu'ils *sont* le personnage. On pense alors à ce qu'écrivent John Fiske et John Hartley sur la dynamique à l'œuvre entre le réel et le fictionnel dans les reportages et films sur la guerre du Vietnam :

Television is, however, a more conventional medium than art-film in the sense that its codes relate more closely to the normal codes of perception. It is this that gives it its position of cultural centrality, and that makes the boundary between television and reality difficult to define.

Thus the distinction between televisual and real-life codes is blurred on all levels but the technical; indeed the relationship between the two is a dynamic one in which each affects the other.

Knightley (1975) describes how American GIs in Vietnam acted out conventional "war movies" when they saw the CBS newsreel camera arrive. The cameras then photographed them doing this and so the viewer at home saw what he thought was a real code of behaviour (i.e. one dictated by the demands of the situation), though it was in fact derived from a fictional code, itself a signifier of the real one. An interesting consequence of this is that the viewer would presumably find the realism of the war movies validated by the television newsreel.²⁹⁸

Cette perméabilité entre les différents plans de la réalité, celle de la vie de tous les jours et celle de la fiction, est entretenue par certaines stratégies de communication mises en

²⁹⁸ Fiske & Hartley, 2003, 47-48.

place par la chaîne ABC pour promouvoir la série et en faire parler. On pense par exemple au fameux clip pour l'émission *Monday Night Football* qui a utilisé le personnage d'Edie Britt d'une manière jugée quelque peu licencieuse par certains téléspectateurs conservateurs. Le clip commence avec une musique sensuelle et se passe dans les vestiaires de l'équipe de football de Terrell Owens (véritable joueur de football américain). Alors que ce dernier achève de se préparer avant le match, il se retourne et voit Nicollette Sheridan vêtue en tout et pour tout d'une serviette blanche, les cheveux mouillés. Visiblement surpris il lui dit : « Edie? What are you doing here? » On peut déjà être surpris que ce soit le personnage d'Edie qui soit posé comme existant puisque reconnu immédiatement par Terrell Owens qui, lui, n'est pas un personnage de fiction. Leur échange est une sorte de badinage au cours duquel Edie lui demande de s'occuper d'elle et de ses besoins mais Terrell Owens lui explique les enjeux du match (et en profite pour faire référence à l'intrigue de la série en lui demandant de lui dire ce qu'il y a caché sous la piscine – celle des Young bien sûr). En dernier recours, Edie laisse tomber sa serviette et parvient ainsi à venir à bout des résistances du sportif. On voit ensuite le plan s'élargir pour nous montrer que ce que l'on vient de voir était en fait diffusé sur un écran, écran que regardent assises sur un canapé Felicity Huffman et Teri Hatcher. Ces dernières sont en train de boire une bière et Teri Hatcher s'exclame : « Oh my God! Who watches this trash? Sex, lies, betrayal! » Felicity Huffman répond alors : « And that woman, she's so desperate, look! » Puis elle décident de changer de chaîne, regardent une autre caméra et s'exclament en cœur : « Are you ready for some football? »

On assiste là à un entremêlement des différents plans de la réalité : Edie, personnage de fiction, existe sur le même plan que Terrell Owens. Puis on s'aperçoit que cela n'était que fiction puisque les deux spectatrices changent de chaîne et parlent du programme comme d'une œuvre de fiction, tout en faisant un clin d'œil appuyé aux spectateurs de *Desperate Housewives* puisque ce qu'elles reprochent au produit télévisuel qu'elles sont censées être en train de regarder (« trash », « lies, sex, betrayal ») renvoie aux intrigues de *Desperate Housewives*. On a donc là à la fois une mise en abyme, puisque le spectateur regarde Felicity Huffman et Teri Hatcher regarder ce qui est un rappel de leur propre série, et un jeu de miroirs qui finit par perdre le spectateur ne sachant plus ce qui est de l'ordre de la réalité, de la fiction, de l'image originale ou du reflet.

c. *Les simulacres de Desperate Housewives*

On pense alors à Jean Baudrillard et à sa théorie du simulacre telle qu'elle est exposée dans *Simulacres et simulation*. Le fait que l'on ne sache plus au fur et à mesure des lectures si

c'est la vie qui a inspiré la fiction ou la fiction qui finit par modeler la vie nous conduit à légitimement nous demander si avec *Desperate Housewives* l'on n'est pas dans l'hyperréel, la simulation du réel voire le simulacre qui est sa propre simulation. Dans son livre, Jean Baudrillard fait référence à deux simulacres qui rappellent étrangement l'univers de *Desperate Housewives*. Il parle tout d'abord de Disneyland :

Disneyland est un modèle parfait de tous les ordres de simulacres enchevêtrés. C'est d'abord un jeu d'illusions et de phantasmes : les Pirates, la Frontière, le Future World, etc. Ce monde imaginaire est censé faire le succès de l'opération. Mais ce qui attire les foules, c'est sans doute bien davantage le microcosme social, la jouissance *religieuse*, miniaturisée, de l'Amérique réelle, de ses contraintes et de ses joies. [...]

Partout donc à Disneyland se dessine le profil objectif de l'Amérique, jusque dans la morphologie des individus et de la foule. Toutes les valeurs y sont exaltées par la miniature et la bande dessinée. Embaumées et pacifiées. D'où la possibilité (L. Marin l'a très bien fait dans *Utopique, jeux d'espaces*) d'une analyse idéologique de Disneyland : *digest* de l'*american way of life*, panégyrique des valeurs américaines, transposition idéalisée d'une réalité contradictoire. Certes. Mais ceci cache autre chose et cette trame « idéologique » sert elle-même de couverture à une *simulation de troisième ordre* : Disneyland est là pour cacher que c'est le pays "réel", toute l'Amérique "réelle" qui est Disneyland (un peu comme les prisons sont là pour cacher que c'est le social tout entier, dans son omniprésence banale, qui est carcéral). Disneyland est posé comme imaginaire afin de faire croire que le reste est réel, alors que tout Los Angeles et l'Amérique qui l'entoure ne sont déjà plus réels, mais de l'ordre de l'hyperréel et de la simulation. Il ne s'agit plus d'une représentation fautive de la réalité (l'idéologie), il s'agit de cacher que le réel n'est plus le réel, et donc de sauver le principe de réalité.

L'imaginaire de Disneyland n'est ni vrai ni faux, c'est une machine de dissuasion mise en scène pour régénérer en contre-champ la fiction du réel.²⁹⁹

Pour comprendre comment cette longue citation peut s'appliquer à *Desperate Housewives*, il faut commencer par rappeler qu'ABC est une chaîne du groupe Disney. De plus, on a déjà dit que le décor de Wisteria Lane, avec ses parfaites pelouses, ses jolies fleurs, ses maisons plus que coquettes et ses couleurs saturées, rappelait un monde imaginaire. Bien que ressemblant moins à un décor de carton pâte, Wisteria Lane (dont le décor est situé à Los

²⁹⁹ Baudrillard, 1981, 24-26.

Angeles) peut tout à fait rappeler les maisons qui bordent Main Street à Disneyland. N'est-il pas encore plus fascinant que Wisteria Lane soit le nom porté par une rue de la ville Celebration ? Celebration est une ville privée située à quelques kilomètres d'Orlando qui a été créée, développée et administrée par la Walt Disney Company. L'entreprise Disney s'est désengagée de ce projet depuis 2002 et surtout 2004 et n'est plus liée qu'historiquement à la ville de Celebration, mais il est difficile de ne voir là qu'une heureuse coïncidence, encore plus lorsque l'on sait qu'au départ le projet était de créer une ville parfaite sans criminalité avec un cadre de vie agréable. La notion d'une jouissance religieuse de l'Amérique miniature se retrouve dans les rituels de visionnage (parfois en groupe en une sorte de grand messe cathodique) institués aux États-Unis le *dimanche* soir.

Puis, Jean Baudrillard revient sur la première émission de télé-réalité qui a été tournée au début des années 1970 aux États-Unis et consistait à filmer la famille Loud pendant plus de six mois. À ce propos il écrit :

Cette famille d'ailleurs était déjà hyperréelle de par sa sélection même : famille américaine idéale-typique, demeure californienne, trois garages, cinq enfants, statut social et professionnel aisé, housewife décorative, standing uppermiddle. C'est cette perfection statistique qui la voue à la mort. Héroïne idéale de l'american way of life, choisie pour être exaltée et mourir sous les feux du medium, moderne fatum. [...] Il s'agit donc bien d'un processus sacrificiel, d'un spectacle sacrificiel offert à vingt millions d'Américains. Le drame liturgique d'une société de masse.³⁰⁰

On perçoit l'affinité qui existe entre les caractéristiques de la famille décrite par Baudrillard et les familles qui évoluent dans *Desperate Housewives* : presque tout correspond. Dans la série, en revanche, c'est moins la famille en général qui est sacrifiée (encore que l'idée du bonheur parfait qu'elle permet soit largement mise à mal) que le personnage de Mary Alice Young. On pense également à cette théorie du simulacre avec l'évolution du personnage qu'est Bree Van de Kamp : la cinquième saison nous permet de voir évoluer le personnage de manière spectaculaire, la femme au foyer modèle laissant la place à une femme d'affaire et chef d'entreprise prospère. Le trouble surgit lorsque Bree (désormais Hodge et non plus Van de Kamp) se fait photographe pour la couverture de son livre de recettes intitulé « Mrs. Van de Kamp's old-fashioned cooking ».³⁰¹ Ce qui est troublant est que le personnage de Bree, qui a bien changé, comme le montre l'abandon du style de coiffure qui la

³⁰⁰ Baudrillard, *op. cit.*, 49-50.

³⁰¹ « You're Gonna Love Tomorrow » (05x01).

caractérisait pendant les premières saisons, joue au moment de cette séance de photographie à être celle qu'elle était exactement dans la première saison, à la différence que c'est désormais un simple rôle endossé pour des raisons commerciales. Bree pose en effet avec une magnifique tarte, un tablier comme en portaient les femmes au foyer des années cinquante, une coiffure très sophistiquée qui rappelle cette même époque. Cette Bree-là n'existe plus, (pas plus que n'existe Bree Van de Kamp malgré le nom dont elle signe son ouvrage) et n'est convoquée (de manière outrée) que pour des questions d'image de marque : on a bien là la copie d'un original qui n'existe plus que dans une sorte d'hyperréalité. Cette théorie du simulacre annonce peut-être ou en tout cas rappelle ce que nous traiterons de manière très appuyée dans la troisième partie de ce travail de recherche, à savoir la question du genre qui peut aussi être décrit comme la copie d'un original absent.³⁰²

Desperate Housewives n'est pas un documentaire sur la vraie Amérique (si tant est que ce concept existe) mais le fait que les téléspectateurs y voient un reflet (tout amélioré ou perverti qu'il soit) de leurs propres vies et des problèmes qu'ils peuvent rencontrer est très parlant. Même si c'est une image tronquée, trompeuse de la réalité à proprement parler, ce qui importe, c'est que les gens s'y reconnaissent et que, quelque part, elle fasse mouche.

C. Quand la réalité présentée dans *Desperate Housewives* devient une manière pour les femmes de faire référence à leur réalité.

a. « I'm a... »

Les catégories de femmes de la série deviennent en effet des catégories de l'expérience des femmes en général. Ien Ang mentionne ce type de réactions face à un produit culturel populaire quand elle écrit : « At a certain moment you could no longer avoid talking about the popularity of *Dallas* when people started using categories from it to help interpret their experiences. »³⁰³ C'est ici un phénomène frappant que nous souhaitons examiner : celui par lequel les prénoms des héroïnes deviennent des noms communs voire des adjectifs permettant de caractériser un type de comportement ou de caractère. Ce phénomène a déjà été un peu abordé avec la mention des t-shirts à trouver sur le site d'ABC et qui portent l'inscription « I'm a Bree », « I'm an Edie », « I'm a Gabrielle », « I'm a Lynette » ou « I'm a

³⁰² Citons ici ce qu'écrit Pamela Robertson dans *Guilty Pleasures* en s'appuyant sur le concept de « masquerade » développé par Joanne Riviere : « The masquerade mimics a constructed identity in order to conceal that there is nothing behind the mask; it stimulates femininity to dissimulate the absence of a real or essential feminine identity. » (12).

³⁰³ Ang, *op. cit.*, 5.

Susan ». Le fait d'utiliser l'article indéfini « a/an » transforme un simple prénom en une catégorie de femme et d'expérience riche de tous les éléments que l'on a pu identifier comme contribuant à la création de ce type.

b. Du prénom à l'adjectif : la recatégorisation au service de l'identification

Le phénomène va un cran plus loin dès lors que ces prénoms deviennent des adjectifs. C'est principalement « Bree » que nous avons trouvé utilisé comme adjectif le plus souvent, usage récurrent auquel nous pouvons proposer plusieurs explications. Peut-être est-ce parce que ce personnage est celui qui a le comportement le plus fascinant et marquant ou peut-être est-ce tout simplement parce que c'est un prénom rare et court qui se prête donc mieux à ce type de recatégorisation. Une autre explication renvoyant à l'aspect postmoderne de la série (aspect qui fera l'objet d'un développement dans la deuxième partie de ce travail de recherche) est que le personnage de Bree est peut-être celui qui s'inscrit le plus dans un héritage culturel télévisé spécifique et une véritable lignée de femmes au foyer parfaites.

Dans l'interview accordée au magazine américain *Vanity Fair* à l'occasion du numéro spécial *Desperate Housewives*, on peut lire ces lignes : « Here, hurriedly uncluttering her seating area, Marcia Cross apologizes for the un-Bree-ness of it all, smiles warmly, offers bottled water. »³⁰⁴ Dans un article de *The Observer*, une journaliste écrit : « Recently, a friend revealed she was having a “Bree moment”. It was several minutes before I realized that this had more to do with control freakery than soft cheese. »³⁰⁵ Marc Cherry lui-même dans les bonus de la première saison en DVD de la série explique que lorsque Marcia Cross est venue auditionner pour un rôle, l'équipe en charge des castings (dont il faisait partie) s'est dit : « Hmmm, she's a Bree. »

Ce type d'usage va même jusqu'à être présent dans la série elle-même. On peut d'ailleurs se demander si ce n'est pas l'usage du prénom Bree fait dans le monde réel qui finit par induire ce type d'utilisation dans la série, compte tenu du fait que ce phénomène n'apparaît qu'à partir de la troisième saison. Dans « Listen to the Rain on the Roof » (03x01), Bree est demandée en mariage par Orson Hodge. Désireuse de faire les choses comme elle pense qu'elles doivent être faites, Bree invite toutes ses amies au restaurant du country club de Fairview et leur annonce qu'Orson et elle désirent les inviter à dîner le samedi suivant, ce qui

³⁰⁴ *Vanity Fair*, Spring 2005, 204. Nous avons noté que Marcia Cross répète à longueur d'interviews qu'elle ne partage pas du tout les qualités de femme au foyer de Bree alors qu'Eva Longoria, elle, insiste régulièrement sur le fait qu'elle souhaite plus que tout fonder une famille, qu'elle adore cuisiner et rester à la maison avec son époux. Teri Hatcher et Felicity Huffman sont les deux actrices qui montrent le plus d'affinités avec le personnage auquel elles prêtent leurs traits.

³⁰⁵ Cooke, *The Observer*, 22 janvier 2006.

inspire à Susan la réflexion suivante : « So you asked us to a meal to announce another meal? That's so Bree of you. » Ici l'emploi de ce « qualificatif » semble mettre l'accent sur la construction de certains aspects de la personnalité de Bree : parfois elle est Bree leur amie, et parfois elle est « Bree » cette femme qui place les convenances, les conventions sociales et le décorum au dessus de tout.

« I Remember That » (03x14) voit lui aussi l'utilisation du nom de Bree comme signe de certaines qualités. Au cours de la troisième saison, Andrew Van de Kamp est engagé par les Scavo pour travailler dans leur restaurant et dans l'épisode en question, Lynette demande à Andrew de nettoyer le sol de la pizzeria, ce qui donne lieu à cet échange :

Lynette : I told you I wanted this floor to sparkle like your mom's. Now does this floor look Bree-Hodge clean to you?

Andrew : No, uh, it looks Andrew-Van-de-Kamp clean. But your disappointment in me is very Bree Hodge.

Malgré sa tentative, on voit bien que le nom d'Andrew ne peut raisonnablement être considéré comme un étalon de la propreté, alors que l'on peut tout à fait imaginer que « Bree-Hodge clean » soit un niveau accepté (et très élevé) de propreté.

La dernière occurrence d'un tel usage de ce prénom se trouve dans « Opening Doors » (04x14), quand Edie accepte d'héberger Orson après que lui et Bree se sont violemment disputés. Edie cherche à savoir ce qui s'est passé entre Orson et Bree en lui demandant : « What the heck happened over at Ken and Barbie's house? »³⁰⁶ Orson lui répond qu'il a fait une erreur que Bree ne lui pardonnera jamais. Edie a alors cette phrase : « You see, that's the problem with the Brees of this world. They're too damn perfect. I mean, they don't understand that people like you and me, we screw up. » À nouveau le personnage de Bree est utilisé comme parangon d'une certaine catégorie de femmes dotées d'un caractère et d'un sens moral relativement rigides.

Ainsi, les types créés dans la série sont suffisamment puissants pour que les femmes s'y reconnaissent mais également pour devenir des catégories de femmes tellement spécifiques que leur nom est utilisé pour y faire référence. Ce phénomène est aussi une preuve indéniable de la popularité de la série puisque pour que cette typologie soit utilisée aussi largement, il faut qu'un nombre suffisant de personnes en maîtrise les codes et parle

³⁰⁶ On remarque le choix par le personnage d'Edie des noms donnés au couple emblématique formé par les poupées Mattel Ken et Barbie, ce qui est sans aucun doute encore une manière de mettre l'accent sur l'artificialité de certains aspects de la série.

couramment le *Desperate Housewives*. Car c'est aussi cela que signifie la création de quasi-néologismes à partir de situations ou de personnages de la série : il y a un langage *Desperate Housewives* composé de références à la série, à son univers et à ses personnages et utiliser ce parler, ces catégories de personnages pour faire référence aux catégories de sa propre expérience montre peut-être que ce langage propre à *Desperate Housewives* fait sens pour un grand nombre de femmes aux États-Unis. Non seulement ces dernières trouvent dans la série un reflet rassurant de leurs propres expériences mais aussi des problématiques qui leur « parlent » (littéralement).

4. Une série conçue comme un miroir

A. La genèse de la série

Le fait que *Desperate Housewives* fonctionne comme un miroir tendu aux femmes est loin d'être une coïncidence et trouve ses racines dans la genèse de la série telle qu'elle a pu être racontée par Marc Cherry, puis reprise de multiples fois.

Voici ce qu'il révèle de l'origine de son projet dans les bonus des DVD de la première saison de *Desperate Housewives* :

This show specifically is about my mom. I was at my mom's watching TV one day and they had coverage of the Andrea Yates trial (the woman who killed her children in Texas) and I remember watching this with my mom and saying to her "Gosh can you imagine a woman being so desperate that she would hurt her own children?" and my mom took her cigarette out of her mouth and turned to me and said "I've been there". And for the very first time she started telling me all these stories about how alone and desperate she had felt as a young mom and it was just us three kids and my Dad was away getting his master's degree. And I just had this epiphany as I thought "Well you're supposed to be the perfect wife and mother, a woman who had wanted nothing more than that life and for you to have moments of unhappiness well that means every woman has. Every woman has had a little moment of just crazed, insane desperation." And I just think that if you can capture the truth of just one woman, you can capture the truth of many. And I thought, there's a show here. And I wrote it.

Cette histoire a été racontée plusieurs fois (notamment dans les bonus DVD de la première mais également de la deuxième saison) et, comme un mythe qui s'enrichirait à chaque fois qu'il est conté, de nouveaux éléments apparaissent.³⁰⁷

On la trouve racontée ainsi dans l'introduction à *Reading Desperate Housewives* :

That's what she wanted and that was her life. And it was shocking to find out that she indeed had moments of great desperation when my sisters and I were little and my dad was off getting a master's degree in Oklahoma and she was alone with three kids, 5, 4 and 3, who were just bouncing off the walls, and she was starting to lose it. She started telling me these stories. And I realized if my mother had moments like this, every woman who is in the suburban jungle has. And that's where I got the idea to write about four housewives.³⁰⁸

Le procès d'Andrea Yates et la manière dont il a contribué à cette prise de conscience chez Marc Cherry est d'ailleurs présent pas moins de six fois dans tout le recueil *Reading Desperate Housewives*.

Curieusement, c'est une histoire différente que Marc Cherry raconte sur le plateau d'Oprah Winfrey à l'occasion de l'émission spéciale « Wisteria Hysteria ». Il met à cette occasion l'accent sur le fait que c'est le *Oprah Winfrey Show* qui l'a inspiré (peut-être pour flatter son hôte). Il raconte qu'un numéro était consacré à des femmes qui avaient accouché mais ne se sentaient pas particulièrement proches de leur nouveau-né. Ce qui l'a intéressé dans cette émission est que ces femmes ne parlaient à personne, pas même à leurs amies, de leur problème, de peur d'être jugées. Cela a semble-t-il été une révélation pour lui, et il a alors décidé qu'il avait trouvé son approche et allait écrire sur des femmes qui sont amies mais ne se disent pas pour autant tout ce qui passe vraiment dans leurs vies respectives. Et comme il le dit : « Suddenly, once I got that, the show started pouring out onto the page. »³⁰⁹

Les deux points d'origine de *Desperate Housewives* sont donc des observations sur la manière dont fonctionnent certaines femmes et un fait divers qui lui a permis de découvrir (à travers le témoignage de sa propre mère) quelles périodes difficiles elles peuvent traverser. Il

³⁰⁷ Ce désir d'entendre Marc Cherry raconter encore et encore comment lui est venue l'idée de *Desperate Housewives* peut trouver son origine dans la fascination du public, notamment américain, pour une histoire où un homme a transformé le plomb en or, comme le fait remarquer le journaliste de *Vanity Fair* lorsqu'il fait référence à l'« Horatio Alger story arc » de l'histoire de Marc Cherry (*Vanity Fair*, Spring 2005, 200), en référence à l'écrivain du dix-neuvième siècle plus connu pour avoir écrit nombre de romans qualifiés de « rags-to-riches » où des enfants qui avaient peu finissaient par connaître une certaine fortune. On peut donc voir dans l'histoire qui préside à la naissance même de la série encore une incarnation possible du Rêve américain.

³⁰⁸ McCabe & Akass, *op. cit.*, 3.

³⁰⁹ *Oprah Winfrey Show*, « Wisteria Hysteria », 15 octobre 2004.

faut reconnaître que la deuxième source d'inspiration pour sa série n'est pratiquement jamais citée et celle que l'on retrouve avec une grande fréquence dans les articles ou essais écrits à propos de la série est celle qui traite du procès d'Andrea Yates, peut-être parce qu'elle semble mieux résumer la douleur des femmes dans la série (et en général) et peut-être parce qu'elle a un aspect sensationnel auquel d'aucuns doivent trouver difficile de résister. On voit également que le but avoué de Marc Cherry est « to capture the truth of just one woman » voire « to capture the truth of many », but atteint comme nous avons pu le remarquer.

B. La matière première de la série

Il faut aussi noter que nombre d'histoires utilisées dans la série ont pour origine un fait divers ou une histoire réelle, comme on le lit dans le guide *Desperate Housewives: Behind Closed Doors* et la partie intitulée « Writing Housewives » :

Sometimes a writer will throw out a specific story from his or her life that will make its way onto the show. Early on in the season Cherry asked the writers the worst thing their mothers had done. His own mother had once left him and his siblings by the side of the road to punish them, so that was written. "She called me after the show," he jokes, "and was a little appalled."

Many plotlines are inspired by real-life stories. The ADD-medication addiction came from a magazine article that Stern brought in about a suburban mother who had become addicted to her kids' medication, while the Maisy Gibbons storyline came from a real news story about an Orange County soccer mom who was turning tricks.³¹⁰

La matière première de la série est donc à aller chercher dans certains événements avérés et il paraît alors logique que de très nombreuses femmes se reconnaissent massivement dans le portrait qui leur est proposé, car c'est parfois leur propre image qui leur est renvoyée. On arrive alors à un fonctionnement rapprochant la série d'un groupe de conscience (« consciousness-raising group ») cathodique en ce qu'elle désindividualise le vécu des héroïnes (en proposant des types de femmes) afin de permettre aux téléspectatrices de reconnaître en chacun de ces vécus (par le biais de l'identification notamment) les expressions d'une condition sociale commune. Ce fonctionnement est amorcé par le miroir que la série tend aux femmes et continuera d'être traité dans la deuxième partie par la manière dont

³¹⁰ *Behind Closed Doors*, 2005, 149.

certaines normes sont dénoncées ou à tout le moins mises au jour par la peinture que propose *Desperate Housewives*.

Ainsi nous avons apprécié dans cette première partie la forme prise par le succès de *Desperate Housewives*, que ce soit le succès commercial d'une série dont les téléspectateurs sont très nombreux, le succès d'une série acclamée par la critique ou encore le succès populaire rendu palpable par son intégration aux pratiques culturelles et sociales, américaines notamment, dès son lancement. À la suite de ce constat nous avons étudié les secrets de ce succès explicable par la qualité du produit proposé — depuis les décors ou les acteurs jusqu'à la finition qui correspond à une certaine idée de la sophistication d'un produit américain — ainsi que par l'identification massive qu'il permet. Cette identification, des téléspectateurs comme des téléspectatrices (bien que ce soit ces dernières qui l'expriment le plus ouvertement) est rendue possible par la création de types suffisamment variés pour rentrer en résonance avec l'expérience de nombreuses femmes. L'identification à l'œuvre chez les téléspectateurs de *Desperate Housewives* va même plus loin puisqu'on a même repéré des cas assez nombreux de reproduction des comportements qui y sont mis en scène, créant ainsi des effets de miroir qui finissent par troubler la notion même d'origine et de copie. Cette identification, assez logique puisque proposer un miroir dans lequel se reconnaîtraient les femmes est un des buts avoués de Marc Cherry, prend tellement de place dans la culture populaire que les types de femmes présents dans la fiction deviennent des catégories de l'expérience des femmes qui passent désormais par le biais de la fiction qu'est *Desperate Housewives* pour parler de leur propre vie.

L'effet produit par ceci est double : tout d'abord cela permet de soutenir l'idée que *Desperate Housewives* propose une image d'un type de femmes américaines et d'expériences de vie qui interpellent un certain nombre de téléspectatrices et dans laquelle elles se reconnaissent, établissant ainsi les premiers jalons féministes de cette série qui s'intéresse *avant tout* aux femmes. Le deuxième effet découle de la construction d'un produit très grand public et éminemment *mainstream*, idée qui jouera un rôle capital dans la troisième partie de ce travail de recherche. En effet, comment évaluer un univers aussi lisse et policé (donc susceptible de plaire à un nombre très important de téléspectateurs) au cœur duquel surgit pourtant la subversion ?

Avant de nous intéresser à ce que la série a de subversif (notion que nous définirons à ce moment-là) nous allons maintenant étudier les différentes lectures de la série et voir comment il est possible de les analyser comme autant de reflets des dissensions du féminisme américain, si bien que l'utilisation du singulier lorsque l'on parle de féminisme est à remettre en question.

Deuxième partie :
Une série protéiforme

I. Une série au message brouillé ?

1. *Desperate Housewives* et l'impossible consensus

A. Tour d'horizon des différentes réactions

Il est frappant de constater à quel point, si la série provoque une identification quasi unanime, les opinions suscitées par *Desperate Housewives* peuvent être variées et provenir de sources qui ne le sont pas moins. Cette particularité est notée dans l'introduction du recueil *Welcome to Wisteria Lane* au moyen de ce parallèle fait entre les réactions à la série et celles suscitées par la guerre en Irak : « And like the war in Iraq, the show united us in interest if not in opinion on the issues the series raised: infidelity, parenting, ADD... the list goes on. »¹ L'introduction du recueil *Reading Desperate Housewives* ne manque pas de revenir aussi, à l'instar de son concurrent, sur la difficulté à se faire une opinion sur la série :

It was a confusing experience. Social satire or trashy soap opera, ironic camp or damning indictment; beguiling and reactionary, peculiarly compelling and absolutely horrifying. The retro-cool, Lynchian overtones, bleaky comedic, anti-, pre- or post feminist to it; we would not be sure what to make of this new American import. But nonetheless we were hooked.²

La lecture de ce passage est une expérience troublante pour le lecteur noyé sous un flot ininterrompu d'adjectifs et de commentaires parfois contradictoires, ce qui a pour but de lui faire toucher du doigt la confusion ressentie par les auteures de ce passage et éditeuses du recueil Janet McCabe et Kim Akass. On remarque aussi que, comme on le verra parfois plus tard dans les passages cités, ne pas arriver à ranger la série dans une case idéologique bien claire n'empêche pas, loin de là, d'apprécier *Desperate Housewives*. Une lecture attentive des articles écrits dans la presse et dans les recueils spécialisés permet de confirmer l'aspect varié et parfois totalement contradictoire des opinions et réactions suscités par la série.

Randi Adamson commente ces réactions : « Few television shows have inspired this much criticism and analysis from both the feminists and the family values corners —strange

¹ Wilson, *op. cit.*, 2.

² McCabe & Akass, *op. cit.*, 1.

bedfellows. »³ Son étonnement vient autant de la quantité de pages noircies à propos de la série que des sources dont elles proviennent et qui lui semblent former un ménage pour le moins étonnant, comme le montre l'expression « strange bedfellows ». Myrna Blyth, dans la *National Review Online*, exprime son enthousiasme à propos de la série tout en le tempérant par ces mots : « And who cares if it's shallow, retro, and anti-feminist? »⁴ Son idée que la série véhicule des valeurs conservatrices situées à la droite de l'éventail politique américain est confirmée quelques paragraphes plus loin par ces mots :

Basically, they, like most American wives and mothers, have traditional lifestyles and try for the most part to maintain traditional values. And if a pollster had wandered by Wisteria Lane just few weeks ago, I bet three out of four would have said they were voting for George W. Bush.⁵

D'autres journalistes semblent pour le moins déroutés par la série, comme Ellen Goodman qui écrit : « I'm not supposed to like "Desperate Housewives." It's either post-feminist or pre-feminist. It's too racy or too retro. It's either an example of the cultural backlash or a product of the cultural collapse. »⁶ On est frappé par plusieurs choses à la lecture de ce passage, à commencer par la multiplication des qualificatifs qu'il est possible d'attribuer à *Desperate Housewives* et qui fonctionnent par paires d'antonymes, montrant à quel point le statut, notamment idéologique, de la série est incertain. On remarque aussi que la série semble pour Ellen Goodman être le lieu de l'excès, comme le montre la répétition de « too » (« too racy or too retro ») : sa seule certitude à propos de la série est que c'est une série de l'excès. On remarque ensuite que la journaliste semble avoir intériorisé un jugement de valeur lorsqu'elle écrit : « I'm not supposed to like "Desperate Housewives". » Si l'idéologie de la série lui échappe et semble bien fluide, elle paraît néanmoins certaine qu'elle ne devrait pas l'apprécier (en raison sûrement de ses convictions politiques ou des types de produits culturels qu'elle affectionne habituellement). Enfin on note que malgré tout cela, elle suit la série avec une grande avidité, ce qu'elle explique par la présence du personnage de Lynette.

³ Adamson, *Christian Science Monitor*, op. cit..

⁴ Blyth, *National Review Online*, op. cit..

⁵ *Ibid.*

⁶ Goodman, *Washington Post*, op. cit..

Richard Goldstein a une opinion plus arrêtée mais on remarque dans le passage qui va suivre que l'accent est à nouveau mis sur la tension entre deux points d'ancrage idéologiques diamétralement opposés :

At first glance, *Housewives* is a pungent rebellion against the ideal of America the Wholesome. Set in the proverbial suburban byway of Wisteria Lane, the show features more unhappy couples than a Doctor Phil special. With a knowing smirk, it showcases infidelity, treachery and outright schadenfreude. If that sounds like a scathing indictment of Bush time, it also plays as a critique of Godless narcissism. This two-edged tenor is what allows the show to cross over from red to blue. *Housewives* is liberal on the surface but conservative at the core.⁷

Si la dernière phrase est très affirmative et ne laisse que peu de place au doute, l'ambiguïté semble bien être le maître mot de ce passage. On note tout d'abord l'accent mis sur la différence entre les apparences de la série (« at first glance », « it sounds like ») et sa réalité (quelle qu'elle soit pour celui qui écrit), mais aussi sur l'ambiguïté de ce produit télévisuel puisque deux idéologies bien différentes cohabitent et coexistent (« it also plays as », « two-edged tenor », « what allows the show to cross from red to blue », « liberal on the surface but conservative at the core »). Ainsi, Richard Goldstein ne tranche pas le nœud gordien et sa citation paraît d'autant plus intéressante qu'elle montre à quel point il tente de le faire, sans y parvenir.

April Lassiter, dans un article virulent intitulé « Collagen and Boy Toys: the New Female Power Tools? », dénonce l'idéologie à l'œuvre dans la série, mais bien que son opinion soit peu équivoque elle l'exprime d'une manière qui met à nouveau l'accent sur l'ambivalence :

From a conservative point of view, the Desperate Housewives, for the most part, dress and act like whores, attempting to tell the story of how promiscuity, lies and betrayal provide a sort of postfeminist housewife liberation. From a traditional feminist point of view, none of the women are actualizing themselves in any respectful way, within or outside the home, reducing them to victims of their seriously emotionally-challenged, moronic and even criminal husbands and boyfriends.⁸

⁷ Goldstein, *The Nation*, *op. cit.*.

⁸ Lassiter, *Independent Women's Forum*, *op. cit.*.

C'est la coexistence de deux points de vue différents sur la série qui nous intéresse, et pas le contenu de la pensée d'April Lassiter, qui mérite d'être discuté, voire contredit et le sera plus tard.

Suzanne Fields dans le *Washington Times* revient elle aussi sur les débats, et pas seulement les articles, que la série a fait naître :

This is sophisticated, edgy television for the era of the value voters who kept George W. on Pennsylvania Avenue. [...]

The network has been scolded by the American Family Association, which encourages a boycott of sponsors. It will offend those with squeamish tastes. It was designed that way. Feminists with no sense of humor complain that it's post-feminist, a throwback to the sizzling sex hidden behind the facades of Peyton Place.⁹

On a ici une illustration de ce qui était écrit dans la première citation à savoir que les commentaires sur la série proviennent de sources très diverses, comme l'American Family Association mais aussi les féministes. Ce dernier terme méritera d'être tout particulièrement discuté tant il est vague et peu porteur de sens, notamment en raison de la variété de féminismes qui existe en fait aux États-Unis. On pourrait légitimement se dire que si la série plaît aux électeurs qui ont voté pour George W. Bush, elle n'est pas supposée créer de réactions trop violentes dans des associations comme celle qui est citée.

B. Des réactions qui font toutes référence au féminisme

La lecture des deux recueils déjà cités ne fait que confirmer cette impression d'un signal brouillé. On remarque cependant que tous les articles reviennent sur les valeurs politiques véhiculées par une série ne s'intéressant qu'au quotidien de femmes au foyer dans une banlieue américaine. Cette manière d'attribuer à la série des valeurs politiques ou une idéologie politique (quelles qu'elles soient) est une illustration possible du slogan féministe « The personal is political ».

Ce slogan provient de l'essai publié en 1969 par Carol Hanisch. Le titre de l'essai a en fait été donné *a posteriori* par Shulamith Firestone et Anne Koedt et l'essai lui-même a été publié en 1970 dans le recueil intitulé *Notes from the Second Year: Women's Liberation*. Dans cet essai, Carol Hanisch expliquait que les groupes de paroles de femmes n'avaient pas

⁹ Fields, *Washington Times*, *op. cit.*.

qu'un intérêt « thérapeutique » ou personnel mais bien que les problèmes dont il était question (domestiques, familiaux...) avaient un intérêt politique, adjectif qu'elle explique avoir utilisé dans un sens ne faisant pas uniquement référence à la politique politicienne mais également aux relations de pouvoirs interpersonnelles (et principalement entre les hommes et les femmes).¹⁰

Un article (qui confirme le lien étroit entre le personnel et le politique) revient sur l'impression parfois mitigée mais toujours forte faite par la série sur ceux qui la commentent et l'explique en ces termes :

Fifty years ago, the legend goes, on the day Japan surrendered and World War II ended, Rosie the Riveter¹¹ joyfully threw away her overalls and bandanna. She moved away from all her relatives into a detached house with a big grassy yard in the suburbs. There, she settled down into her true identity as June Cleaver.¹² In this persona, she capably and lovingly cared for every emotional and physical aspect of the lives of her husband and children (and kept to her budget). She never again desired anything except the occasional afternoon coffee party and a new string of pearls on important anniversaries.¹³

Cette description du point de départ de la série selon Sarah Zettel est particulièrement représentative du grand écart idéologique que montrent les réactions à la série, comme si certains journalistes ou commentateurs arrivaient toujours à percevoir l'esprit de Rosie the Riveter sous les perles de June Cleaver tandis que d'autres ne voient que cette dernière et reprochent à la série d'avoir fait disparaître l'esprit de la première.

Mais c'est dans le recueil *Reading Desperate Housewives* que l'on trouve le plus souvent le rappel de l'ambiguïté au cœur d'un succès souvent qualifié de paradoxal. Rosalind

¹⁰ L'essai de 1969 et son introduction datant de 2006 peuvent être consultés à cette adresse : <http://www.carolhanisch.org/CHwritings/PIP.html> (page consultée le 29 juin 2010).

¹¹ « Rosie the Riveter » a fait son apparition pour la première fois dans une chanson du même nom qui dépeint Rosie comme une travailleuse acharnée participant à l'effort de guerre en travaillant sur une chaîne de montage. Rosie the Riveter est devenue une icône représentant les Américaines qui ont travaillé dans les usines pendant la Seconde Guerre mondiale, remplaçant parfois les hommes partis sur le front. L'image la plus connue de Rosie the Riveter est celle dessinée par J. Howard Miller la représentant sur un fond jaune, vêtue d'un bleu de travail et d'un foulard rouge à pois blanc retenant ses cheveux, relevant une de ses manches en un geste déterminé voire guerrier et accompagnée d'un phylactère dans lequel est inscrite la phrase « We can do it! ». Le personnage est une telle icône féministe que lors des primaires démocrates de l'élection présidentielle de 2008 on a pu trouver des magnets représentant Hillary Clinton dans cette même position et tenue avec pour inscription « She can do it! ».

¹² June Cleaver est l'héroïne de la série de la fin des années cinquante et du début des années soixante *Leave It To Beaver*. C'est une mère et femme au foyer parfaitement épanouie dans ce rôle, qui porte toujours de jolies robes, un rang de perles et est impeccablement coiffée.

¹³ Wilson, *op. cit.*, 151.

Coward par exemple débute son article « Still desperate: Popular television and the female Zeitgeist » ainsi :

On first glance it is puzzling that *Desperate Housewives* has such appeal for contemporary audiences. Its title and visual rhetoric seem to conjure up visions of the pre-feminist 1950s. Surely anything that evokes such an outmoded idea as housewives, let alone desperate ones, is harking back to a different era with little relevance to contemporary lives?¹⁴

Et pourtant dans le reste de son article Rosalind Coward va s'employer à montrer que c'est une série qui semble au contraire être entrée en résonance avec le public américain.

Ashley Sayeau va plus loin quand elle exprime son propre inconfort et remarque qu'il est partagé :

I do not know whether ex-executive Lynette Scavo is a saint or a sucker for staying home with her four children. [...]

My uncertainty is a reflection of a wider cultural ambivalence about the show's artistic and political postures. The popular American media seems to be of distinctly two minds about *Desperate Housewives*, unsure whether it is progressive programming or TV trash. [...] Even the *Washington Post* is stumped. "Is this *Twin Peaks* or *Days of Our Lives*?" (Booth 2004:N01). Of course "quality" television has always walked the fine line between "mindless entertainment" and social commentary. [...] But *Desperate Housewives* takes this age-old conundrum to a new level, marketing itself as a little bit of everything that, in the end, makes for a puzzling blend of politics and so-called feminism. As emblematised in the quotes above, this has garnered the show plenty of attention but not especially poignant criticism. Gloria Steinem or Rod Stewart's hausfrau? Mother Teresa or Mother Jones?¹⁵ Who has the energy to figure it out anymore? And who really cares in the end?¹⁶

La conjonction de coordination la plus appropriée pour parler de la série est indéniablement le « ou », signe lexical de la difficulté d'interprétation et de lecture que

¹⁴ McCabe & Akass, *op. cit.*, 31.

¹⁵ *Mother Jones* est une publication américaine de gauche d'envergure nationale qui traite de l'actualité ainsi que des grands enjeux de notre temps : environnement, justice sociale, etc. Le magazine bimensuel porte le surnom de Mary Harris (1837-1930), veuve d'un immigrant irlandais, devenue un symbole de la classe ouvrière, du mouvement syndical et de la gauche contestataire aux États-Unis.

¹⁶ McCabe & Akass, *op. cit.*, 42-43.

rencontrent les journalistes. On est aussi frappé par la récurrence des paires d'expressions censées être antithétiques (signe du mouvement de balancier entre deux idéologies bien différentes) et des successions d'interrogatives, autant de signes qui contribuent à marquer lexicalement et rhétoriquement l'incertitude de l'auteure.

Janet McCabe elle aussi revient sur ces débats entre différentes interprétations quand elle écrit à la fin de son article « What is it with that hair? » : « No wonder feminists (Pozner and Siegel 2005) and conservative cultural watchdogs alike are divided over what to make of this show and what it has to say about contemporary womanhood. »¹⁷ Janet McCabe fait référence entre parenthèses à l'un des débats provoqués par la série parmi les féministes, notamment Jennifer L. Pozner et Jessica Seigel dans *Ms.* Ce débat fait partie du numéro spécial du magazine *Ms.* intitulé « *Desperate Housewives: Do We Hate It or Do We Secretly Love It?* », paru au printemps 2005. Le titre du numéro spécial reprend ces marques du doute et de l'incertitude que sont la conjonction de coordination « or » ainsi que la forme interrogative. On remarque que le titre du journal s'interroge moins sur la série elle-même que sur la manière dont on se positionne par rapport à elle, et que le « we » utilisé (en référence aux journalistes du magazine ? aux femmes en général ? à tous les téléspectateurs ?) ne laisse pas de place à une indifférence polie ou une quelconque absence de réaction.

Le titre de l'article en question est *Desperately Debating Housewives* et son sous-titre est le suivant : « Two of our favorite media mavens, Jennifer L. Pozner and Jessica Seigel, mind-wrestle over the hottest new TV series, *Desperate Housewives*. Is it good feminist fun, or sexist backlash? Let the emails begin... »¹⁸ L'article est construit autour de l'idée d'affrontement puisqu'il est constitué d'un échange cordial de lettres entre Jennifer L. Pozner et Jessica Seigel (chacune écrivant trois courriels) ayant pour but d'expliquer son point de vue, auquel elle essaie en vain de rallier la destinataire de ces missives électroniques. Si chacune d'entre elles a un point de vue bien arrêté sur la série, l'échange (et de ce fait l'article) met l'accent sur cette tension toujours présente entre deux types d'interprétation, tension qui ne sera pas résolue puisque chacune reste sur son quant-à-soi. Cette mise en scène du désaccord sur la série, son idéologie et plus globalement sa place dans la culture populaire est utilisée dans le recueil *Reading Desperate Housewives* et un article écrit à six mains puisque signé par Sherianne Shuler, M. Chad McBride et Erika L. Kirby. Le désaccord des trois collègues/amis sur la série est même présenté comme la raison les ayant conduits à lui

¹⁷ McCabe & Akass, *op. cit.*, 84-85.

¹⁸ *Ms.*, Spring 2005, 40.

consacrer un article, comme si réfléchir et écrire sur ce produit était une des seules manières d'en résoudre les contradictions.

“Hey, did you watch that new show *Desperate Housewives* last night?” Chad asked. “Loved it!” exclaimed Erika, while Sheri listened in horror, saying: “You’ve got to be kidding me. That show is so offensive!” “Did you watch it?” asked Erika, rolling her eyes at Chad. “Well, no, because I object to the premise. It’s anti-feminist,” Sheri insisted. “I think you need to watch—it surprisingly has really interesting, ironic messages about gender,” urged Chad, “and we need to write about it.” “You two *American Idols* fans want ME to listen to YOUR television watching suggestions?” Sheri exclaimed. “Granted we’re a little more pedestrian than you in our pop culture tastes, but Chad’s right that if you actually watched it you might have a different view,” Erika replied; “this is an article begging to be written.”¹⁹

Bien que les conclusions auxquelles arrivent les auteurs sur la qualité de l’amitié entre les habitantes de Wisteria Lane soient fort discutables (ce qui sera fait plus tard), l’introduction de leur article semble particulièrement riche. Le désaccord y est mis en scène selon des modalités qui rappellent inmanquablement celle de la bataille épistolaire virtuelle du magazine *Ms.* On y retrouve la même vivacité dans l’échange mais aussi la même incompréhension de la part d’un des deux camps face à l’engouement de l’autre camp pour la série. On remarque aussi le présupposé du camp pro-*Desperate Housewives* : si certains n’aiment pas la série, c’est parce qu’ils ne la comprennent pas et ratent ce qu’elle a d’ironique et de potentiellement subversif. À la différence de l’échange dans *Ms.*, Sheri finit par regarder la série et se retrouver, selon ses propres termes, complètement « accro ».²⁰

Un autre article revient sur ce qui semble décidément être constitutif de l’identité de la série *Desperate Housewives* à savoir le trouble qui plane sur son idéologie. Ainsi, Kristian T. Khan écrit :

That the show is divided, in reception, as Cherry’s purported sexual/political identity is hardly surprising. In the wake of the proposed Federal Marriage Amendment and the continuing struggle for a recognition of gays and lesbians as same-class citizens in America, Cherry’s status as a “gay Republican” makes one question rather critically just to whom such a programme is, in fact, speaking. [...]

¹⁹ McCabe & Akass, *op. cit.*, 180.

²⁰ « She was hooked. » in McCabe & Akass, *op. cit.*, 181.

Desperate Housewives' appeal to right-wing viewers is obviously due to the show's seemingly restorative social order based on family and community; but left-wing viewers also enjoy the show for its transgressive nature and the satiric subversion of sexual and social norms.²¹

L'ambiguïté de la série est confirmée dans ce même recueil quand on lit : « The series showcases a decidedly ambivalent take on "retreatism"²² ». ²³

C. *Desperate Housewives* ou le plaisir coupable pour tous ?

La conséquence de cette ambivalence est que *Desperate Housewives* est considérée comme un plaisir coupable par ceux qui la regardent, depuis les téléspectateurs conservateurs qui la trouvent osée et parfois trop radicale jusqu'aux féministes nettement moins conservatrices qui apprécient la série en cachette car elles l'estiment parfois trop rétrograde. Cette notion de plaisir coupable, formulée parfois quelque peu différemment mais ne laissant que peu de doute sur l'idée exprimée, semble presque inséparable de l'effet provoqué par la série en ce qu'elle montre que son positionnement idéologique n'est jamais clair et parfaitement tranché.²⁴

On peut commencer par le magazine *Ms.*, qui a choisi d'intituler son dossier spécial « *Desperate Housewives* : "Do We Hate It or Secretly Love it?" ». Plus encore que l'ambivalence des réactions à la série et le fait que l'on ne sache parfois même pas de quel côté on se situe (puisque'il est nécessaire de formuler la question comme si l'on ne pouvait pas savoir de manière immédiate ce que l'on en pense), les deux sentiments opposés provoqués par la série ne sont pas formulés de manière symétrique. Si les sentiments négatifs sont exprimés clairement et sans aucune ambivalence, les sentiments positifs, eux, sont nuancés par l'adverbe « *secretly* » qui inscrit le plaisir coupable au cœur même des réactions proposées comme si détester la série pouvait se faire sans autre forme de procès tandis qu'en être fan était une réaction condamnée à rester secrète car suspecte.

²¹ McCabe & Akass, *op. cit.*, 97.

²² Si le terme anglais de « *retreatism* » a plusieurs sens, il fait ici référence à la tendance de certaines femmes aujourd'hui à se retirer du marché du travail et à s'installer dans les banlieues et devenir mères et femmes au foyer.

²³ McCabe & Akass, *op. cit.*, 122.

²⁴ On pourrait même rapprocher cette notion de plaisir coupable de la pomme très présente dans l'iconographie de la série, comme si la culpabilité n'était pas celle des héroïnes mais celle des téléspectateurs.

Si le concept de plaisir coupable est installé de manière implicite dès la couverture, le terme « guilty » fait son apparition sous la plume de Jennifer L. Pozner : « Look, I appreciate good comedy as much as the next gal, but this show is more dangerous than a simple guilty pleasure [...] ». ²⁵ Ce terme se retrouve aussi dans le recueil *Welcome to Wisteria Lane* lorsqu'on lit : « [...] I realized *Desperate Housewives* was not just another campy, cheesy, guilty-pleasure television show ». ²⁶ Bien que dans les deux derniers cas le terme soit utilisé comme repoussoir et dans son acception la moins riche, il semble constitutif de la manière dont la série est décrite puisque les deux auteures (Jennifer L. Pozner puis Lani Diane Rich) l'utilisent comme élément de définition de la série. Lani Diane Rich conclut son article en écrivant : « What Marc Cherry and his writers have done is create a guilty-pleasure show that no one should feel guilty about enjoying. So hold your head up high as you clear your schedule for Sunday nights. » ²⁷ L'auteure arrive à cette conclusion après avoir étudié la qualité de *Desperate Housewives*, et notamment de son écriture, ce qui lui permet d'absoudre le téléspectateur assidu.

Ashley Sayeau revient dans son article « Having it all: *Desperate Housewives*' flimsy feminism » sur les réactions très diverses provoquées par la série et explique que le terme de « guilty pleasure » est finalement une solution de facilité choisie par ceux qui ne savent que faire de la série : « Too overwhelmed by the mixed messages, those on the left have generally gone against their gut and called the show just “a guilty pleasure” [...] ». ²⁸ Dans ce même recueil, Janet McCabe réfléchit à sa fascination pour le personnage de Bree Van de Kamp qui fait naître en elle des sentiments mitigés expliqués partiellement par sa ligne parfaite et son élégance vestimentaire. Pour Janet McCabe, la culpabilité ne vient pas de ce qu'elle aime la série (en tout cas ce n'est pas clairement exprimé) mais bien de l'origine de son aversion pour le personnage de Bree :

I have a guilty secret that I feel I need to hush up. [My aversion] has something to do with her svelte body and sartorial elegance—the impeccable tailoring, the classic cashmere, twin-sets, the colour coordination. I cannot “do” pastel. I know, I know. Call me shallow. Never have I worn a rose pink cardigan without looking anything

²⁵ *Ms.*, Spring 2005, 42.

²⁶ Wilson, *op. cit.*, 60.

²⁷ Wilson, *op. cit.*, 67.

²⁸ McCabe & Akass, *op. cit.*, 43.

less than tragic. I'm convinced that women like Bree are put on this TV earth to shame me.²⁹

En un retournement intéressant, ce qui fait naître la culpabilité n'est pas la raison pour laquelle (ou les éléments malgré lesquels) elle aime la série mais bien celle pour laquelle elle a des sentiments mitigés à l'égard d'un personnage et qui fait naître de la culpabilité tant elle lui paraît superficielle.

Quelques pages plus tard, alors qu'elle définit de manière générique la série, le concept de plaisir coupable resurgit, formulé un peu différemment :

This is television for "pop-culture babies" like me (Heywood and Drake 2003:51), a postmodern, post-feminist media text where cultural critique and indulgent pleasures meet in an amusingly ironic play of textual disruption and surface delight.³⁰

Richard Goldstein, dans son article « Red Sluts, Blue Sluts » arrive à la même conclusion concernant l'ambivalence et l'attrait de la série : « While the creators of this show understand the conservative rule of sinful pleasure—it must beget ruination—on TV this could take many seasons, and meanwhile everyone can focus on the hot means to that hellish end. »³¹ La notion de culpabilité se pare ici de connotations religieuses.

Celles-ci se retrouvent à de nombreuses reprises dans *Not-So-Desperate: Fantasy, Fact, and Faith on Wisteria Lane*, livre hybride à mi-chemin entre le commentaire de *Desperate Housewives* en tant que produit culturel et le guide spirituel destiné aux téléspectatrices de la série désireuses d'éviter le sort des héroïnes (ce que permettrait le recours à la spiritualité). La présentation de l'auteure, Shawnthea Monroe, sur la quatrième de couverture met l'accent sur ce double projet : « Shawnthea Monroe, a graduate of Yale Divinity School, enjoys popular culture and reformed theology, and the sparks that fly when you mix the two ».³² De manière assez compréhensible ce livre s'adresse à un lectorat relativement conservateur et la manière de présenter *Desperate Housewives* s'en ressent. Elle commence par la série et son effet sur certaines téléspectatrices :

At a regional conference on women in ministry in Boston, Massachusetts, I made a public announcement: "I'm doing research for a book about *Desperate Housewives*; if

²⁹ McCabe & Akass, *op. cit.*, 74.

³⁰ McCabe & Akass, *op. cit.*, 77-78.

³¹ Goldstein, *The Nation*, *op. cit.*.

³² Monroe, 2006, quatrième de couverture.

you watch the show, I'd love to talk with you." Given the reaction of the crowd, you would have thought I'd asked "How many of you intend to steal the towels from the hotel this weekend?" The silence was deafening.

But as I was standing at a buffet table that evening, a woman slipped into line by me and asked in a conspiratorial tone, "Are you the *Desperate Housewives* woman?" Answering her out of the corner of my mouth, I whispered, "Yes. Do you watch it?" She glanced around to make sure no one was listening. "I wouldn't miss it. Follow me." We made our way to a secluded table where she confessed her sin—she was a fan. Turns out she isn't alone.³³

La notion de culpabilité ou en tout cas de secret est mise en scène de manière très forte car littérale, et peut-être même volontairement exagérée, avec la comparaison faite entre le visionnage de la série et le vol, la honte (et le secret) entourant l'aveu et l'assimilation de cet aveu à la confession d'un péché. Compte tenu de cette introduction, on comprend mieux la manière dont l'auteure présente son rapport à la série. Elle explique en effet qu'en raison du succès rencontré par la série dès sa diffusion et du statut acquis en très peu de temps, elle ne pouvait faire autrement que la visionner (ce qui semble finalement presque la dédouaner de ce désir coupable tant ce visionnage est à la limite du devoir social, du désir de faire comme tout le monde et de comprendre comment il serait possible d'utiliser la série pour faire un peu de prosélytisme.)

I've always liked to keep up with modern culture, so I jumped in with both feet. I bought the first season on DVD (though I did ask the clerk to put it in a brown wrapper) and started watching. After having consumed the entire first season and half the second, I must admit I've acquired a taste for *Desperate Housewives* that is perhaps not unlike Oprah's love for Krispy Kreme Donuts. Yes, we know the show's not good for us, but it's so sinfully sweet and delicious, we can't help ourselves.³⁴

Qu'elle demande à ce qu'on mette les DVD dans un papier brun fait du produit quelque chose de moralement répréhensible, un objet honteux (comme ces magazines licencieux que l'on emballe dans du plastique noir) si ce n'est interdit (mais par quelle instance ?) comme ces bouteilles d'alcool que l'on ne peut consommer sans cela dans la rue aux États-Unis. La comparaison faite entre la série et les beignets gras et sucrés de la chaîne

³³ Monroe, *op. cit.*, 3.

³⁴ Monroe, *op. cit.*, 6.

Krispy Kreme apporte une définition possible du concept de « guilty pleasure » (qui jusqu'à présent avait été cité sans que les auteurs/es ne l'expliquent). Shawnthea Monroe utilise à nouveau une métaphore alimentaire à la fin de son livre :

Watching *Desperate Housewives* is like having a taste for chocolate. We all know it's not good for us, no matter what scientists discover about its health benefits. But that doesn't mean you can't eat it. It simply means you can't eat a lot of it and you need to make sure the rest of your diet is balanced. A little chocolate and a lot of broccoli is not a bad way to live.³⁵

De manière assez frappante, cette métaphore est plus ou moins exactement celle que l'on trouve dans le numéro de *Vanity Fair* consacré à la série. En effet Felicity Huffman, interrogée par le journaliste sur l'aspect *soap opera* de *Desperate Housewives*, dit que ce n'est pas sa manière favorite de définir le ton de la série et ajoute :

“I think it's a guilty pleasure because it's delicious and easy to watch. And I think people put those two together, in combination, and think, Well, it must be bad for me, because if it tastes good and it's easy going down, then it's probably chocolate.”³⁶

Cette explication alimentaire du concept de plaisir coupable semble éclairante en ce qu'elle fait explicitement référence à une intériorisation des normes et conduites à tenir : il y a des aliments bons pour nous (les brocolis) et d'autres mauvais pour nous (le chocolat et les beignets) tout comme il semble y avoir des idées ou des produits culturels bons ou mauvais pour nous. Paradoxalement ce qui est délicieux (ou agréable à visionner) doit être mauvais pour nous car nous conduit à nous éloigner d'une norme souhaitable (la minceur dans le cas de la nourriture ou une certaine manière de penser et certaines valeurs pour la culture). Si une forme de consensus semble être atteint pour les normes physiques (c'est la minceur qui est souhaitable, ce qui rend le chocolat et les beignets dangereux, d'où peut-être la récurrence de l'image), c'est largement plus compliqué et nuancé pour les valeurs à adopter et explique pourquoi un même produit culturel peut être le plaisir coupable de téléspectateurs au positionnement politique (au sens le plus large) diamétralement opposé.

Cette notion d'intériorisation de la norme rappelle l'explication fournie par Ien Ang à la haine ou à tout le moins aux sentiments mitigés ressentis et exprimés par certains

³⁵ Monroe, *op. cit.*, 96.

³⁶ *Vanity Fair*, Mai 2005, 204.

télespectateurs vis-à-vis de la série *Dallas*. Elle remarque tout d'abord : « Even if someone does like watching it, he or she can be aware of the “commercial” or “stereotypical” character of the programme. Thus, enjoying *Dallas* does not preclude a political or moral condemnation of its production context or its ideological content ». ³⁷ Puis Ien Ang essaie de comprendre pourquoi certains objets culturels, telles les séries américaines, sont considérés comme intrinsèquement mauvais et ont pour conséquence une forme d'auto-censure culturelle.

These then are the contours of what I would like to call the “ideology of mass culture”. In this ideology some cultural forms—mostly very popular cultural products and practices cast in an American mould—are *tout court* labelled “bad mass culture”. ³⁸

Quelques paragraphes plus loin, elle explique comment le rejet d'une série comme *Dallas* s'ancre dans cette idéologie de la culture de masse :

The ideology of mass culture therefore not only offers a (negative) label for the programme itself, but also serves as a mould for the way in which a large number of haters of *Dallas* account for their displeasure. To put it briefly, their reasoning boils down to this: “*Dallas* is obviously bad because it's mass culture, and that's why I dislike it.” ³⁹

Cependant Ien Ang remarque que cette idéologie de la culture de masse est aussi utilisée par les fans de la série :

But not all letter-writers who have adopted the ideology of mass culture seem to dislike *Dallas*. On the contrary, some of them state explicitly that they are fond of it, while at the same time employing the norms and judgment the ideology prescribes. How is this possible? It seems somewhat contradictory to regard *Dallas* as a “bad object” on the one hand, but on the other to experience pleasure in watching it. ⁴⁰

Cette dernière phrase fait tout particulièrement écho au concept maintes fois rencontré de plaisir coupable : certains téléspectateurs, auteurs ou commentateurs considèrent que

³⁷ Ang, *op. cit.*, 92.

³⁸ Ang, *op. cit.*, 94.

³⁹ Ang, *op. cit.*, 95-96.

⁴⁰ *Ibid.*

Desperate Housewives n'est pas bon pour eux (car c'est un produit de la culture de masse ou bien car c'est trop rétrograde ou encore trop progressiste) mais pourtant apprécient grandement la série et éprouvent un vif plaisir (dont ils se cachent à peine) à la regarder. Selon Ien Ang, cette apparente contradiction est résolue par la position ironique et parfois moqueuse adoptée par les téléspectateurs quand ils visionnent leur série : « According to Michel Foucault commentary is a type of discourse that has the aim of dominating the subject: by supplying commentary to something one affirms a superior relation to that object. »⁴¹ Ien Ang cite l'exemple d'une femme qui écrit à propos de *Dallas* et se demande comment, féministe convaincue, elle peut aimer cette série. Cette femme explique dans sa lettre que malgré ses convictions elle regarde *Dallas* avec ses amies et qu'elles aiment à commenter l'action, rire de et avec les personnages (rituel qui n'est pas sans rappeler ceux que nous avons pu voir lors du premier chapitre).

The ironic viewing attitude places this viewer in a position to get the better, in a sense, of *Dallas*, to be above it. And in this way, as a "serious, intelligent feminist", she can allow herself to experience pleasure in *Dallas*. She says in fact: "Of course *Dallas* is mass culture and therefore bad, but precisely because I am so well aware of that I can really enjoy watching it and poke fun at it".⁴²

Le travail fait par Ien Ang à propos des réactions mitigées et parfois contradictoires face à *Dallas* nous aide à mieux comprendre le statut de *Desperate Housewives* en tant que plaisir coupable. Nous aurons l'occasion de voir un peu plus tard que ce concept peut cependant être utilisé de manière plus constructive encore, d'un point de vue féministe, dès lors qu'on le lit à l'aune du travail de Pamela Robertson dans son livre *Guilty Pleasures*.

D. *Desperate Housewives*, le grand détournement

a. Du « self-help book » chrétien...

Le statut ambivalent de *Desperate Housewives*, seul point qui fasse l'unanimité, est incarné de manière particulièrement emblématique et spectaculaire dans l'utilisation qui est faite de l'univers de la série par plusieurs ouvrages. On peut tout d'abord revenir sur le livre de Shawnthea Monroe qui utilise les personnages et situations de la série comme point de

⁴¹ Ang, *op. cit.*, 97.

⁴² Ang, *op. cit.*, 100.

départ à l'écriture d'un livre de développement personnel (« self-help book ») chrétien à l'usage des femmes. L'introduction du livre apporte de plus amples précisions sur le projet de l'auteure :

[...] An editor called and asked if I would consider reflecting on and reacting to *Desperate Housewives* from a Christian point of view. Reluctantly, I agreed to take a look. [...] Everything on Wisteria Lane is exaggerated, from the houses to the housewives. Yet, hidden within the lush landscape are the mundane issues of real life: marriage, parenting, intimacy, friendship, careers, even faith. Maybe there was something here after all. [...]

Instead, this book is an extended and sometimes cheeky Christian meditation on one of the most popular shows on television. Using the characters and plot lines as a starting point, I explore how real women meet the everyday challenges and temptations of modern life.⁴³

On peut citer un chapitre en particulier pour comprendre comment fonctionne ce livre. Le chapitre deux intitulé « Is Zero Even a Size? » se concentre sur la notion de beauté telle qu'elle nous est présentée sur *Wisteria Lane*. L'auteure y commente la minceur des actrices et leur visage juvénile et déplore l'impact que ne doit pas manquer d'avoir sur des téléspectatrices le choix d'actrices au physique exceptionnel. Comme cela sera le cas dans tous les autres chapitres l'auteure utilise la spiritualité et la Bible pour parvenir à une définition de la beauté qui soit tenable pour toutes : « For Andrea, being comfortable with who she is means accepting the person God created her to be and knowing that, from the standpoint of faith, beauty comes from the inside, regardless of the external package ».⁴⁴ Puis elle explique que la beauté est rarement mentionnée comme importante dans la Bible et que ce qui compte plus que tout est la piété. Ce mode opératoire est celui du reste du livre qui va s'intéresser à des sujets aussi divers que le mariage, les enfants, la carrière, la sexualité, l'amitié... Ce livre est une production hybride se situant, il faut le rappeler, à mi-chemin entre le commentaire sur un objet télévisuel et une réflexion sur la religion dans la vie des femmes. D'autres livres vont bien plus loin et utilisent *Desperate Housewives* comme écran derrière lequel se cachent en fait des livres totalement centrés sur la religion.

⁴³ Monroe, *op. cit.*, 1-2.

⁴⁴ Monroe, *op. cit.*, 20.

b. ... aux manuels d'édification religieuse

Citons ici le livre *Desperate Housewives of the Bible (Old Testament edition)* qui, non content d'utiliser le nom, utilise aussi sur sa couverture la police de caractères et les couleurs avec lesquelles est écrit le titre de la série ainsi que l'image de la « white picket fence », qui orne la couverture du livre (voir illustration 15). La quatrième de couverture cultive l'ambiguïté : « Through the ages, women have agonized over the same issues: bearing children, longing for affection, searching for answers, dealing with jealousy, and overcoming disappointment. Some have created their own desperation; others have been innocent victims of circumstances. »⁴⁵ Ce texte est encadré par les photos de cinq (chiffre qui ne doit rien au hasard) femmes de l'Ancien Testament et la phrase suivante : « Desperate Housewives? The popular TV show doesn't even come close! »⁴⁶ L'introduction du livre reprend ces mêmes éléments et fait référence à la série de manière tout à fait explicite :

The title of this book is borrowed from one of the most popular television sit-coms⁴⁷ to come down the tube in a long time, “Desperate Housewives.” [sic] This title may have caught your attention, but it goes beyond just being an attention getter. My attempt is to bring you into a different arena—an arena where desperation is overcome by eternal answers.⁴⁸

L'auteur Robert J. Strand y explique également la manière dont ces cas de femmes vont être étudiés : « The style in which we'll be looking at these women could be best described as *midrashim*. What does this mean? *Midrash* comes from a Hebrew word literally meaning “to go in search of” or “to inquire about” ».⁴⁹ On peut ici se demander dans quelle mesure ce style, qui semble avoir des affinités tout au moins étymologiques avec celui de l'enquête policière, a pour but de rappeler le mode opératoire de chacune des saisons de la série. Le livre est ensuite construit sur le modèle suivant : un paragraphe pour chacune des femmes de l'Ancien Testament évoquée avec une petite introduction qui annonce la problématique et la raison pour laquelle cette femme de l'Ancien Testament peut être considérée comme « desperate », puis « her side of the story », où l'on est censé entendre la

⁴⁵ Strand, 2006, quatrième de couverture.

⁴⁶ *Ibid.*

⁴⁷ S'il est vrai que le genre de la série est relativement incertain et la rend délicate à catégoriser, on peut être sûr en revanche que *Desperate Housewives* n'est pas une *sitcom*, type de série à dominante largement comique dont la durée de situe entre un peu plus de vingt minutes et trente minutes.

⁴⁸ Strand, 2006, viii.

⁴⁹ Strand, 2006, vii.

voix de cette femme racontant son histoire, et enfin une petite conclusion intitulée « wisdom from X for 21st century living ». Le découpage de chacun des chapitres rappelle celui de chacun des épisodes de *Desperate Housewives* dont l'introduction et la conclusion sont prises en charge par Mary Alice en voix off tandis que le reste de l'épisode est centré sur la vie d'une ou plusieurs de ces femmes.

Un autre livre utilise encore l'iconographie et le nom « Desperate Housewives » à des fins similaires. Ce livre est intitulé *Satisfied Lives for Desperate Housewives: God's Word On Proverbs 31*. Si les références à la série sont moins nombreuses et explicites, l'image de la couverture est tout de même celle de cinq femmes tenant à la main non pas une pomme mais une Bible et posant devant de coquettes maisons typiques de la banlieue (voir illustration 17). Ce petit livre est en fait une sorte de cahier d'exercices qui s'appuie sur des situations que des femmes au foyer plus ou moins désespérées sont susceptibles de connaître, situations auxquelles la Bible peut apporter des solutions.

On peut s'étonner de l'utilisation de la série, ses intrigues, sa narration ou encore ses codes visuels par des auteurs qui en font le point de départ d'une réflexion pieuse alors que, comme le rappelle d'ailleurs Shawnthea Monroe (inscrivant ainsi la contradiction au cœur de son livre) :

A number of conservative critics have railed against the titillating and tawdry exploits of the ladies of Wisteria Lane. The conservative Parents Television Council listed it among the worst shows for family viewing for 2005.⁵⁰

On assiste ici à une récupération principalement chrétienne de l'univers de la série, récupération largement facilitée par la présence de certains éléments dans *Desperate Housewives*.

2. Une série volontairement ambiguë

A. Le positionnement politique

Citons par exemple le fait que même dans les cas de grossesses non désirées (celle de Danielle par exemple), l'idée de l'avortement n'est jamais ne serait-ce qu'évoquée ou

⁵⁰ Monroe, *op. cit.*, 5.

envisagée ; ou encore que presque toutes les habitantes de Wisteria Lane (sauf Lynette jusqu'à la cinquième saison) ont une foi et se rendent de manière régulière à l'église ou à la messe. La série comporte en effet à la fois des éléments conservateurs susceptibles de convenir à une sensibilité à la droite du spectre politique américain et des éléments plus progressistes convenant à un public plutôt à la gauche de ce spectre. De nombreux commentateurs ne manquent pas de noter ces contradictions à l'intérieur du texte qu'est *Desperate Housewives* et les mettent régulièrement sur le compte de l'association entre l'appartenance politique de Marc Cherry (il est Républicain) et sa sexualité (puisqu'il est homosexuel).⁵¹ Ils n'ont peut-être pas tort mais on peut aussi les lire comme encore un autre moyen de s'attirer les faveurs d'un public le plus large possible. Parmi les éléments pouvant plaire à des électeurs plutôt situés à droite politiquement parlant, on notera le personnage de Bree Van de Kamp et du couple qu'elle forme avec Rex. Les deux personnages sont Républicains et cela est dit de manière explicite dans le texte, notamment lorsque Bree raconte l'histoire de sa rencontre avec celui qui allait devenir son époux :

It was my first week in college and I went to a... 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 'til two talking about big government, gun control and illegal immigration. 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 gonna be Mrs. Rex Van de Kamp.⁵²

Bien que les questions politiques précises ne soient pas développées, elles sont évoquées avec suffisamment de clarté pour construire le personnage de Bree comme une Républicaine convaincue. On peut rajouter à cette évocation la mention régulière du fait que Bree est passionnée d'armes à feu, en possède plusieurs, aime s'entraîner à tirer avec et n'hésite pas à s'en servir. Lorsqu'elle demande à son mari Rex, dont elle est en train de se séparer au cours de la première saison, de dormir chez eux afin de la rassurer il rétorque : « You're in the NRA, you own four guns. If somebody broke in I would expect you to protect me. »⁵³ La mention de la National Rifle Association contribue à marquer le personnage comme appartenant à la droite américaine comme on le voit dans l'opposition faite lorsque

⁵¹ Marc Cherry fait partie des Log Cabin Republicans, association de Républicains supposée être moins socialement conservatrice et être en faveur de l'égalité des droits entre hétérosexuels et homosexuels.

⁵² « Your Fault » (01x13).

⁵³ « Come In, Stranger » (01x05).

Bree répond à Lynette venue lui demander des conseils pour acheter une arme : « Really? I thought you were one of those liberal gun-haters. »⁵⁴ Bree marque par là l'opposition qui peut exister entre des citoyens à gauche du spectre politique et les armes à feu, montrant en négatif l'association allant presque de soi entre la droite (religieuse qui plus est) et ces mêmes armes à feu. En plus de cela, Bree est fortement associée à la religion, ce qui achève de construire son personnage comme appartenant à la droite religieuse américaine. On le voit notamment lorsqu'Andrew annonce à ses parents qu'il croit être homosexuel et que Bree dit à Rex : « We'll get him into Christian counseling so it won't become a lifestyle. »⁵⁵ De retour du camp, Bree organise donc un dîner avec le révérend Sikes dont la mission est de ramener Andrew sur le droit chemin, dîner qui permet à la fois de montrer l'opinion des instances religieuses face à l'homosexualité (le révérend parle de « unnatural desires » et évoque la possibilité de retrouver « a path of righteousness ») mais également celle du personnage de Bree s'exclamant : « So what do we do? We just stand by while he starts dating boys? And by the way the correct word is not "gay", it's "sodomy". »⁵⁶

Ces aspects du personnage de Bree (ainsi que la non-évocation systématique de la possibilité d'avorter lors de grossesses non désirées ou le primat accordé à la famille) peuvent tout à fait convenir à un électorat de droite mais il ne faut pas oublier que certaines références à l'église ou une certaine droite religieuse ne sont pas toujours à prendre au premier degré et sont parfois le lieu d'une critique discrète mais réelle. Par exemple, lorsque Bree va chercher son fils au Topsy-Turvey (un bar à strip-tease), elle l'y trouve en compagnie de certains de ses amis, notamment un certain Heath à qui elle dit : « Oh by the way, that was a lovely solo last week at church. »⁵⁷ De la même manière, on se rend rapidement compte que John Rowland, malgré son aventure torride avec Gabrielle Solis, fait partie du club d'abstinence de son lycée, et que Danielle Van de Kamp (qui à ce moment-là⁵⁸ a prévu de perdre sa virginité avec John) en est la présidente. Pour finir, lorsque Carolyn Bigsby prend en otage les clients d'un supermarché dans « Bang » (03x07) elle semble reconnaître une personne, ce qui donne lieu au dialogue suivant :

Carolyn : Do I know you?

Femme : Yes, my son Jordan is in your Sunday School class.

⁵⁴ « Now I Know, Don't Be Scared » (04x06).

⁵⁵ « Live Alone and Like It » (01x19).

⁵⁶ *Ibid.*

⁵⁷ « Who's That Woman » (01x04).

⁵⁸ « Running to Stand Still » (01x06).

Carolyn : Yes he's a great little boy. So don't do anything that could make him wake up tomorrow without a mommy.

Le regard porté sur la religion en général est plus que nuancé et cette dernière prend autant de place dans la série que l'hypocrisie de ceux qui la pratiquent, expliquant comment ces éléments visant à construire une image de la droite religieuse peuvent également convenir à un public plus libéral (au sens américain) ou en tout cas plus progressiste, voyant là une critique acerbe de ce milieu.

Curieusement, la manière dont le texte construit des personnages plus à la gauche du spectre politique est beaucoup plus discrète, comme si proposer de tels personnages était le mode par défaut d'un certain type de fiction télévisée américaine et que l'on ne précisait de quel bord politique sont les personnages que lorsque c'est un bord inhabituel. Parmi les éléments supposés en appeler plus à la sensibilité de ces spectateurs, il y a tous ceux qui ne respectent pas une certaine orthodoxie morale. On notera l'adultère, le détournement de mineurs, le divorce, les mœurs légères d'Edie, la peinture de l'homosexualité et l'emménagement d'un couple homosexuel masculin sur Wisteria Lane au début de la quatrième saison, autant d'éléments pouvant heurter la sensibilité de téléspectateurs conservateurs. Pourtant la cinquième saison propose une certaine critique des électeurs écologistes de gauche tels qu'on peut les trouver sur la côte Ouest et notamment San Francisco⁵⁹ avec l'arrivée du couple formé par Danielle (anciennement Van de Kamp), son époux Leo Katz et leur fils Benjamin dans « Kids Ain't Like Everybody Else » (05x03). Tous les clichés de l'équivalent américain de ce que l'on appelle en France les bobos sont présents : Danielle porte des vêtements caractéristiques d'un style assez bohème (une jupe longue et une tunique ethniques, des sandales), Benjamin appelle ses parents par leur prénom, Leo est un avocat qui travaille pour l'EPA (Environmental Protection Agency) et explique qu'il ne voulait pas travailler pour le privé, la famille est végétarienne et mange du tofu. Voici la discussion dans laquelle ces deux modèles politiques et systèmes de valeurs (incarnés par Bree d'un côté et les Katz de l'autre) s'affrontent :

Danielle : We don't eat meat, we're vegetarians.

Bree : Excuse me?

⁵⁹ On retrouve ici certains thèmes déjà évoqués par les créateurs de *South Park* dans l'épisode « Smug alert! » (10x02) diffusé en mars 2006 aux États-Unis et dans lequel sont vivement critiqués certains habitants de San Francisco et leur auto-satisfaction sur des sujets comme la protection de l'environnement ou les aliments issus de l'agriculture biologique.

Danielle : So is Benjamin.

Bree : Well, since when?

Danielle : Since I realized that meat is a by-product of murder.

Bree : Would it be more acceptable if I shopped for a suicidal pork loin?

Orson : Bree it's no big deal. I'll just make a nice risotto.

Bree : This is not about dinner. This is about her nutty liberal politics getting in the way of our grandson's nutrition.

Danielle : He gets all the proteins he needs from cheese and beans and tofu.

Bree : Well, this isn't just about nutrition. Do you want him to be teased at school every time he pulls tofu out of his lunchbox?

Leo : Actually, that won't be an issue. Danielle is home-schooling him.

Bree : Excuse me? You're teaching him?

Danielle : Yes. I take it you have an opinion.

Bree : So instead of sending him to a proper school, you're going to give him the benefit of your straight C average?

Danielle : Hey, he's only six and he's already reading at a third-grade level.

Bree : Well, what happens next year when he overtakes you?

Orson : Bree, best behavior, remember?

Bree : I'm sorry, but am I supposed to sit by while she degrades his body and his mind?

Danielle : Fine, criticize my parenting all you want, I don't care. Because you don't get to decide how he's raised anymore. I'm his mother. Oh, and by the way, mark your calendars, 'cause seven years from next Saturday, Benjamin's bar mitzvah!

Ce petit tour d'horizon permet de comprendre pourquoi, pour ne prendre qu'un exemple, on peut lire des opinions si différentes sur le contenu politique de la série, comme celle de Jennifer L. Pozner et Jessica Seigel dans le magazine *Ms.*. Jennifer L. Pozner écrit pour commencer :

It's no wonder right-wing culture warriors such as Carlson and Fields⁶⁰ love a show whose worldview harks back to a time when two-parent, middle-class families could comfortably thrive on single incomes, women's identities were primarily determined by the men they married and the children they raised, and husbands were not expected to trouble themselves with such pesky matters as child care and housework. [...]

⁶⁰ Elle fait ici référence à Tucker Carlson, animateur plutôt conservateur de l'émission *Crossfire* sur CNN, et Suzanne Fields, qui écrit une rubrique dans le *Washington Times*. Les journalistes sont cités ici car ils ont tous deux exprimé des opinions positives sur *Desperate Housewives*.

Hyped as a cunning parody, *Housewives* is light on actual satire and heavy on the sorts of cultural clichés that play well at red state country clubs. Of the four main characters, three are white, all are wealthy and only one has a job—divorced mom Susan (Teri Hatcher), supposedly a children’s-book illustrator. The only nonwhite wife, Gabrielle (Eva Longoria), plays into every tired cliché about oversexed, “spicy” Latina gold diggers.⁶¹

Jessica Seigel en revanche a une toute autre opinion sur le sujet :

This show doesn’t “hark back” to the past—it skewers the myth of motherhood and suburban bliss with *Feminine Mystique*-inspired irony so sly that conservatives are as divided as liberals over whether to love it or hate it.

Its stealth feminism has not been lost on the “values” crowd, including Rev. Donald Wildmon’s American Family Association (AFA), which predictably denounced the show as immoral. Not surprisingly, Wildmon’s group condemned its adulterous antics but not the murderous ones, singling out Gabrielle’s affair with a hunky teenaged gardener. Disgusting, isn’t it? Adult women finally get to ogle hottie jailbait without feeling like Mrs. Robinson—a visual droit du seigneur long enjoyed by men.⁶²

La série et son positionnement politique sont donc à l’origine d’une certaine incertitude (qui est manifestement recherchée), et assez logiquement les héroïnes principales provoquent le même genre de sentiments et réactions ambigus voire contradictoires chez les journalistes, téléspectateurs et commentateurs de la série. En effet l’ambiguïté qui entoure la série tout entière et son idéologie n’épargne pas, loin s’en faut, les personnages et la manière dont ils sont perçus.

B. Les personnages

Un article entier est consacré au personnage de Bree Van de Kamp dans le recueil *Welcome to Wisteria Lane*, article dont le titre et sous-titre montrent de manière claire cette instabilité. L’article, signé Whitney Gaskell, est intitulé « Will the Real Bree Van De Kamp Please Stand Up? » et présenté par ces mots : « Bree Van De Kamp is easily the hardest Housewife to pin down. Is she a doormat or a dominatrix? A loving wife or a vengeful harpy?

⁶¹ *Ms.*, Spring 2005, 40.

⁶² *Ibid.*

Think you know? Take a seat on Whitney Gaskell's panel and try your luck. »⁶³ On retrouve le même genre de paires d'expressions antithétiques, la prolifération de la conjonction de coordination « or » ou du point d'interrogation qui sont si caractéristiques de la manière dont est commentée la série. Le principe de l'article est de présenter trois aspects différents de Bree Van de Kamp et de demander à un panel de participants imaginaires lequel est représentatif de la « vraie » Bree Van de Kamp. Après leur avoir fait visionner trois extraits, la parole est donnée aux participants imaginaires qui réagissent ainsi :

“A model wife,” Charles says sagely.

“Oh, please. She's a Stepford Wife,” Patricia says. “She's plastic.”

“I disagree. She cooks, sews, takes care of her family. She's everything you'd want from a wife,” Charles says. [...]

“She may be plastic but she's smokin' hot,” Fred announces. “I wouldn't kick her out of bed for eating crackers.”⁶⁴

Le reste de l'article fonctionne sur le même principe et cite d'autres extraits où figure le personnage de Bree, extraits qui donnent lieu à d'autres interprétations. Sans surprise, les différents participants ne parviennent pas à se mettre d'accord et le lecteur garde l'impression (comme dans le cas de la joute épistolaire dans *Ms.* entre autres) d'un débat qui reste ouvert et paraît totalement insoluble. On remarque à cette occasion la récurrence, quand il s'agit de commenter la série ou ses personnages, du motif de la dispute ou de la discussion, en tout cas de l'affrontement (tout cordial soit-il) entre des points de vue relativement irréconciliables. Il arrive parfois que ces points de vue différents soient ceux d'une même personne qui éprouve alors des sentiments très ambivalents à l'égard d'un personnage particulier. Citons l'article de Janet McCabe consacré au personnage de Bree Van de Kamp intitulé « What is it with that hair? Bree Van de Kamp and policing contemporary femininity ».

Les sentiments mitigés de Janet McCabe sont inscrits au cœur même de ce titre et son interrogation principale qui marque la fascination totale pour la coiffure de Bree Van de Kamp en même temps que la difficulté à croire qu'une telle coiffure soit possible. Cette interrogation (le mode d'adresse privilégié du commentaire sur *Desperate Housewives*) peut alors à la fois exprimer l'interrogation de Janet McCabe sur la raison pour laquelle elle fait une fixation sur ces cheveux tout autant qu'une forme d'agacement face à la fascination qu'ils

⁶³ Wilson, *op. cit.*, 69.

⁶⁴ Wilson, *op. cit.*, 73.

exercer sur elle. Le reste de l'article, et surtout son amorce partiellement citée précédemment, est une réflexion sur sa difficulté à éprouver des sentiments clairs vis-à-vis de ce personnage.

I have no reason to like Bree Van de Kamp. I could say my aversion relates—superficially, at least—to how she represents an image of feminine success, the white, middle-class, über-homemaker living comfortably in the suburbs, which exists as if to remind me feminism never happened. [...]

But as I gaze longingly at her gorgeous flaming-red locks—perfectly coiffured, beautifully lush—and wonder who in their right mind chose Eva Longoria over Bree to be the hair of L'Oréal I can't help wondering why, when Bree Van de Kamp stands for everything that troubles me about contemporary feminism (and even my own, come to think of it), I am so drawn to her.⁶⁵

L'attrait pour le personnage, présenté de manière contrastée voire paradoxale, est particulièrement patent dans la manière dont Janet McCabe fait bien référence à Eva Longoria, l'actrice qui joue Gabrielle, tandis qu'elle fait référence à Bree (et non Marcia Cross), dissymétrie qui pourrait être marque de sa fascination pour le personnage de Bree Van de Kamp.

Le personnage de Lynette, lui aussi, fait naître des sentiments aussi violents que contrastés chez les fidèles de la série. Evelyn Vaugh par exemple a choisi d'intituler son article « Why I Hate Lynette, and How That Could Be a Compliment », et de le sous-titrer « Maybe. Kind Of » exprimant ainsi, au moyen d'un énoncé très affirmatif suivi de deux expressions visant à le nuancer et le modaliser, l'ambivalence de son positionnement face à ce personnage. Elle commence ainsi :

I've watched *Desperate Housewives* now, faithfully, through the first season and into the current second. Clearly, I enjoy it. And yet, one thing constantly surprises me.

Wow, I sure do hate Lynette.

Mind you, I like the actress, Felicity Huffman. [...]

But Lynette? The woman drives me crazy, and not in a good way. Susan may be an absolute klutz. Bree may be a control freak. Gabrielle cheats on her husband with a teenager for heaven's sake! But it's Lynette Scavo who makes my teeth ache, week in

⁶⁵ McCabe & Akass, *op. cit.*, 74.

and week out. And, to judge by people on some of the TV discussion sites, I am not alone.⁶⁶

Dans les pages suivantes, Evelyn Vaughn s'emploie à expliquer par le menu pourquoi elle déteste Lynette mais conclut en expliquant que cette haine vient de ce que le personnage est inédit à la télévision, trop criant de vérité et finit par être presque menaçant pour la téléspectatrice qui se reconnaît trop en elle. Ashley Sayeau exprime des doutes similaires sur ce qu'elle pense de Lynette quand elle écrit : « I do not know whether ex-executive Lynette Scavo is a saint or a sucker for staying home with her four children. »⁶⁷

Gabrielle, quant à elle, est parfois décrite comme incroyablement égoïste, gâtée et immorale mais pas seulement. Dans les bonus de la troisième saison, un chapitre intitulé « On set with Eva » comporte une interview de Felicity Huffman louant les qualités d'actrice d'Eva Longoria et expliquant que son personnage est difficile à jouer car : « Gabby is so venal and so shallow. And at the same time so loveable and darling. » Ainsi il arrive que les sentiments mitigés suscités par un même personnage soit exprimés (et donc ressentis) par un seul et même interlocuteur.

Comme cela a déjà été noté lors de la partie dédiée à la qualité d'écriture de *Desperate Housewives* cette coexistence d'aspects parfois contradictoires vient du soin avec lequel les personnages ont été écrits. Ainsi pour rappeler l'article de Lani Diane Rich « Why the Best Nighttime Soap Ever Is Not a Nighttime Soap. Damn it. », Gabrielle est superficielle mais la conscience qu'elle a de sa superficialité lui donne en fait de la profondeur, tandis que Susan est décrite comme « Too-Stupid-To-Live » et pourtant totalement adorable et profondément aimable tandis que le couple Van de Kamp pourrait être extrêmement agaçant mais finit par être tellement humain qu'on lui pardonne. Ce qui nous intéresse est moins le rappel de la qualité de construction des personnalités des héros ou héroïnes que les sentiments variés et parfois même contradictoires qu'ils font naître chez les téléspectateurs et commentateurs.

Ainsi, par opposition à ce que l'on vient de voir, Jennifer L. Pozner décrit les différentes héroïnes et leur comportement en ces termes :

⁶⁶ Wilson, *op. cit.*, 11.

⁶⁷ McCabe & Akass, *op. cit.*, 42.

*The Golden Girls*⁶⁸ played by their own rules, letting no societal code (and no man) dictate their behavior. Twenty years later, Lynette lives her husband's choices, Gabrielle trades sex for jewelry, "good girl" Susan is pitted against the "town slut", and Bree would rather keep a cheap motel's carpet clean than have an orgasm.⁶⁹

Catherine Seipp explique son peu d'affection pour les personnages en utilisant parfois les mêmes éléments que ceux qui ont déjà été cités mais en tirant des conclusions différentes :

The lead is Teri Hatcher's Susan, a single mom/recent divorcee so helpless around the house that in some 20 years of marriage she's never managed to cook anything but inedible macaroni and cheese. She's also a giant klutz, constantly falling down or accidentally setting the neighbor's house on fire. How we're supposed to see Susan: Spunky and adorable.

Susan's polar opposite is Bree (Marcia Cross), a repressed, Martha Stewart clone who's alienated her now-estranged husband and two demanding teenaged brats by constantly serving them delicious meals and maintaining an immaculate, picture-perfect house and garden. How we're supposed to see Bree: Controlling and scary.

The sexiest character is Gabrielle (Eva Longoria), a rich businessman's bored trophy wife having an affair with her teenaged gardener. Like Bree, Gabrielle is energetic and also quite enterprising—fully capable, when it looks like her husband might fire the gardener for slacking off, of rushing home from a party and secretly mowing the lawn while wearing an evening gown and high heels. How we're supposed to see Gabrielle: Spoiled and naughty.

Then there's pill-popping Lynette (Felicity Huffman), a career-woman-turned-stay-at-home mom of a baby and three horribly behaved small sons. Why Lynette can't control her boys or hire at least a part-time babysitter is never explained; her sorry situation is presented as no more her fault than the weather. How we're supposed to see Lynette: Harried and understandably frustrated.⁷⁰

Certains éléments cités ailleurs pour expliquer l'irrésistible attrait ressenti pour les héroïnes ou le sentiment de reconnaissance de ses propres problèmes sont ici utilisés pour expliquer l'agacement face à des personnages qui ne savent rien faire de bien (selon l'angle

⁶⁸ *The Golden Girls* est une *sitcom* diffusée sur la chaîne NBC de 1985 à 1992. Elle met en scène quatre femmes d'âge mûr et de tempérament fort (et fort différent) vivant dans la même maison à Miami. Notons que Marc Cherry a écrit quelques épisodes de la série au début des années quatre-vingt-dix.

⁶⁹ *Ms.*, Spring 2005, 43.

⁷⁰ Seipp, *Independent Women's Forum*, *op. cit.*.

d'attaque choisi par Catherine Seipp).

C. L'ambivalence des commentaires comme image en miroir de l'ambiguïté de *Desperate Housewives*

On voit alors émerger une forme de logique : selon que les commentateurs, journalistes, téléspectateurs aiment ou pas la série, ils utilisent les mêmes éléments pour en faire un procès à charge ou à décharge. Plus encore que comme un miroir des expériences vécues par les téléspectateurs ou téléspectatrices, *Desperate Housewives* fonctionne comme un reflet des opinions de ceux qui la regardent. Dans le dernier chapitre de son livre intitulé « Judgment Day – or Barbie Does No Damage? », Shanthea Monroe réfléchit à cette question : « So what's the verdict? [...] Is *Desperate Housewives* OK or should it be avoided at all costs? » et y apporte la réponse suivante :

I guess it depends on who you are, on your perspective and values. If you're a mom who has decided to stay home with young children, but who wonders over the third load of laundry if you have made the right decision, the gorgeous exteriors and nonstop excitement of the housewives might deepen your doubts. If you're a man fretting over a stalled career, growing soft in the middle, and fearful of the next wave of corporate downsizing, the steady parade of desirable hunks marching confidently down Wisteria Lane might make you wonder if you've lost the capacity to measure up.⁷¹

Shanthea Monroe continue à énumérer les différentes opinions que fait naître *Desperate Housewives* selon que l'on est « a middle-aged woman in a marriage grown tired », « a feminist » ou « an African-American ».

C'est aussi cette explication que choisit Janet McCabe quand elle réfléchit à ses sentiments ambivalents pour Bree Van de Kamp et écrit : « [...] Bree (or should I say my fascination/difficulties with her) says much about my own ambivalent investment in dominant images of feminine success and normalcy. »⁷²

Le dernier article du recueil *Welcome to Wisteria Lane* conclut sur cette même idée :

Desperate Housewives is a complicated show. It has a number of interwoven, ongoing

⁷¹ Monroe, *op. cit.*, 96.

⁷² McCabe & Akass, *op. cit.*, 75.

storylines. It's a combination of light shock value, comfortable grousing and a bit of airing of dirty laundry, but with rock-solid American cultural myth as its ultimate foundation. It appeals to a wide range of viewers because there is so much going on that you can safely and reliably pull from it whatever personal confirmation you want. Even if you're a guy.⁷³

Cette profonde malléabilité du produit culturel qu'est *Desperate Housewives* n'est pas sans rappeler les réactions diverses et parfois totalement contradictoires suscitées par Madonna sur lesquelles revient Georges-Claude Guilbert dans *Le Mythe Madonna* :

Madonna est tantôt décriée comme l'antithèse même du féminisme, tantôt acclamée comme l'une de ses représentations les plus impressionnantes et méritoires. Elle reflète autant le plaisir des un(e)s que les déplaisirs des autres.⁷⁴

Si cette citation est intéressante, c'est autant parce qu'elle rappelle que d'autres phénomènes culturels ont divisé les commentateurs de manière tout à fait spectaculaire que parce qu'elle place ces divisions en rapport avec le féminisme. Si jusqu'à présent nous sommes surtout intéressés à ce que *Desperate Housewives* reflétait ou proposait comme image des femmes et en quoi la série pouvait largement être considérée comme un miroir qui leur est tendu, il faut désormais préciser la teneur du message sur les femmes qu'elle véhicule.

En effet, nous l'avons vu, les désaccords sur l'idéologie de la série sont nombreux et parfois violents, et ceux sur ce que représentent les différents personnages ne le sont pas moins. En revanche il faut rappeler qu'un des seuls points de convergence de tous les commentaires sur la série est que ce texte est porteur d'un message sur les femmes (que ce message soit pro- ou anti-féministe, il est quasiment toujours repéré par rapport au féminisme), leur condition, l'évolution de leur condition, ce qui nous amène à la notion de féminisme.

⁷³ Wilson, *op. cit.*, 155-156.

⁷⁴ Guilbert, *op. cit.*, 263.

II. Les messages sur les femmes véhiculés par *Desperate Housewives*

1. *The Feminine Mystique* comme sous-texte

A. Rappels

Le point de départ de ces messages est à trouver du côté des références multiples au livre de Betty Friedan *The Feminine Mystique*. Comme l'expliquent Claudette Fillard et Colette Collomb-Boureau dans *Les mouvements féministes américains*, *The Feminine Mystique* s'inscrit dans le contexte de l'après-guerre, quand les femmes qui avaient pourtant pris goût au travail ont dû retrouver parfois contraintes et forcées le chemin de la maison. Ce retour s'entourait d'une propagande remettant au goût du jour « les stéréotypes du XIX^e siècle dans le cercle très privé de la famille nucléaire » :⁷⁵

Cette séparation s'inscrivait jusque dans l'espace, avec l'exode, vers les banlieues de rêve, des mères de jeunes enfants qui s'y trouvèrent isolées toute la journée pendant que les hommes étaient au travail.

[...] Les femmes qui naguère rêvaient de faire carrière avaient maintenant pour carrière la mise au monde de nombreux bébés. La cuisine reprit sa place centrale dans la vie des femmes. Dans les banlieues "chic", les femmes aisées qui avaient le plus souvent un niveau d'étude supérieur à celui des femmes des grandes villes devenaient maîtresses de maison à plein temps, censées puiser dans ce statut un bonheur de tous les instants.⁷⁶

On peut penser ici à la peinture faite de cette époque dans la récente série *Mad Men*,⁷⁷ censée se passer en 1960 dans le milieu de la publicité à New York, dans lequel travaillent les personnages masculins tandis que leurs épouses coulent des jours plus ou moins heureux dans la banlieue où elles résident. C'est particulièrement patent dans le cas du couple phare formé

⁷⁵ Fillard & Collomb-Boureau, 2003, 60.

⁷⁶ Fillard & Collomb-Boureau, *op. cit.*, 60-61.

⁷⁷ Si le titre de la série vient du fait que ces hommes travaillent sur Madison Avenue et dans la publicité (ce sont des « admen »), les couleurs de la logographie (rouge, noir et blanc) ainsi que les deux mots qui le constituent peuvent être une sorte de pendant proposé aux *Desperate Housewives* comme l'a fait remarquer Lionel Dufaye lors de la journée d'étude sur *The Contemporary Television Series: Between Fiction, Fact, and the « Real »* qui s'est tenue à l'Institut Charles V le 8 juin 2010.

par Betty et Don Draper en raison du mal-être qui est celui de Betty, mal-être inexplicable qui la conduit à aller consulter un psychiatre. Citons également l'adaptation par Sam Mendes⁷⁸ du roman *Revolutionary Road* (écrit par Richard Yates et publié à la toute fin de l'année 1961) dans lequel le couple central du film (Frank et April Wheeler) semble perdre son âme après avoir quitté la ville et déménagé en banlieue avec leurs deux enfants. C'est particulièrement vrai pour April Wheeler qui se sent mourir à petit feu dans cette vie dont elle ne voit aucun moyen de s'échapper et qui finira, dans une tentative désespérée, par tenter de mettre fin à une grossesse non désirée mais trop avancée, ce qui provoquera sa mort. Dans le cas de *Revolutionary Road*, que ce soit le roman ou son adaptation cinématographique, on remarque le rôle capital joué par le déménagement. On peut y voir en effet le point de départ de l'isolement (géographique pour commencer) d'April Wheeler : l'intérêt de la ville et du tissu urbain en général est la proximité physique avec les voisins, voisines, amies voire la famille plus ou moins élargie. Cette proximité se double d'une proximité sans doute émotionnelle et ce tissu urbain permet un réel soutien voire une certaine solidarité entre femmes. Dans les banlieues américaines au contraire, il peut y avoir une forme d'isolement soit géographique comme dans le cas d'April Wheeler, soit émotionnel comme cela peut être le cas dans *Desperate Housewives*. Bien que les héroïnes de la série vivent toutes dans le même lotissement, en tout cas sur la même rue, elles ne partagent pas forcément tout et font parfois face seules aux crises qu'elles traversent pour des raisons que nous développerons ultérieurement.

En 1963, Betty Friedan, à l'inverse des sociologues qui persuadaient les femmes qu'elles devaient s'adapter à ce mode de vie, s'efforça de leur ouvrir les yeux :

Elle réussit, dans *The Feminine Mystique*, à mettre en mots le "problème qui n'a pas de nom", le vague à l'âme et le désenchantement de celles qui se trouvaient prises au piège de l'isolement domestique et du surmenage dans ces banlieues dont elles avaient rêvé. Mises à l'écart de la vie publique par une existence passive et infantilissante, ces femmes aisées, souvent bardées de diplômes, plus instruites que les femmes des grandes villes, étaient devenues maîtresses de maison à plein temps. "Occupation: Housewife" résumait leur statut et rythmait leur frustration.⁷⁹

Que ce soit pour dire que la série reprend là où Betty Friedan s'est arrêtée avec *The*

⁷⁸ Sam Mendes est également le réalisateur du film *American Beauty*, que nous aurons largement l'occasion de commenter un peu plus tard.

⁷⁹ Fillard & Collomb-Boureau, *op. cit.*, 68.

Feminine Mystique ou qu'elle fait référence à une réalité antérieure à celle décrite par Betty Friedan dans ce même ouvrage, il est extrêmement fréquent qu'elle soit repérée par rapport à ce jalon du féminisme.

B. Les liens établis entre *Desperate Housewives* et *The Feminine Mystique*

Janet McCabe et Kim Akass citent dans leur introduction à *Reading Desperate Housewives* Alessandra Stanley faisant part de son malaise face à la série, qu'elle considère comme « a turning back the clock to a “pre-Betty Friedan America”. »⁸⁰ Un coup d'œil à l'index de ce recueil nous permet d'ailleurs de dénombrer pas moins de seize références à l'auteure de *The Feminine Mystique*. Si toutes ces références ne sont pas en relation toujours stricte avec la série qui nous occupe, leur récurrence dans un recueil consacré à *Desperate Housewives* mérite que l'on s'y attarde. Un article publié dans le *Sydney Morning Herald* à l'occasion de la mort de Betty Friedan (survenue le 4 février 2006) est intitulé « A desperate housewife took a stand » et la référence à la série se poursuit dans le corps de l'article en ces termes : « The perfect 1950s housewife, who is parodied with deadly accuracy by the character Bree Van de Kamp in *Desperate Housewives* [...] »⁸¹ Ellen Goodman fait à nouveau référence à Betty Friedan lorsqu'elle écrit : « Have we come full circle to a post-feminine mystique? »⁸² On trouve même une référence à ce livre dans les bonus de la deuxième saison de *Desperate Housewives*. Dans la section « Desperate Role Models » sont interviewées des actrices qui ont joué de très célèbres femmes au foyer dans des séries ou *sitcoms* plus anciennes et Marion Ross (qui prêtait ses traits à Marion Cunningham dans *Happy Days*) fait la remarque suivante :

I used to say to Gary Marshall⁸³ “you know there’s a book *The Feminine Mystique*” and I said “you know there’s rumbles of women’s lib out there. Don’t you think that Marion once in a while should show some disquiet in the house?”

⁸⁰ McCabe & Akass, *op. cit.*, 10.

⁸¹ Summers, *Sydney Morning Herald*, 6 février 2006.

⁸² Goodman, *Washington Post*, *op. cit.*.

⁸³ Gary Marshall est un des créateurs de la sitcom *Happy Days*, qui a été diffusée de 1974 à 1984 sur la chaîne ABC mais est censée se dérouler pendant les années cinquante.

Cette remarque, et cette référence au livre de Friedan, sert à expliquer pourquoi Marion Ross est satisfaite de voir enfin une série qui montre « l'envers du décor » et s'intéresse aux femmes au foyer et à ce qu'est réellement leur vie.

L'article consacré à la mort de Betty Friedan dans *The Economist* commence par une description des choses telles qu'elles étaient au début des années soixante mais pourrait presque tout aussi bien s'appliquer à *Desperate Housewives* et la manière dont la vie s'écoule dans certaines maisons de Wisteria Lane :

Once upon a time, behind the door of almost every ranch house on almost every suburban street in America, a beautiful creature could be found. She wore a housecoat, sheer stockings and a turban that kept her hairstyle neat when she was dusting. Rubber gloves preserved her flawless hands as she washed the dishes after breakfast. Her husband's homecoming was welcomed every day with new recipes from the *Ladies' Home Journal* and, after lights out, complaisant sex.

She had never been to college or, if she had, put her intelligence aside. Her life was to ferry children in the station wagon, make peanut-butter sandwiches, choose new drapes, do the laundry, arrange flowers. At eleven in the morning she would open her enormous refrigerator, cut a slice of pastel-frosted cake and wash down, with coffee, the pills that kept her smiling.⁸⁴

Les nombreux points de convergence entre cette description et ce que l'on voit de la vie des héroïnes dans la série expliquent que *The Feminine Mystique* soit fréquemment cité. Il est cependant nécessaire de s'attarder sur ces points de convergence et voir précisément en quoi cette comparaison est justifiée et doit être faite.

C. Les points de convergence entre *The Feminine Mystique* et *Desperate Housewives*

a. « *The problem that has no name* »

Betty Friedan a décidé d'écrire son livre lorsqu'elle s'est rendue compte du mal-être de certaines femmes au foyer vivant dans les banlieues. La particularité de ce point de départ est que c'est au mal-être profond de femmes *a priori* très privilégiées qu'elle a décidé de s'intéresser, comme elle l'explique dans le premier chapitre intitulé « The problem that has no

⁸⁴ *The Economist*, 9 février 2006.

name ».

The suburban housewife—she was the dream image of the young American woman and the envy, it was said, of women all over the world. The American housewife—freed by science and labor-saving appliances from the drudgery, the dangers of childbirth and the illnesses of her grandmother. She was healthy, beautiful, educated, concerned only about her husband, her children, her home. She had found true feminine fulfillment. As a housewife and mother, she was respected as a full and equal partner to man in his world. She was free to choose automobiles, clothes, appliances, supermarkets; she had everything that women ever dreamed of.⁸⁵

Les points de départ du livre et de la série sont similaires en ce qu'ils nous présentent une réalité *a priori* idyllique. Le décor est celui de la banlieue américaine plutôt aisée, les personnages sont beaux, en bonne santé. Les femmes sont mariées, souvent mères de famille et présentent l'image d'un bonheur sans tache. Tout comme *Desperate Housewives*, le livre s'arrête assez rapidement sur la maladie silencieuse qui semble ronger ce bonheur parfait : « the problem ».

But on an April morning in 1959, I heard a mother of four, having coffee with four other mothers in a suburban development fifteen miles from New York, say in a tone of quiet desperation, “the problem.” And the others knew, without words, that she was not talking about a problem with her husband, or her children, or her home. Suddenly they realized they all shared the same problem, the problem that has no name. They began, hesitantly, to talk about it. Later, after they had picked up their children at nursery school and taken them home to nap, two of the women cried, in sheer relief, just to know they were not alone.⁸⁶

Ce passage rappelle les premiers épisodes de la première saison de *Desperate Housewives*. Comment ne pas penser à ce « problem that has no name » quand Mary Alice Young, après avoir accompli tous les gestes qui font d'elle une parfaite femme au foyer (préparer le petit déjeuner de son fils et de son mari, nettoyer la maison, faire les courses), décide de se suicider ?

⁸⁵ Friedan, 1963, 60-61.

⁸⁶ Friedan, *op. cit.*, 62-63.

Voici comment celle qui devient la narratrice de la série présente cette journée :

Normally there's never anything newsworthy about my life, but that all changed last Thursday. Of course everything seemed quite normal at first. I made breakfast for my family. I performed my chores. I completed my projects. I ran my errands. In truth I spent the day as I spent every other day, quietly polishing the routine of my life until it gleamed with perfection. That's why it was so astonishing when I decided to go to my hallway closet and retrieve a revolver that had never been used.⁸⁷

Les termes par lesquels Mary Alice décrit ce début de journée (« there's never anything newsworthy about my life », « I spent the day as I spent every other day ») permettent de percevoir l'ennui qui est celui de cette femme au foyer, ennui qui semble culminer dans son suicide. Alors qu'elle est en train de montrer que le problème qui touche les femmes au foyer de cette époque se résout parfois par un suicide, Betty Friedan raconte l'histoire similaire d'une femme au foyer se suicidant non sans s'être au préalable acquittée de ses tâches : « The day before she hung herself in the basement of her spotless split-level house, she took her three children for a checkup by the pediatrician, and made arrangements for her daughter's birthday party. »⁸⁸

Le suicide de Mary Alice semble être un mystère pour ses amies les plus proches, comme on le voit alors qu'elles se retrouvent lors de la réception donnée en l'honneur de feu leur amie :

Gabrielle : What kind of problems could she have? She was healthy, had a great home, a nice family, her life was...

Lynette : Our life.

Toutes échangent des regards.⁸⁹

Ce bref échange est particulièrement révélateur en ce qu'il montre à la fois que toutes ces femmes mariées et mère de famille en banlieue ont le même type de vie mais aussi qu'elles n'envisagent pas de prime abord d'autres problèmes possibles que des problèmes d'intendance ou familiaux (et donc qu'avoir une maison agréable et une belle famille devrait suffire à leur bonheur). Dans un premier temps donc, le suicide de Mary Alice semble trouver

⁸⁷ « Pilot » (01x01).

⁸⁸ Friedan, *op. cit.*, 406-407.

⁸⁹ « Pilot » (01x01).

sa source dans ce problème non identifié, ce mal qui touchait aussi les femmes au foyer des années soixante telles que Betty Friedan les a décrites. Bien sûr la fin de l'épisode apporte un léger démenti à cette hypothèse dans la mesure où Lynette, Gabrielle, Susan et Bree trouvent une lettre anonyme reçue par Mary Alice le jour même de son suicide et qui semble être à l'origine de son acte désespéré. Cependant le fait que la lettre soit anonyme fait que le problème qui a causé la mort de Mary Alice n'a littéralement toujours pas de nom (mais est plus identifié que ce que l'on aurait pu croire).

Même si le suicide de Mary Alice ne trouve pas uniquement sa source dans la vie telle qu'elle se passe dans la banlieue de Wisteria Lane, la vie que mène chacune des héroïnes n'est pas pour autant pleinement satisfaisante, et les héroïnes méritent tout de même le qualificatif qui leur est attribué dans le titre de la série. Selon Caroline Bird :

The Feminine Mystique stated the trouble with women so clearly that every woman could recognize herself in the diagnosis [...] Things are different between men and women because we now have words for the trouble. Betty gave them to us.⁹⁰

Il semble possible de paraphraser Caroline Bird ici et affirmer que si Betty Friedan a donné aux femmes les mots pour parler de leur « problème », Marc Cherry leur donne les images pour faire la même chose et illustre le « problème » des femmes tellement bien que ces dernières se reconnaissent dans le diagnostic (ou en tout cas le tableau clinique) dressé par la série. À ce sujet il n'est peut-être pas anodin que chaque saison de la série soit centrée autour du principe de l'enquête quand on lit les mots employés par Betty Friedan elle-même dans la préface de son livre pour décrire sa démarche face à ce problème qui n'a pas de nom :

And so I began to hunt down the origins of the feminine mystique, and its effects on women who lived by it, or grew up under it. My methods were simply those of a reporter on the trail of a story, except I soon discovered that this was no ordinary story. For the startling pattern that began to emerge, as one clue led me to another in far-flung fields of modern thought and life, defied not only the conventional image but basic psychological assumptions about women. I found a few pieces of the puzzle in previous studies of women [...].⁹¹

⁹⁰ Friedan, *op. cit.*, 9.

⁹¹ Friedan, *op. cit.*, 50.

La démarche de Betty Friedan, telle qu'elle l'exprime, rappelle à nouveau des aspects de la série quand on lit : « So the door of all those pretty suburban houses opened a crack to permit a glimpse of uncounted thousands of American housewives who suffered alone from a problem that suddenly everyone was talking about [...]. »⁹² En effet les termes mêmes de la citation ne sont pas sans rappeler une des phrases phare de la série — et le titre même du guide officiel de la série : « behind closed doors ». La démarche de *Desperate Housewives* rappelle donc celle de *The Feminine Mystique* en ce qu'elle vise à illustrer, et peut-être même expliquer, le malaise de femmes à qui *a priori* tout sourit.

b. La routine domestique et ses effets délétères

S'il est possible d'effectuer une comparaison entre le point de départ et la démarche du livre de Betty Friedan et la série de Marc Cherry,⁹³ on peut également trouver des similitudes sur les formes que prend le malaise des femmes au foyer. Très tôt dans son livre, Betty Friedan fait un point sur la manière dont les femmes au foyer qu'elle interviewe occupent leurs journées :

Can the problem that has no name be somehow related to the domestic routine of the housewife? When a woman tries to put the problem into words, she often merely describes the daily life she leads. What is there in this recital of comfortable domestic detail that could possibly cause such a feeling of desperation?⁹⁴

On ne peut s'empêcher de se rappeler la remarque faite dans le premier chapitre sur le contenu et surtout les connotations de la routine des femmes au foyer. En effet, on avait remarqué que leur routine était souvent mortifère soit parce qu'elle précédait un suicide ou un kidnapping soit parce qu'elle incluait un élément d'autodestruction. Le problème des femmes au foyer de Betty Friedan se manifestait de plusieurs manières, notamment par une très grande fatigue ou un sentiment très aigu de la vanité de leur vie conduisant beaucoup d'entre elles à trouver refuge dans les médicaments ou la boisson. Là encore la série fait écho à ce que décrit Betty Friedan, notamment quand Bree développe une dépendance à l'alcool. La série va même plus loin quand, au détour d'un échange, la fille de Bree, Danielle, fait la remarque

⁹² Friedan, *op. cit.*, 69.

⁹³ Toutes proportions gardées bien sûr, Marc Cherry (même si son travail est d'une grande richesse) ne peut être comparé à Betty Friedan et à l'impact que son travail et son activisme féministes ont pu avoir aux États-Unis.

⁹⁴ Friedan, *op. cit.*, 76.

suiuante à sa mère : « Why can't you just drink alone in your room like Tammy's mom? »⁹⁵ Cette remarque atteste qu'au delà du cas particulier de Bree, l'alcoolisme chez les femmes (on suppose au foyer) n'est pas quelque chose de rare. Cela est confirmé par une image de l'épisode « My Husband the Pig » (03x16) dans lequel Rex (narrateur posthume et exceptionnel de l'épisode) prononce la phrase suivante : « Take a drive down any street in suburbia. Know what you're gonna see? Desperate women. That's right. One unhappy housewife after another. Each completely miserable in her own unique way. But I don't want to talk about them. » Une des images choisies pour illustrer ce propos est celle d'une femme qui sort une bouteille d'alcool du sac des courses à peine sorties du coffre de la voiture et boit au goulot.

Le traitement du personnage de Lynette permet aussi de faire écho de manière immanquable à ce qui est décrit dans *The Feminine Mystique*. Quand au début de son livre Friedan rapporte que plusieurs femmes au foyer ont pleuré de soulagement quand elles ont su que d'autres étaient touchées par le même mal, on pense à la discussion entre Lynette et ses amies dans « Guilty » (01x08). Dans cet épisode, Lynette touche le fond du désespoir après avoir utilisé les médicaments pour l'hyperactivité de ses enfants (dans le but au contraire d'être infatigable et parvenir à faire tout ce qu'une femme au foyer parfaite est supposée devoir faire). Accablée de fatigue et en manque, elle est en proie à des hallucinations dans lesquelles Mary Alice lui tend un revolver. Horrifiée par ces pensées suicidaires, Lynette fuit le domicile familial pour aller trouver un peu de paix sur un terrain de football, et y est assez rapidement rejointe par Susan et Bree, ce qui donne lieu au dialogue suivant :

Lynette : And I started taking the pills because they gave me energy but then I couldn't sleep at night and I was so tired in the daytime and it totally messed me up. I love my kids so much. I'm so sorry they have me as a mother.

Bree : Lynette, you're a great mother.

Lynette : No, I'm not. I can't do it. I'm so tired of feeling like a failure. It's so humiliating.

Susan : No, it's not. So you got addicted to your kids' ADD medication. It happens.

Bree : You've got four kids. That's a lot of stress. You just need some help.

Lynette : That's what's so humiliating. Other mums don't need help. Other mums make it look so easy. All I do is complain.

⁹⁵ « Thank You So Much » (02x15).

Susan : It's just not true. When Julie was a baby I was out of my mind almost every day.

Bree : I used to get so upset when Andrew and Danielle were little. I used their nap times to cry.

Lynette (en pleurs) : Why didn't you ever tell me this?

Bree : Baby, nobody likes to admit that they can't handle the pressure.

Susan : I think it's just that we think, you know, it's easier to keep it all in.

Lynette : We shouldn't. We should tell each other this stuff.

Susan : It helps huh?

Lynette : Yeah. It really does.

Le problème est largement plus identifié qu'au début de *The Feminine Mystique* mais on retrouve un certain nombre d'éléments, comme le sentiment diffus et insidieux de malaise (dû à l'impression d'échouer dans sa vie de femme et de mère) ainsi que le secret qui l'entoure, accompagné du soulagement éprouvé lorsque Lynette apprend qu'elle n'est pas la seule dans cette situation, tout comme les femmes au foyer de l'extrait du livre de Friedan pleurent de soulagement à l'idée de ne pas être seules à connaître ces sentiments. Le personnage de Lynette permet cependant aussi de rappeler la mystification dénoncée par Betty Friedan sur un mode ironique. Au début de son livre, Betty Friedan cite un article de *Newsweek* dans lequel est interviewée une femme au foyer qui est allée à l'université et a eu une expérience du monde du travail mais explique qu'être femme au foyer « is the most rewarding and satisfying role [...] ». ⁹⁶ On pense alors à Lynette qui avant d'être une mère au foyer totalement débordée par ses quatre enfants en bas âge était une brillante cadre supérieure dans la publicité. Lors du premier épisode, elle rencontre une de ses anciennes collègues de travail, Natalie Klein, ce qui donne lieu à cet échange :

Natalie Klein : We all miss you. We all say if you hadn't quit, you'd be running the place right now. How's domestic life? Don't you just love being a mom?

Mary Alice en voix off : And there it was. The question that Lynette always dreaded.

Lynette : Well, to be honest...

Mary Alice en voix off : For those who asked it, only one answer was acceptable. So Lynette responded as she always did. She lied.

Lynette : It's the best job I ever had. ⁹⁷

⁹⁶ Friedan, *op. cit.*, 69.

⁹⁷ « Pilot » (01x01).

Ce que l'on voit à l'œuvre ici est moins un écho de la mystification que dénonce Betty Friedan, celle qui veut qu'il n'y ait pas plus grand accomplissement et bonheur pour une femme que remplir ses rôles de mère et femme au foyer, que l'illustration de la manière dont elle fonctionne. Lynette n'apprécie pas pleinement sa vie, on le voit à la manière dont elle s'apprête à répondre à la question, mais elle sent à quel point la mystification est puissante et surtout que toute autre réponse que celle qu'elle implique serait mal perçue, ce qui explique son mensonge.

c. La menace représentée par la sphère publique et l'illusion de pouvoir en faire encore partie

La période pendant laquelle Lynette est mère au foyer permet aussi d'illustrer la menace que représente pour la femme au foyer la femme qui travaille. Comme le montre Betty Friedan en examinant les nouvelles publiées dans les magazines féminins des années cinquante et soixante, le diable prend souvent les traits de la « career woman » qui menace de voler le mari de l'héroïne ou son enfant.⁹⁸ On pense alors aux épisodes de la première saison où Lynette se rend compte que son mari travaille depuis plusieurs semaines avec Annabelle, avec qui il était en couple avant elle, sans le lui avoir dit. Lynette se sent extrêmement menacée par cette collaboration entre son mari et son ex-fiancée et voici comment elle explique ses sentiments à Tom :

She now comes to this house every morning to remind you of what I'm not. She's the fantasy, the hot woman that you work with every day, with her manicured nails and her designer outfit. I am the reality. The wife who never wears make-up and whose clothes smell like a hamper. I used to be the fantasy. There was a time when I didn't need a maid's outfit because I knew I was enough for you. Even wearing a smelly t-shirt. And clearly, that's no longer the case.

La menace est clairement identifiée comme venant de l'extérieur et la femme qui appartient à la sphère privée se sent menacée par celle qui travaille et participe à la sphère publique.

A propos du rapport entre la femme au foyer et le travail, Betty Friedan écrit : « For the very able woman [...] the only possible rationalization is to convince herself [...] that the dinner she gives the boss's wife is as crucial to her husband's career as the case he fights in

⁹⁸ Friedan, *op. cit.*, 95.

court or the problem he solves in the laboratory. »⁹⁹ On pense alors à Lynette dans « Anything You Can Do » (01x07) et surtout à son mari qui lui demande d'organiser un dîner pour six personnes au dernier moment :

Lynette : How am I supposed to pull off a formal dinner without warning?

Tom : I don't know, Bree Van de Kamp does this kind of thing all the time.

Lynette : What did you say?

Tom : I'm sorry I didn't mean it like that, forget it, I'll call and I'll cancel. Just don't worry about it.

Lynette : No, no let's do it... It's good for your career, I'll pull it off.

Tom : Yes, Honey thank you so much, I promise I land this account and I'm gonna buy you something awful pretty.

Ce passage illustre les mots écrits par Betty Friedan et l'aspect, ici, traditionnel du fonctionnement du couple Lynette/Tom (qui rappelle la dynamique des couples des années soixante) est renforcé par la remarque finale de Tom qui par son contenu et sa formulation même rappelle la distribution des rôles à l'intérieur du couple : la femme est à la maison et s'occupe de l'intendance et l'homme (qui travaille et détient la puissance financière) décide ou pas de lui acheter des cadeaux et de la gâter comme on gâterait un enfant qui a bien travaillé. Cependant, comme régulièrement dans le cas de Lynette, la mystification est tournée en dérision puisqu'en plus de préparer un dîner pour six, Lynette va outrepasser son rôle de parfaite hôtesse en améliorant les idées de son époux devant ses clients.

d. La sexualité comme moyen d'exister

Betty Friedan explique aussi que le fonctionnement de la mystification contribue à transformer les femmes, qui n'ont plus de personnalité ni d'identité propres, en de parfaites hôtesse ainsi que des êtres pour qui la sexualité devient une manière d'exister au sein de leur couple. Cela est vrai pour Lynette qui dans la première saison, au moment où son mari travaille avec Annabelle, est très inquiète car son mari et elle n'ont pas eu de relations sexuelles en dix jours.¹⁰⁰ On pense aussi à la manière dont Gabrielle, toujours dans la

⁹⁹ Friedan, *op. cit.*, 350.

¹⁰⁰ Le même phénomène touchera le personnage de Tom qui devient père au foyer dans les deuxième et cinquième saisons et développe également un intérêt démesuré pour le sexe. Il explique en effet à Lynette dans « Bargaining » (05x21) qu'elle est la seule chose qui le passionne et qu'il a besoin de trouver d'autres centres d'intérêt qu'elle et son corps. Ce renversement permet de voir que le problème vient de l'absence d'activité de celui qui reste à la maison et pas de son sexe génétique.

première saison, utilise son aventure avec John, son jeune jardinier, comme antidote à sa vie. Voici comment Mary Alice en voix off décrit l'aventure de son amie avec le jeune John Rowland dans l'épisode « Ah, But Underneath » (01x02) :

An odd thing happens when we die. Our senses vanish. Taste, touch, smell and sound become a distant memory. But our sight? Ah, our sight expands. And we can suddenly see the world we've left behind so clearly. Of course, most of what's visible to the dead could also be seen by the living if they'd only take the time to look.

(Image de Gabrielle immergée dans son bain)

Like my friend Gabrielle. I should have seen how unhappy she was, but I didn't. I only saw her clothes from Paris, her platinum jewellery, and her brand-new diamond watch. Had I looked closer, I'd have seen Gabrielle was a drowning woman desperately in search of a life raft. Luckily for her, she found one. Of course Gabrielle only saw her gardener as a way to infuse her life with a little excitement.

Le parti pris de commencer par montrer Gabrielle sous l'eau sans que l'on sache qu'elle est simplement en train de prendre un bain avec son amant insiste sur sa détresse (que l'on pense être telle qu'elle tente de se suicider) et a le mérite de montrer que cette détresse (due à son mode de vie peu satisfaisant) est à l'origine de son aventure. Gabrielle elle-même établit ce lien à la fin du premier épisode quand elle répond à John lui demandant pourquoi elle a une aventure avec lui puisqu'elle est mariée à Carlos qui lui avait promis de tout lui donner et a honoré cette promesse : « I don't want to wake up one morning with a sudden urge to blow my brains out. »¹⁰¹ Cette référence au suicide de Mary Alice montre que Gabrielle est suffisamment désespérée pour envisager cette solution, mais montre également qu'elle a trouvé un autre dérivatif à son désespoir.

Entre cette aventure extra-conjugale censée protéger Gabrielle de l'ennui qu'est devenu sa vie, le suicide de Mary Alice, la décision de Bree dans la deuxième saison de se faire interner dans un hôpital psychiatrique ou encore la prise d'otages à laquelle se livre Carolyn Bigsby un beau matin, *Desperate Housewives* rappelle à nouveau *The Feminine Mystique* notamment un passage où Betty Friedan fait le tour d'horizon du sort de vingt-huit femmes interviewées dans une zone habitée par des familles aux revenus plutôt élevés (« upper-income development ») et brosse le tableau suivant :

¹⁰¹ « Pilot » (01x01).

Sixteen out of twenty-eight were in analysis or psychotherapy. Eighteen were taking tranquilizers; several had tried suicide; and some had been hospitalized for various periods, for depression or vaguely diagnosed psychotic states. (“You’d be surprised at the number of these happy suburban housewives who simply go berserk one night, and run shrieking through the street without any clothes on,” said the local doctor, not a psychiatrist, who had been called in, in such emergencies.) [...] Twelve were engaged in extramarital affairs in fact or in fantasy.¹⁰²

Betty Friedan considère l’organisation sociale et géographique des banlieues tellement délétère pour la femme au foyer qu’elle les compare à de confortables camps de concentration : « By adjusting to it, a woman stunts her intelligence to become childlike, turns away from individual identity to become an anonymous biological robot in a docile mass. »¹⁰³ La vie dans les banlieues a contribué à rompre le tissu d’entraide social ou familial que l’on pouvait trouver dans les villes, laissant les femmes au foyer assez seules et isolées comme *Revolutionary Road* (le roman comme son adaptation) permet de le voir. La comparaison de la femme au foyer à un robot trouve un écho dans la série notamment quand il s’agit des femmes au foyer les plus parfaites au sens où l’on pouvait l’entendre dans les années soixante, celles qui font de leur maison, leur jardin et leur cuisine, leur identité – c’est-à-dire Bree Van de Kamp et plus tard Katherine Mayfair. Dans « The Game » (04x03), Dylan, la fille de Katherine, dit que son beau-père Adam est plutôt gentil et rajoute : « Of course, everyone seems cool compared to Robo-Mom. » Dans la même saison (« Mother Said » 04x15) Edie parle à Orson de Bree en ces termes « that puritanical robot bitch of yours ». La répétition du terme de « robot » est également une référence au roman d’Ira Levine *The Stepford Wives* paru en 1972 dont les adaptations au cinéma (datant de 1975 et 2004), et l’usage qui en est fait dans *Desperate Housewives*, feront l’objet d’un développement ultérieur.

e. Le surinvestissement de la sphère domestique

Si les symptômes décrits par Betty Friedan sont parfois les mêmes que ceux que l’on voit dans *Desperate Housewives*, cela se vérifie pour la manière dont certaines femmes au foyer surinvestissent la sphère domestique. Ce n’est pas le cas pour toutes, *Desperate Housewives* n’étant pas une simple illustration de *The Feminine Mystique* : Gabrielle n’a pas d’enfants et ne s’occupe pas de sa maison jusqu’à la cinquième saison (ce qui ne l’empêche

¹⁰² Friedan, *op. cit.*, 335.

¹⁰³ Friedan, *op. cit.*, 426.

pas d'être désespérée pour d'autres raisons) et Susan n'est ni un parfait cordon bleu ni une parfaite femme d'intérieur. Bree en revanche (et Katherine plus tard) est une illustration parfois très littérale de la manière dont certaines femmes au foyer vivent leur rôle.

Une mère interviewée par Betty Friedan raconte les efforts qu'elle faisait chez elle pour être parfaite et montre que ces efforts étaient démesurées par rapport à l'enjeu, s'occuper de son enfant :

He didn't need all that adult companionship. A grown woman playing with a child all day, disintegrating herself in a hundred directions to fill the time, cooking fancy food when no one needs it, and then furious if they don't eat it – you lose your adult common sense, your whole sense of yourself as a human being. [...] You have to work. You don't have to have a job. But you have to tackle something yourself, and see it through, to feel alive.¹⁰⁴

Ce passage rappelle la première scène de dîner en famille chez les Van de Kamp lors du pilote de la série.

Danielle : Why can't we ever have normal soup?

Bree : Danielle, there is nothing abnormal about basil purée.

Danielle : Just once can we have a soup that people have heard of? Like French onions or navy bean?

Bree : First of all your father can't eat onions. He's deathly allergic. And I won't even dignify your navy bean suggestion. So? How's the osso buco?

Andrew : It's okay.

Bree : It's "okay"? Andrew I spent three hours cooking this meal how do you think it makes me feel when you say "it's okay" in that sullen tone?

Andrew : Who asked you to spend three hours on dinner?

Bree : Excuse me?

Andrew : Tim Harper's mom gets home from work, pops opens a can of pork and beans, and boom, they're eating. Everyone's happy.

Bree : You'd rather I served pork and beans?

Danielle (à Andrew) : Apologize now, I am begging you.

Andrew : I'm saying do you always have to serve cuisine? Can't we ever just have food?

¹⁰⁴ Friedan, *op. cit.*, 470.

Bree : Are you doing drugs?¹⁰⁵

Cet échange montre, par l'opposition récurrente entre « normal soup » et « basil purée », « cuisine » et « food » et entre l'investissement de Bree passant trois heures en cuisine pour un repas ordinaire et l'absence de reconnaissance de ses enfants, que ces efforts sont exagérés. On remarque aussi que Bree semble totalement enfermée dans son mode de fonctionnement (mode de fonctionnement qu'elle s'est visiblement imposé) et ne comprend même pas ce que ses enfants lui reprochent, comme s'ils lui parlaient dans une langue étrangère. Le signe de cette incompréhension est que les reproches de ses enfants, et surtout de son fils Andrew, lui sont si incompréhensibles que sa seule manière de les expliquer est que son fils divague, d'où sa dernière remarque : « Are you doing drugs? »

Ce surinvestissement de la sphère domestique est exprimé par les femmes au foyer interviewées par Betty Friedan au cours de son étude, notamment une qui l'explique par ces mots :

You do want something more, only you don't know what it is. So you put even more into housekeeping. It's not challenging enough, just ironing dresses for your little girls, so you go in for ruffly dresses that need more ironing, and bake your own bread, and refuse to get a dishwasher.¹⁰⁶ You think if you make a big enough challenge out of it, then somehow it will be satisfying. And still it wasn't.¹⁰⁷

Ce réflexe de se livrer à toute sorte d'activités ménagères que d'aucuns pourraient trouver superflues se retrouve dans le personnage de la mère de Mike Delfino, Adele, personnage haut en couleur d'une mère du Sud des États-Unis, particulièrement à cheval sur ce qu'une femme doit savoir faire et la manière dont elle doit tenir sa maison. Adele Delfino fait son apparition dans « Mother Said » (04x15) et passe le plus clair de l'épisode à critiquer les qualités de femme au foyer de Susan, depuis ses talents de cuisinière jusqu'à l'état de propreté de sa maison. Elle en vient même à proposer son aide aux futurs parents, et surtout à la future mère en ces termes :

¹⁰⁵ « Pilot » (01x01).

¹⁰⁶ Au cours des cinq saisons de *Desperate Housewives*, on voit souvent Lynette faire sa vaisselle à la main alors qu'il est peu probable que la famille Scavo ne soit pas équipée d'un lave-vaisselle. Ce n'est sûrement pas un choix visant à remplir plus encore ses journées, peut-être est-ce une manière pour les scénaristes de s'assurer que le personnage de Lynette passe du temps dans la cuisine ou peut-être est-ce une manière de rappeler les *sitcoms* des années cinquante et soixante où l'on voyait les mères au foyer se livrer à une telle activité ?

¹⁰⁷ Friedan, *op. cit.*, 465.

You just need someone to teach you these things. You know what, why don't I stay a few extra weeks and you and I can spruce the house up. And don't worry I'll leave when the baby comes. At my age, all that crying just cuts my nerves to shreds. Now, the first thing we're gonna do is wash your walls. Just 'cause we don't walk on them doesn't mean they don't get dirty.

Ce qui nous intéresse ici, c'est le fait qu'Adèle Delfino considère que la priorité en termes de ménage chez Susan et Mike est de lessiver les murs de la maison, tâche qu'elle justifie d'une manière qui semble logique quoiqu'exagérée.

Cette même impression de plaisir chez certaines femmes au foyer à se créer des obligations de tâches ménagères se retrouve chez Bree quand, suite à la tornade qui a détruit une partie de sa maison, elle habite chez Susan et Julie (sans Mike qui est en cure de désintoxication) et que Susan explique pourquoi Bree est invivable par la remarque suivante : « Every cup needs a coaster. Every coaster needs a doily. Every doily needs daily laundering. »¹⁰⁸ Cette petite phrase semble, pour Susan, résumer l'approche que son amie a du ménage et de la manière dont on tient une maison. L'association du rythme ternaire, du parallélisme de construction et de la forme gnomique de l'énoncé transmet bien l'impression d'un axiome plus encore que d'une règle de vie et montre à quel point cette règle semble rigide. On voit aussi que pour Bree ce genre de règle ne peut être remis en question même si pour le commun des mortels ces trois règles en cascade semblent complètement artificielles. Cette phrase apparemment anodine montre pourtant particulièrement la prison mentale construite par certaines femmes au foyer et dans laquelle elles évoluent, prêtes à passer leur temps à respecter des règles de vie qu'elles ont elles-mêmes édictées. D'ailleurs, quand un peu plus tard dans ce même épisode Julie raconte à sa mère tout ce que fait Bree dans une journée, elle dit qu'elle fait la poussière, repasse, fait de la pâtisserie, prépare du canard à l'orange, décore, coud, fait les ourlets en écoutant de la musique classique, fait des pochoirs sur les murs de la cuisine, repasse les housses de coussin et envisage même de planter un petit jardin aromatique. Il n'est pas question de dire ici que ces activités sont inutiles (ou bien de porter un quelconque jugement sur cet emploi du temps) mais bien de montrer qu'elles illustrent parfaitement le propos de Betty Friedan qui est de dire, comme elle le fait dans un des chapitres de son livre dont c'est le titre, que « housewifery expands to fill the time available. »¹⁰⁹

¹⁰⁸ « Welcome to Kanagawa » (04x10).

¹⁰⁹ Friedan, *op. cit.*, 333.

Une autre caractéristique des femmes au foyer telles qu'elles sont décrites par Betty Friedan est qu'elles essaient de s'occuper en participant à la vie de la ville ou du quartier ou en s'impliquant dans des comités divers et variés,¹¹⁰ et cela rappelle à nouveau le personnage de Bree, qui est décidément la plus proche de la réalité décrite par Betty Friedan. En effet, Bree explique dans « Sunday » (04x11) qu'elle est en compétition avec une certaine Edna Fletcher pour devenir « Ladies' Auxiliary » et prendre la tête de ce comité relié à l'église, encore un élément qui montre qu'elle occupe son temps d'une manière similaire à celle qui est exposée dans *The Feminine Mystique*.¹¹¹

f. La mauvaise utilisation des théories freudiennes et le rôle de la mère

Il arrive que l'on retrouve dans la série des références à la manière dont, selon Betty Friedan, la mystification a été mise en place. L'élément principal sur lequel elle a été construite est notamment une mauvaise interprétation et utilisation des théories de Freud, comme elle l'explique dans son chapitre « The Sexual Solipsism of Sigmund Freud » :

The real joke that history played on American women is not the one that makes people snigger, with cheap Freudian sophistication, at the dead feminists. It is the joke that Freudian thought played on living women, twisting the memory of the feminists into the man-eating phantom of the feminine mystique, shriveling the very wish to be more than just a wife and mother. Encouraged by the mystique to evade their identity crisis, permitted to escape identity altogether in the name of sexual fulfillment, women once again are living with their feet bound in the old image of glorified femininity. And it is the same old image, despite its shiny new clothes, that trapped women for centuries and made the feminists rebel.¹¹²

Ce que Betty Friedan remet en question n'est pas la théorie de Freud à proprement parler mais bien la manière dont ces théories ont été vulgarisées et citées dans les magazines ou à l'université par des personnes qui les maîtrisent mal et les ont donc mal utilisées :

But I do question, from my own experience as a woman, and my reporter's experience of other women, the application of the Freudian theory of femininity to women today.

¹¹⁰ Friedan, *op. cit.*, 467.

¹¹¹ Cet investissement dans la vie religieuse de sa paroisse contribue à marquer le personnage de Bree comme appartenant décidément à la droite religieuse, ce qui, on le verra dans la troisième partie de ce travail de recherche, démultipliera les effets de la transgression qui est parfois celle de son personnage.

¹¹² Friedan, *op. cit.*, 164.

I question its use not in therapy, but as it has filtered into the lives of American women through the popular magazines and the opinions and interpretations of so-called experts. I think much of the Freudian theory about women is obsolescent, an obstacle to truth for women in America today, and a major cause of the pervasive problem that has no name.¹¹³

Elle explique comment les théories de Freud ont été par exemple utilisées pour justifier le renvoi des femmes dans leurs cuisines :

Freud was accepted so quickly and completely at the end of the forties that for over a decade no one even questioned the race of the educated American woman back to the home. When questions finally had to be asked because something was obviously going wrong, they were asked so completely within the Freudian framework that only one answer was possible: education, freedom, rights are wrong for women.¹¹⁴

Mais elle explique aussi que ces théories ont été popularisées, notamment par l'entremise du système scolaire ou plutôt universitaire américain :

But the practice of psychoanalysis was not primarily responsible for the feminine mystique. It was the creation of writers and editors in the mass media, ad-agency motivation researchers, and behind them the popularizers and translators of Freudian thought in the colleges and universities. [...]

The most zealous missionaries of the feminine mystique were the functionalists, who seized hasty gulps of predigested Freud to start their new departments of "Marriage and Family Life Education".¹¹⁵

C'est précisément à cela qu'il est fait référence lorsque Bree et son psychiatre discutent dans « Ah, But Underneath » (02x01) :

Dr Goldfine : I'm sure Freud would not approve of this.

Bree : Who cares what he thinks. I took Psychology in college. We learned all about Freud. A miserable human being.

Dr Goldfine : What makes you say that?

¹¹³ Friedan, *op. cit.*, 167.

¹¹⁴ Friedan, *op. cit.*, 191.

¹¹⁵ Friedan, *op. cit.*, 193.

Bree : Think about it. He grew up in the late 1800s. There were no appliances back then. His mother had to do everything by hand. Just backbreaking work from sun-up to sundown. Not to mention the countless other sacrifices she probably had to make to take care of her family, and what does he do? He grows up and becomes famous peddling a theory that the problems of most adults can be traced back to something awful their mother has done. She must've felt so betrayed. He saw how hard she worked. He saw what she did for him. Did he even ever think to say thank you? I doubt it.

Dr Goldfine : Just so you know, many of Freud's theories have been discredited.

Bree : Good.

Il y a là une double référence à ce que dénonce Betty Friedan. Tout d'abord on voit par le prisme de ce qu'en a retenu Bree comment Freud et ses théories continuent d'être décrites comme enseignées et exploitées à l'université. Ensuite vient l'embryon de ce que Betty Friedan propose comme autre explication à la création de la mystification, à savoir la responsabilité de la mère dans l'évolution de son enfant, plus connue sous le nom de « blame the mother ». Dans son chapitre « The Mistaken Choice », elle explique en effet que si les femmes ont accepté la mystification, c'est en raison de la lourde responsabilité que la société de cette époque fait peser sur les femmes et surtout les mères : « And singled out for special attention was the "mother". It was suddenly discovered that the mother could be blamed for almost everything. »¹¹⁶

Ces théories et leur incidence sur le comportement des mères seront longuement étudiées plus tard dans ce chapitre mais il semblait nécessaire de citer ce passage afin de montrer combien la série pouvait faire écho à *The Feminine Mystique*. On va même jusqu'à retrouver dans la cinquième saison des éléments évoqués par Betty Friedan à la toute fin de son livre, quand elle explique ce qui peut advenir quand une femme au foyer reprend une activité professionnelle :

Another hazard a woman faces on her way out of the housewife trap is the hostility of other housewives. Just as the man evading growth in his own work resents his wife's growth, so women who are living vicariously through their husband and children resent the woman who has a life of her own. At dinner parties, the nursery school affair, the PTA open house, a woman who is more than just a housewife can expect a few barbs from her suburban neighbors. She no longer has the time for idle gossip

¹¹⁶ Friedan, *op. cit.*, 276-278.

over endless cups of coffee in the breakfast nook, she can no longer share with other wives that cozy “we’re all in the same boat” illusion, her very presence rocks that boat. And she can expect her home, her husband and her children to be scrutinized with more than the usual curiosity for the slightest sign of a problem. This kind of hostility, however, sometimes masks a secret envy. The most hostile of the “happy housewives” may be the first to ask her neighbor with the new career for advice about moving on herself.¹¹⁷

Cette réaction se retrouve transcrite presque mot pour mot dans la cinquième saison lorsque Bree devient une chef d’entreprise prospère doublée d’une auteure à succès d’un livre de cuisine. Ses amies se sentent à ce moment-là délaissées voire jugées par celle qui était la plus accomplie des femmes au foyer et semble désormais être passée « de l’autre côté ». ¹¹⁸ Il faut cependant garder en tête que Bree n’est pas la seule à avoir une activité professionnelle puisque Lynette retrouve dès la deuxième saison les chemins de la grande entreprise puis travaille avec son mari dans le restaurant familial. On peut aussi citer Susan, qui est censée avoir un emploi dès le début (mais c’est un emploi qui lui laisse beaucoup de temps libre et qu’elle peut exercer depuis chez elle) et qui occupe un emploi beaucoup plus prenant dans le courant de la cinquième saison également. Malgré cela, c’est le changement de statut de Bree, et d’elle seule, qui lui vaut les foudres de ses amies et on peut se demander si ce n’est pas parce qu’elle était la femme au foyer parfaite, celle qui aurait pu écrire « Occupation: housewife », ce qui rend sa défection d’autant plus étonnante, inattendue et donc moins bien vécue.

Les points de convergence entre ce que présente la série comme type d’expérience féminine et ce qui est un des jalons du féminisme américain au vingtième siècle sont nombreux. S’il n’est nulle part fait mention de la lecture par Marc Cherry du livre de Betty Friedan dans la genèse de la série, cela ne veut pas dire qu’il ne l’a pas lu. Cela ne veut pas non plus dire qu’il n’a pas été en contact d’une manière ou d’une autre avec ces problématiques. Ce qui compte, c’est que les points d’ancrage de la série dans un texte clé du féminisme américain sont nombreux et que cela situe la série pour un grand nombre de

¹¹⁷ Friedan, *op. cit.*, 484.

¹¹⁸ C’est principalement dans l’épisode « Back in Business » (05x04) que l’on voit Lynette consumée par la jalousie face au succès de son amie. C’est elle qui est la plus jalouse et voit dans le succès de son amie l’occasion de reprendre une activité professionnelle en s’occupant de la communication de l’entreprise de Bree, ce que cette dernière refuse. Cet épisode permet de percevoir la difficulté pour Lynette de voir son amie changer de sphère et connaître un succès professionnel phénoménal.

commentateurs, et peut-être de manière moins consciente de téléspectateurs, au cœur de problématiques indiscutablement féministes.

2. *Desperate Housewives* comme texte qui appartient aux femmes

A. Introduction

Un autre point qui établit *Desperate Housewives* comme ayant des affinités avec le féminisme et comme porteur d'un message sur les femmes (même si tout le monde n'est pas d'accord sur le type de message) est que la série peut être conçue comme, ainsi qu'on le trouve formulé dans le recueil *Reading Desperate Housewives*, « a text owned by women ».

Deborah Jermyn, dans son article intitulé « Dying to tell you something: Posthumous narration and female omniscience in *Desperate Housewives* », soutient en effet que la présence de Mary Alice comme narratrice de la série marque le texte comme spécifiquement féminin :

Through the conceit of a dead woman narrator, Marc Cherry has constructed a strikingly inventive characterisation, which is quite without parallel in the history of television, for the manner in (and degree to) which it privileges female subjectivity, knowledge and ownership of the text, even despite emanating from a male writer.¹¹⁹

Elle poursuit en soutenant que la série présente les discussions entre femmes comme des éléments importants des expériences quotidiennes vécues par ces femmes et pas seulement comme la manière superficielle et vaine dont elles passent leurs journées (illustrant ainsi comme on l'a vu précédemment la maxime « The personal is political »). Deborah Jermyn soulève les questions plutôt habituelles sur les aspects féministes de la série quand elle écrit : « It would be remiss not to acknowledge that the effort to mark this text as “owned” by women through its address is part of a larger commercial strategy, rather than an avowedly feminist project. »¹²⁰ Nous reviendrons sur cette question dans le courant de ce chapitre et du suivant mais le fait que le texte soit marqué comme « owned by women », pour

¹¹⁹ McCabe & Akass, *op. cit.*, 169.

¹²⁰ McCabe & Akass, *op. cit.*, 177. Ajoutons ici que l'un n'empêche pas nécessairement l'autre et que nous pensons que c'est également son aspect commercial et *mainstream* qui confère une grande force aux éléments féministes de *Desperate Housewives* (ce qui sera le sujet de notre troisième partie).

reprendre les termes de Deborah Jermyn, peut être étayé par d'autres éléments que nous allons détailler maintenant.

Il semble nécessaire de commencer par un détour par les toutes premières pages du livre de Chris Beasley *What is Feminism?*. Bien que l'intégralité de ce livre soit consacrée à une tentative de définition du féminisme, les premières pages proposent un embryon de réponse qui paraît tout particulièrement pertinent :

What clearly links “feminist” as against other theoretical frameworks, it would seem, is a particular view of traditional social and political thought. That view involves a critique. It is a critique of misogyny, the assumption of male superiority and centrality.¹²¹

Selon cette ébauche de définition du projet féministe on peut considérer que la série, étant un texte marqué comme foncièrement féminin, se livre à une critique implicite de la supériorité et de la centralité des hommes, qu'elle s'emploie à mettre à mal à tous les niveaux possibles. Cette inversion est l'un des premiers points (les autres seront largement détaillés dans la troisième partie de ce travail) qui marque le texte comme *camp* puisque ceux qui sont habituellement exclus deviennent les sujets de la série alors que ceux qui sont habituellement au centre de tout et dominant se trouvent, pour une fois, exclus.¹²²

B. La centralité des femmes

a. Depuis le titre jusqu'au para-texte promotionnel

Le premier point, et le plus évident, est le titre de la série qui, dès le départ, implique un biais en faveur de la gente féminine. Ce biais se retrouve dans l'organisation de la série dans laquelle les personnages principaux sont les femmes tandis que les hommes sont largement secondaires. C'est une réalité scénaristique aussi bien que promotionnelle : ce sont les images des héroïnes principales (Bree Van de Kamp/Hodge, Gabrielle Solis, Edie Britt, Susan Mayer, Lynette Scavo puis Katherine Mayfair) qui sont utilisées pour les jaquettes des DVD, le recueil *Reading Desperate Housewives*, le guide de la série *Behind Closed Doors*, le *Desperate Housewives Cookbook* et la majeure partie des articles sur la série. Ce sont encore les cinq actrices qui font la couverture de *Vanity Fair* puis plus tard du magazine *TV Guide*

¹²¹ Beasley, 1999, 4.

¹²² Cleto, 1999, 31.

par exemple et ce sont elles et elles seules le visage de la série, sa partie la plus visible, reconnaissable et utilisée. Les hommes ne sont pas pour autant invisibles mais quand ils sont mentionnés, ils le sont toujours comme à-côté, comme accompagnement. Dans la série de photos très sophistiquées accompagnant l'article consacré à *Desperate Housewives* dans *Vanity Fair*, les actrices sont toujours au centre de la photo tandis que les acteurs sont dans une position d'accessoire comme Doug Savant qui fait tester la température d'un biberon à Felicity Huffman, James Denton qui répare l'évier de Teri Hatcher, Ricardo Chavira qui offre un cadeau à Eva Longoria tandis que Jesse Metcalfe est caché sous le lit.¹²³ Les hommes peuvent aussi être représentés en marge de la photographie de manière assez littérale, comme dans le cas de la photo figurant Nicollette Sheridan lavant une voiture dans laquelle est enfermé Mark Moses, ou Marcia Cross taillant un topiaire derrière lequel est partiellement caché Steven Culp. La photographie de la couverture, quant à elle, ne laisse aucune place aux hommes et fait la part belle aux actrices.¹²⁴

Il est souvent fait mention dans la promotion de la place centrale des femmes et de celle des hommes, quelque peu relégués à la marge. Ainsi, dans le corps de l'article consacré à la série dans le magazine *Vanity Fair*, James Denton fait la remarque suivante : « The guys are smart enough to know what the show is about. [...] It's not called *Desperate Plumbers*. We're just happy to be here. I've never heard any of the guys be ungrateful. »¹²⁵ De manière implicite, James Denton résume bien la situation : l'émission tourne autour des actrices et de leurs personnages et les hommes sont satisfaits de ne serait-ce que faire partie de cette émission. L'implicite de sa déclaration est plus intéressant encore : si James Denton mentionne l'ingratitude ou le mécontentement supposé de certains c'est en réponse à l'idée que les hommes ne sont pas au centre de la série et à la question de savoir si cette relégation à la périphérie leur pèse. Le propos de l'émission, le mot qui n'est pas prononcé ici, c'est « housewives » ou encore « women », ce autour de quoi tourne la série ainsi que le montre le titre qui lui a été donné.

¹²³ Nous utilisons le nom des acteurs bien qu'ils soient mis en scène dans la position des personnages qu'ils incarnent. John Fiske explique dans son ouvrage *Television Culture* que ce genre d'ambiguïté n'est pas rare dans les magazines proposant aux téléspectateurs des photographies des héros et héroïnes de leur *soap* préféré : « It is certainly a common desire of viewers that characters should appear "real". So it is no surprise to find in soap opera fanzines, for example, photographs that are ambiguously of the player or the character as though the two were undistinguishable. [...] The codes of dress, expression, and make-up are ambivalent; only the code of the camera indicates that these images are probably of actors. Actors, who are "real" people, conventionally acknowledge the presence of the camera and therefore of the spectator, by looking at the lens, characters rarely do. » (119.) On notera ici que toutes les actrices regardent clairement la caméra tandis que les hommes dans les prises de vue regardent les actrices et pas l'objectif.

¹²⁴ *Vanity Fair*, Mai 2005, 198-199, 201-203, 205.

¹²⁵ *Vanity Fair*, *op. cit.*, 204.

Les bonus de la série insistent tout autant sur cette centralité des femmes. Dans les bonus de la première saison et la section intitulée « Behind the scene of *Desperate Housewives* », Ricardo Chavira, qui joue le personnage de Carlos, explique : « As I am a male on the show, I have a higher expendability than others. » Dans les bonus de la quatrième saison on trouve une section intitulée « Spare Time: Hanging out with the men of Wisteria Lane » dans laquelle sont réaffirmés par tous les acteurs masculins à la fois l'importance des personnages féminins et son corollaire, la prééminence des actrices sur le plateau de tournage. Le trait est tellement marqué qu'on en vient presque à se demander s'ils ne répondent pas ainsi aux attentes promotionnelles du studio désireux de mettre largement l'accent sur la centralité des femmes, ce qui en est un des arguments de vente, ou si ce fait est tellement nouveau pour les téléspectateurs comme pour les acteurs qu'il ne manque pas d'être systématiquement relevé.

Le bonus est construit autour de l'interview des acteurs de la quatrième saison. Il n'est pas innocent que ces acteurs soient présentés comme ne tournant pas et occupant leur temps libre à jouer au bowling sur ce qui semble être une sorte d'aire récréative en marge des plateaux de tournage. Que ce soit une situation mise en scène pour les besoins du bonus ou une situation qui se présente réellement pendant le tournage des épisodes, les hommes sont en marge géographiquement, puisqu'ils sont à l'écart de Wisteria Lane et des plateaux, mais aussi en marge de l'action de la série et des épisodes puisque l'on peut se passer d'eux sans trop de problème pendant de longs moments. Le bonus mêle des interviews prises sur le vif des acteurs en train de jouer au bowling et des morceaux d'interviews des actrices qui commentent la place des hommes dans la série. C'est Shawn Pyfrom (Andrew Van de Kamp) qui commence en faisant une remarque similaire à celle de James Denton dans les colonnes de *Vanity Fair* : « There isn't so much pressure, because it's called *Desperate Housewives*. » Le lien fort et quasiment organique entre le titre de la série et l'incidence que cela peut avoir sur la hiérarchie entre acteurs et actrices dans la série est réaffirmé. Est inséré ensuite un morceau d'interview de Nicollette Sheridan (Edie Britt) disant : « For the male ego, it has to be all about him. And it's just not. » Curieusement, elle semble impliquer que l'ego des acteurs peut être blessé de ce déséquilibre en leur défaveur alors que la remarque de Shawn Pyfrom montrait plutôt que la chose était prise avec bonhomie (à moins que cela ne soit une forme d'aigreur humoristique).

La parole est ensuite donnée à Dana Delany (Katherine Mayfair) : « The women are so rarely focused on in television that it's so great that the show is all women. And basically, yeah, the men are playing the chicks on this show. » La remarque de Dana Delany met

l'accent sur le renversement des rôles. Si elle considère que les hommes sont les femmes dans la série ce n'est pas parce qu'ils sont dotés de caractéristiques particulièrement féminines (encore que cela mérite d'être discuté) mais parce que leur place dans la hiérarchie est celle habituellement occupée par les femmes. La remarque de Felicity Huffman va dans ce même sens : « They're on our arm, they're arm candy ». Il y a également renversement ici car dans la manière classique d'envisager un couple homme/femme l'homme est le point central et il est simplement accompagné par la femme, qui est alors cantonnée au rôle d'accessoire. Dans la série en revanche, en tout cas dans la manière dont Felicity Huffman la présente, les hommes sont repérés par rapport aux femmes, ce qui fait d'eux l'accessoire et d'elles le point focal ou en tout cas central.

La parole est ensuite donnée à James Denton qui reste sur la position qui était la sienne dans l'interview de *Vanity Fair* : « The guys have a pretty easy job you know, which for some actors is a problem. Not for me. » Comme dans la remarque d'ouverture de Shawn Pyfrom, l'accent est mis sur la moindre difficulté du travail des hommes (peut-être parce que, présents dans moins de scènes, ils travaillent moins) et le fait que lui s'en accommode particulièrement bien. Sa remarque inclut implicitement la possibilité que certains acteurs vivent mal cette position d'accessoire à laquelle ils sont relégués mais rien dans sa citation n'indique qu'il fasse référence à un des acteurs de la série, peut-être parle-t-il de manière générale et générique. Les deux interventions suivantes sont insérées à la suite du commentaire de James Denton pour expliquer en quoi le travail est plus facile pour les hommes, l'une mettant l'accent sur le temps de travail et l'autre sur les conditions de travail. On a tout d'abord une intervention d'Eva Longoria disant : « They have the cushy schedule, they come in, they come out. » Puis Marcia Cross apporte un autre élément d'explication quand elle dit : « We're in that make-up chair, first of all, starting the day, getting our hair done and our make-up. Kyle's¹²⁶ in that chair for ten minutes and then he's like "I'm done." And I just want to kill him. » À nouveau une intervention masculine est insérée ici, celle de Nathan Fillion (Adam Mayfair) : « So, we guys, we get it kind of easy. We don't have to, I mean, do much. »

On finit quand même par se demander au visionnage de ce bonus, en raison notamment de la répétition par les acteurs de l'idée qu'ils sont un peu oisifs, dans quelle mesure ils ne se sentent pas sous-employés tandis que les actrices semblent bien, elles, profiter de ce retournement de situation et prendre une forme de revanche. Cela explique finalement aussi pourquoi dans ce bonus on nous montre les hommes en train de jouer au

¹²⁶ Il s'agit de l'acteur Kyle MacLachlan qui prête ses traits au personnage d'Orson Hodge.

bowling tous ensemble tandis que les femmes sont en train de travailler sur les plateaux, ce qui est une forme de retournement par rapport aux situations de la série où les hommes partent travailler tandis que ce sont les femmes qui restent à la maison.

La partie suivante de ce bonus est simplement dédiée aux hommes qui font des remarques toujours assez mitigées. Doug Savant par exemple dit : « Being a man on *Desperate Housewives* is a... a hell to be desired. » Cette remarque est particulièrement polysémique car signifiant peut-être que c'est un enfer en raison de la présence de toutes ces femmes mais un enfer agréable car elles sont toutes très belles. Mais cela peut aussi signifier que c'est un enfer en raison du sous-emploi des acteurs, mais un enfer agréable car c'est un travail finalement peu harassant. James Denton enchaîne : « It's been a lot of fun. It's been a long ride, but it's kind of fun to throw the softballs out to Teri Hatcher. And let her do her thing. » Cette remarque insiste encore sur la centralité des femmes, car James Denton se présente comme simple faire-valoir de Teri Hatcher dans la mesure où son jeu d'acteur est censé mettre en valeur celui de sa partenaire, comme s'il lui donnait la réplique tandis que c'est elle la véritable star. Doug Savant ensuite fait une remarque qui ressemble à celle de Ricardo Chavira dans les bonus de la première saison cités plus haut : « No man is safe on *Desperate Housewives*. You can be a victim of a tornado with a flying object spearing you in the back. Hi, John Slattery! »¹²⁷ Nathan Fillion et Kyle MacLachlan surenchérisent quand le premier dit : « You can get killed off at any point in time if it is A, dramatic or B, funny. » Le second rajoute : « Each day I come to work could be my last. It raises the stakes, you know. » Notons que beaucoup de personnages féminins sont morts au cours des quatre premières saisons, mais le fait que les acteurs se sentent particulièrement menacés du fait de leur sexe (alors que les scénaristes n'épargnent pas non plus les actrices) peut être lu comme la marque d'une conscience très aiguë de leur statut accessoire dans la série en général. Dans le reste du bonus on voit les acteurs jouer au bowling en discutant et le mot de la fin est donné à Nicollette Sheridan : « It is good to know actually that while the women are all working that the guys are out bowling. Did they get paid for that? » Cette remarque finale, faite sur le ton de la plaisanterie, insiste une dernière fois sur l'idée que le travail des acteurs est plus facile que celui des actrices (tellement plus facile qu'ils ont le temps de se distraire) et que l'on peut légitimement (et non sans une pointe d'humour) se demander s'il mérite salaire.

¹²⁷ John Slattery est le nom de l'acteur qui joue Victor Lang, personnage qui trouve la mort dans « Something's Coming » (04x09), tué (assez ironiquement) par une planche de la « white picket fence » qui lui transperce le dos pendant la tornade.

On trouve à nouveau un commentaire allant dans le sens d'une série particulièrement centrée sur les femmes dans la bouche de James Denton, à nouveau, dans le guide *Behind Closed Doors* quand il s'exprime en ces termes :

Right away I knew the show was unique in its perspective, having a real feminine voice and female characters in their thirties and forties who were real people having normal conversations. On TV, women over 40 are usually lawyers, cops, doctors, or the grieving mother of a lost child.¹²⁸

Dans son livre *Not-So-Desperate* Shawnthea Monroe adopte une logique similaire quand elle fait le tour des personnages. Elle consacre ce tour d'horizon aux femmes, dont elle introduit tour à tour tous les personnages, puis aux hommes sous le sous-titre « And the Rest... » Elle parle des hommes en ces termes : « I won't bother to introduce the men. They are important only insofar as they interact with the housewives. »¹²⁹ Si le jugement est bien sévère, il a le mérite de montrer encore une fois comment sont perçus les rapports entre hommes et femmes dans l'économie de la série. Quelques pages plus loin, alors qu'elle s'intéresse au physique des acteurs et actrices de la série, elle écrit :

The same aesthetics is at work with men. Tom, Carlos, Rex and George are pretty normal looking. They're not out of shape but neither are they the sort of buff and beefy men who usually populate prime time. Even the hunks, Mike and John, aren't displayed to full advantage. In some ways the men are like the male chorus line featured in the Miss America pageant dance numbers: generically and neutrally attractive so as not to steal the spotlight from the girls.¹³⁰

Le jugement paraît tout à fait discutable¹³¹ mais il a le mérite de montrer comment la hiérarchie inversée entre les hommes et les femmes dans la série finit par colorer la manière dont on les considère. Parce que les femmes sont au cœur de la série elles sont automatiquement jugées plus intéressantes et plus belles que les hommes, dont le statut plus fragile rend (pour Shawnthea Monroe) les caractères moins profonds et les physiques moins exceptionnels.

¹²⁸ *Behind Closed Doors*, 2005, 57.

¹²⁹ Monroe, *op. cit.*, 10.

¹³⁰ Monroe, *op. cit.*, 18.

¹³¹ On l'a vu de nombreux personnages principaux masculins sont bien faits et présentés à leur avantage : il n'existe pas à notre sens de critère objectif permettant de dire que les héroïnes de la série sont belles d'une manière plus spectaculaire que les héros.

b. Les héroïnes comme moteur de l'action

Si les femmes sont les personnages principaux, les visages et les noms les plus connus de la série, elles sont aussi celles autour desquelles tournent toutes les intrigues et qui font avancer l'action. On a encore un renversement par rapport à certaines normes de genre si l'on en croit ce qu'écrit Teresa de Lauretis dans son livre *Technologies of Gender*. Elle s'attache en effet à mettre au jour l'entrelacement de discours qui finit par créer une image figée de la notion de genre :

A starting point may be to think of gender along the lines of Michel Foucault's theory of sexuality as a "technology of sex" and to propose that gender, too, both as representation and as self-representation, is the product of various social technologies, such as cinema, and of institutionalized discourses, epistemologies, and critical practices, as well as practices of daily life.¹³²

Dans le chapitre intitulé « The Violence of Rhetoric » elle explique tout d'abord que dans les mythes le héros est masculin, quel que soit le genre auquel il appartient, parce que l'obstacle est féminin. Alors qu'il traverse la limite, le sujet du mythe est constitué comme être humain et comme étant masculin car il est le principe actif de la culture, le créateur de différences. Teresa de Lauretis poursuit cette analyse en s'appuyant sur le mode d'expression qu'est le cinéma :

Narrative cinema, too, performs a similar inscription of gender in its visual figuration of the masculine and the feminine positions. The woman, fixed in the position of icon, spectacle, or image to be looked at, bears the mobile look of both the spectator and the male character(s). It is the latter who commands at once the position of subject of vision, which he relays to the spectator.¹³³

Elle affirme ensuite : « The discourse of the sciences of man constructs the object as female and the female as object. »¹³⁴ S'appuyant sur le travail de Laura Mulvey dans son essai intitulé « Visual Pleasure and Narrative Cinema », Teresa de Lauretis poursuit :

¹³² de Lauretis, 1987, 2.

¹³³ de Lauretis, *op. cit.*, 44.

¹³⁴ de Lauretis, *op. cit.*, 45.

The woman is framed by the look of the camera as an icon, an image, the object of the gaze, and thus, precisely, spectacle: that is to say, an image made to be looked at by the spectator(s) as well as the male character(s), whose look most often relays the look of the audience. But it is the male protagonist, the “bearer” of the spectator’s look, who also controls the events of the narrative, moving the plot forward. The male protagonist, Mulvey writes, is “a figure in a landscape,” “free to command the stage... of spatial illusion in which he articulates the look and creates the action.”¹³⁵

Cette citation et celles qui la précèdent permettent de voir comment de manière classique l’élément masculin est celui qui fait avancer l’intrigue. Dans *Desperate Housewives*, au contraire, ce sont les femmes les personnages principaux qui font avancer l’action. Le fait que, dans la première saison par exemple, Bree, Gabrielle, Lynette et Susan décident de mener l’enquête sur la raison du suicide de leur amie commune explique comment elles font avancer l’action, mais elles sont aussi au cœur de l’histoire pour d’autres raisons. En effet, comme on a déjà pu le voir *Desperate Housewives* est une série volontiers qualifiée d’hybride en ce qu’elle mêle des éléments caractéristiques d’un *soap opera* et d’autres typiques de la série policière, ce qui donne aux héroïnes le rôle principal sur deux plans. La partie *soap opera* de la série, qui se concentre sur la sphère domestique et privée et est donc constituée par les événements de la vie des héroïnes, tourne autour des vies de Bree, Gabrielle, Susan et Lynette (mais aussi accessoirement Mary Alice Young ou plus tard Katherine Mayfair). La partie plus policière est aussi centrée sur les vies de ces personnages dans la mesure où elles jouent peu ou prou systématiquement le rôle d’enquêtrices. Dans la cinquième saison ce ne sont pas vraiment les héroïnes principales qui jouent le rôle d’enquêtrices mais ce rôle reste celui des deux femmes que sont Karen McCluskey et sa sœur Roberta Simmons.

c. La prise en charge féminine de la narration

La prépondérance des femmes dans la série va jusqu’à la prise en charge de la narration par Mary Alice en voix off, point que nous avons rapidement évoqué avec l’article de Deborah Jermyn « Dying to tell you something: Posthumous narration and female omniscience in *Desperate Housewives* ». Ce choix d’une prise en charge de la narration par une femme n’a rien d’anodin :

¹³⁵ de Lauretis, *op. cit.*, 99.

In doing so, the programme critically engages with the long history of women's complex and conflictual relationship with language in patriarchal culture, a culture where women's voices have so often been marginalised, discredited or silenced within mainstream representation.¹³⁶

Elle justifie aussi l'importance de cette décision par la place de choix donnée à la voix de Mary Alice, expliquant que cette dernière facilite souvent la transition entre deux scènes mais aussi que sa voix encadre chaque épisode grâce au prologue d'ouverture (presque systématiquement centré sur la vie dans les banlieues américaines) et l'épilogue (qui tire le plus souvent une leçon de ce qui s'est passé dans l'épisode). Mary Alice occupe une position particulière dans l'économie de la série : « She thus enjoys a superior position of knowledge in relation to the text, above that of both other characters and the audience. »¹³⁷ Cette centralité des femmes explique sans doute pourquoi la majorité des commentaires sur la série, qu'ils soient des articles de journaux, des articles critiques ou encore des interventions dans les forums, semblent être faits par des femmes. Dans le recueil *Reading Desperate Housewives*, par exemple, cinq des dix-sept articles publiés sont écrits par des hommes, soit moins d'un tiers. Dans le recueil *Welcome to Wisteria Lane* en revanche, aucun des articles publiés n'est signé par une plume masculine. Dans les articles journalistiques le plus fréquemment cités et utilisés dans ce travail de recherche, une petite minorité d'articles sont signés par des hommes.

C. La création d'un plaisir visuel féminin

La prépondérance du commentaire féminin est à mettre en lien avec la création dans *Desperate Housewives* d'un plaisir visuel particulièrement féminin. On peut commencer par citer ce passage de l'article de Sharon Bowers intitulé « I Bet You Were a Cheerleader » :

In her groundbreaking work on film "Visual Pleasure and Narrative Cinema," Laura Mulvey argues that one of the most powerful pleasures of film is a "pleasure in looking" (scopophilia), and further, that historically this pleasure has chiefly been that of the male viewer, both on screen and off, looking at the female object. [...]

Much has been made in the press about the "men in *Desperate Housewives*" and their appeal as erotic spectacle. Indeed the show does play with this subversion of the

¹³⁶ McCabe & Akass, *op. cit.*, 170.

¹³⁷ McCabe & Akass, *op. cit.*, 174.

traditional active “male” look in the amount of flesh that Gabrielle’s “boytoy” John displays.¹³⁸

On trouve la même référence à Laura Mulvey chez Teresa de Lauretis :

In this manner, both visually and narratively, cinema defines woman as image: as spectacle to be looked at and object to be desired, investigated, pursued, controlled, and ultimately possessed by a subject which is masculine, that is, symbolically male. For the system of the look, the fundamental semiotic structure of cinematic narrative, attributes the power of the gaze to the man, be he the male protagonist, the director (or, more properly, the camera, as the function of enunciation), or the spectator.¹³⁹

Si l’on en croit ces différentes citations et explications de l’article de Laura Mulvey, ce qui est à l’origine du plaisir visuel féminin est que *Desperate Housewives* permet aux femmes d’occuper par moments une position de spectateur traditionnellement réservée aux hommes (ou en tout cas à l’élément masculin) en construisant le corps masculin (et non pas féminin) comme objet présenté à leur regard. Comme on a pu le dire plus haut, le corps masculin est souvent offert dans *Desperate Housewives* à la fois aux regards concupiscent des héroïnes dans la série et à celui des téléspectatrices (mais aussi aux regards des téléspectateurs homosexuels ou pas) devant leur télévision. On a cité notamment le cas de Mike Delfino et John Rowland souvent filmés torse nu, en train de se livrer à des activités physiques permettant de les présenter sous un jour flatteur.

a. Le corps masculin comme objet de consommation scopique

Il arrive parfois que la constitution du corps masculin comme spectacle sexuel soit mise en valeur par la création (grâce aux éléments du décor) d’un cadre mettant l’accent sur la dimension visuelle de ce spectacle. Dans « Who’s That Woman » (01x04), on voit ainsi Susan Mayer faire la vaisselle dans sa cuisine, devant sa fenêtre. En raison de la distribution des maisons de part et d’autre de Wisteria Lane, quand Susan est derrière la fenêtre de sa cuisine elle a une vue directe sur la maison de Mike Delfino. Or, ce jour-là, pendant que Susan fait sa vaisselle, elle voit par sa fenêtre Mike torse nu, au soleil, jardiner devant chez lui, spectacle mis en valeur par le cadre de sa fenêtre, tandis que la vitre de la fenêtre fonctionne comme un écran. Il y a là une mise en abyme de la position de la téléspectatrice à la fois en raison de la

¹³⁸ Wilson, *op. cit.*, 98.

¹³⁹ de Lauretis, *op. cit.*, 99.

mise en scène du corps de Mike, puisque ce que voit Susan de chez elle ne doit pas être très différent de la même scène diffusée sur un écran de télévision, mais aussi en raison de l'activité à laquelle Susan est en train de se livrer, qui rappelle celle de nombreuses femmes pendant la diffusion des *soap operas*. Le corps masculin est donc encadré par le cadre de la fenêtre, comme pour marquer encore plus clairement la manière dont il est jeté en pâture (ou tout du moins offert) aux regards féminins.

Le corps masculin est mis en scène de façon similaire dans « You'll Never Get Away From Me » (02x03) dans un passage présenté comme « a fantasy ». On voit tout d'abord Gabrielle Solis chez elle, dans son salon et plus précisément derrière la vitre donnant sur son perron et son jardin regarder John torse nu tailler les arbres, pendant qu'elle se délecte de ce spectacle en buvant une tasse de café. Le fait que le regard de Gabrielle soit encadré par sa fenêtre et passe par l'intermédiaire de la vitre met à nouveau en valeur la constitution du corps masculin comme spectacle. Cet élément est d'autant plus évident que John est à nouveau torse nu et que ce spectacle agréable s'accompagne d'une autre activité agréable, la consommation d'une tasse de café. L'aspect fantasmatique de cette scène n'est perceptible que quelques secondes plus tard, lorsqu'on se rend compte qu'en lieu et place du torse sculpté de John c'est celui de Ralph, le nouveau jardinier des Solis, nettement plus âgé et moins athlétique que son prédécesseur. On retrouve le sens très littéral du mot « fantôme » qui vient du grec signifiant « vision » et il n'est alors pas anodin que l'aspect visuel et spectacle de la scène soit mis en valeur par la manière dont le corps masculin est encadré et offert au regard de Gabrielle. Visiblement déçue par ce retour à la réalité, Gabrielle, prétendant aller au centre commercial, sort afin d'aller admirer John sur son nouveau lieu de travail, ce que Mary Alice en voix off nous présente ainsi :

There was nothing Gabrielle enjoyed as much as shopping.

(Gabrielle gare sa décapotable. Elle se tasse sur son siège et regarde en face John en train de tondre la pelouse d'un jardin.)

And even when she couldn't afford to take anything home, she took satisfaction in looking at the merchandise.

Cette fois-ci, Gabrielle est cachée dans sa voiture afin de se livrer à son activité favorite en toute discrétion. Si pour le spectateur Gabrielle est derrière la vitre de sa voiture, pour elle c'est à nouveau John qui l'est. On retrouve donc un regard féminin actif, et un corps masculin offert à ce regard, spectacle à nouveau mis en valeur par le cadre de la fenêtre de

voiture et l'écran que constitue cette vitre. L'assimilation entre cette activité et du lèche-vitrine et donc celle de John à une marchandise contribue à mettre l'accent sur le statut passif de celui-ci, réduit à un simple objet de consommation, fût-elle scopique.

Ce phénomène par lequel les hommes se retrouvent « eye-candy » et bien de consommation (visuelle notamment) dont se délectent les femmes trouve une expression très littérale dans la troisième saison. Certes il s'agit moins ici d'un plaisir visuel mais l'assimilation paraît tout particulièrement pertinente compte tenu de ce qui vient d'être dit. Dans « God, That's Good » (03x19) Susan, en plein préparatifs de son mariage avec Ian, doit choisir entre deux gâteaux de mariage. Malheureusement, elle traverse une phase de doute dans sa relation et hésite entre son fiancé et l'autre grand amour de sa vie, Mike Delfino. La manière dont le traiteur lui présente les deux gâteaux est un rappel visuel du choix qu'elle doit faire dans sa vie amoureuse, rappel sur lequel le cadrage insiste en plaçant chacun des deux hommes derrière le gâteau censé le représenter plus ou moins symboliquement. Voici comment le traiteur présente les deux gâteaux à Susan :

Maggie Gilroy : All you have to do is choose one and we're done. [...] This one is very British. Fondant icing and toffee ganache. And this is your classic American. White cake with buttercream frosting. So which one do you like the best?

Susan : Wow. It's kinda hard to decide.

Maggie Gilroy : Well, that depends on what you're looking for—rich and elegant... or down-to-earth and sweet?

Susan : I don't know.

Maggie Gilroy : You want to taste 'em again?

Susan : No, I know what they taste like. I'm just torn, okay?

Maggie Gilroy : There's no need to get upset. It's, it's just a cake.

Susan : It's not just a cake. It's a major decision!

Maggie : Well, hey, if you like 'em both so much, why don't...why don't you have two cakes?

Susan : How would that look? Oh, hey, everybody! Here's my wedding cake. Oh, and what's that over there? It's my other wedding cake. I have to pick, and I will! So just stop pressuring me, okay? I'm sorry. I think I was just having a little sugar rush.

L'assimilation entre les hommes et une douceur (qu'elle soit pour les yeux ou pas, comme l'implique l'expression « eye candy ») est faite plus que clairement et transforme littéralement les hommes en produit de consommation.¹⁴⁰

b. Les femmes et leur « to-be-looked-at-ness »

Cependant le retournement ne consiste pas seulement en un changement de position faisant des femmes les spectateurs et des hommes les objets visuels ; il arrive aussi très fréquemment que les femmes, conscientes de leur statut d'objet visuel, se constituent volontairement en spectacle (visuel et parfois sexuel) destiné principalement aux hommes. Pour reprendre la terminologie de Laura Mulvey développée dans son article « Visual Pleasure and Narrative Cinema »,¹⁴¹ on peut dire que les femmes sont très conscientes de leur « to-be-looked-at-ness » et utilisent ce pouvoir pour renverser le rapport de force traditionnel. Georges-Claude Guilbert explique par exemple comment Madonna utilise cette conscience de son statut d'objet de manière ironique et « joue avec le regard de l'homme et se le réapproprie ». ¹⁴² Il poursuit :

Comme Mae West, Madonna prouve que même à l'intérieur d'un système dominé par des hommes, il est possible non seulement de jouer avec le regard masculin (le pervertir, le troubler, le retourner sur lui-même, le remettre en question), mais aussi créer un espace où le regard féminin s'exercera, de plein droit. »¹⁴³

Plusieurs scènes dans *Desperate Housewives* jouent avec cette réappropriation par les femmes du plaisir visuel qu'elles procurent et la manière dont, en se constituant volontairement comme spectacle, elles parviennent à contrôler le regard masculin. Le personnage utilisant le plus fréquemment cette technique est Edie Britt. On peut commencer par l'épisode déjà cité lors duquel on voit Susan admirer Mike en train de jardiner depuis la fenêtre de sa cuisine (« Who's That Woman » 01x04). Rien dans l'attitude de Mike ne laisse supposer qu'il se met en scène : il est torse nu parce qu'il fait chaud et qu'il est en train de se livrer à un travail physique, pas parce qu'il cherche à s'attirer les faveurs de ses voisines. En

¹⁴⁰ La conjonction du titre de l'épisode (« God, That's Good »), de l'assimilation des hommes à un produit très sucré, et de la manière dont Susan finit la discussion très excitée, excitation qu'elle met sur le compte de tout ce sucre qui lui est monté à la tête, marque également ces deux hommes comme des produits de consommation sexuelle capables de lui faire perdre la tête, de manière métaphorique ou pas.

¹⁴¹ Caughie & Kuhn, *op. cit.*, 27.

¹⁴² Guilbert, *op. cit.*, 264.

¹⁴³ Guilbert, *op. cit.*, 274.

revanche, cette scène est interrompue par l'arrivée d'Edie vêtue d'un très court short en jean et d'une chemise blanche qui, une fois mouillée, ne laissera rien ignorer de sa plastique irréprochable. Le texte met l'accent sur le fait qu'Edie est moins en train de laver sa voiture qu'offrir son corps et sa sensualité au regard de Mike en laissant au personnage de Susan le soin de préciser que sa voiture est propre de la veille. De plus, le montage nous montre qu'Edie s'assure d'un regard que Mike l'a vue et, une fois cette précaution prise, presse l'éponge mouillée sur sa chemise en un geste suggestif susceptible de rendre sa chemise plus transparente encore (voir illustrations 8.a/b/c). Julie, qui assiste au spectacle depuis la cuisine de sa mère, conseille d'ailleurs à Susan d'intervenir rapidement : « You better get over there. She's wearing cotton. » Cette scène est tellement caractéristique de la personnalité d'Edie que c'est une mise en scène similaire qui a été choisie pour la photo de Nicollette Sheridan dans *Vanity Fair* : on l'y voit en tout petit short et polo à emmanchures américaines rose fuschia, couverte de mousse et exagérément cambrée sur la voiture qu'elle est en train de nettoyer de manière très étudiée. C'est d'ailleurs par cette mise en scène, qui confine quasiment à la signature visuelle du personnage, qu'Edie signale son retour sur Wisteria Lane après son bannissement. Dans « You're Gonna Love Tomorrow » (05x01) la première activité à laquelle se livre Edie Britt est de laver sa voiture vêtue d'un maillot imprimé léopard à la coupe spectaculaire, de lunettes de soleil et d'un chapeau à large bord (voir illustration 9). Ces deux accessoires sont ceux que l'on porte généralement pour se cacher du soleil et du regard des autres mais dans le cas d'Edie, ce sont deux accessoires permettant de s'assurer qu'elle va être remarquée.

Un autre épisode est celui où Edie chevauche de manière fort suggestive le taureau mécanique du bar The Saddle Ranch où elle s'est rendue avec Susan afin d'espionner Mike (« Anything You Can Do » 01x07). La scène où Edie s'offre en spectacle au regard de tous les hommes présents dans ce bar est d'autant plus étonnante qu'Edie et Susan sont supposées faire preuve d'une grande discrétion afin de passer inaperçues. C'est sans compter sur la nature profonde d'Edie qui voit là une occasion inespérée de se mettre en avant. Sharon Bowers décrit la scène :

The camera then followed Mike and Susan's gazes as they focused on Edie, hands on hips, smoothly riding in a manner that was both homage and parody of Debra Winger's bull ride in *Urban Cowboy*. Edie drew even more attention to herself, and to the fact that she and Susan had come together, by tossing her cowboy hat to Susan,

who continued foolishly to deny that Mike was the reason she and Edie were at the bar.¹⁴⁴

En plus de l'aspect visuel et de la manière dont le personnage d'Edie se met en scène dans cet épisode, on peut remarquer que l'activité à laquelle elle se livre n'est pas choisie innocemment et est aussi une façon d'attirer les regards sur sa sexualité libérée et très loin d'être passive. Si ces deux moments sont particulièrement mémorables et littéralement spectaculaires, Edie encourage aussi les regards masculins par son attitude au quotidien. Mary Alice en voix off introduit un des derniers épisodes de la première saison (« Goodbye for Now » 01x22) par ces mots :

Edie Britt's favourite moment of every day was her arrival at the construction site of her new home, because she knew what was about to happen. Her sudden appearance was always sure to generate a few appreciative glances, a few lascivious looks, and some downright ogling. Sadly for Edie the one man she wanted most to notice her paid her no attention at all. Yes, Edie needed attention to feel good about herself. And she was determined to get it.

Ces manifestations d'intérêt de la part de la gent masculine sont loin d'être mal prises par Edie (malgré l'insistance du texte sur ce que ces regards peuvent avoir d'appuyés voire de lubriques) mais sont bien au contraire souhaitées voire encouragées : on la voit en effet vérifier son apparence d'un coup d'œil dans le rétroviseur de sa voiture avant de sortir et se diriger vers le chantier vêtue, comme souvent, de vêtements à la couleur voyante (en l'occurrence rose fuschia) laissant négligemment apparaître sa bretelle de soutien-gorge, deux moyens de mettre en avant son corps et ses atouts et ainsi s'assurer l'attention des hommes hétérosexuels qui la voient. Dans « Remember That » (03x14) Edie passe à la pizzeria des Scavo afin de demander à Tom d'engager son neveu Austin. Tom accepte et offre à Edie un bon pour une garniture gratuite à utiliser lors de l'achat de sa prochaine pizza mais s'entend répondre : « Tom, please. You've checked out my butt enough to know that I don't eat pizza. » Cette remarque fonctionne sur trois niveaux : Edie montre tout d'abord qu'elle est parfaitement consciente que son corps ne laisse pas les hommes indifférents. Ensuite elle montre qu'elle prend les mesures nécessaires pour que cela reste ainsi : son corps est beau et attirant parce qu'elle surveille son alimentation et entend bien continuer. Enfin, dans la

¹⁴⁴ Wilson, *op. cit.*, 100-101.

mesure où après avoir dit cela elle détourne les talons et part en marchant d'une telle manière que son postérieur est mis en valeur (alors qu'il l'est déjà par le choix d'un pantalon extrêmement moulant), elle s'assure que Tom va une fois de plus contempler cette partie de son anatomie et contrôle ainsi plus que jamais le regard de cet homme.

Gabrielle Solis est elle aussi particulièrement consciente de l'effet qu'elle a sur les hommes et est montrée à plusieurs reprises en train d'en jouer. Si elle ne se constitue pas en spectacle à l'instar de sa voisine Edie, son rapport à son corps comme objet sexuel n'est pas pour autant naïf. Dans « Come In, Stranger » (01x04) une réunion de quartier est organisée à la suite de divers petits cambriolages sur Wisteria Lane. Tous les habitants de Wisteria Lane sont réunis et leurs discussions sont encadrées par l'agent de police Thompson, qui a jeté son dévolu sur Susan Mayer. Gabrielle l'apprend en même temps au téléspectateur et à la principale intéressée qui a de la peine à croire ce que lui dit son amie. Pour achever de la convaincre, Gabrielle a alors ces mots : « Trust me. When they're not staring at me, I notice. » Comme dans le cas d'Edie et des ouvriers de chantier, le vocabulaire du regard choisi n'est pas neutre et, à défaut de décrire des regards concupiscent, exprime quand même la fascination que Gabrielle a conscience d'exercer sur les hommes (tous les hommes, comme semble le montrer le choix du pronom « they »). Dans « Dress Big » (03x17), alors que son nouvel amant Victor Lang désire la présenter à une réunion du Rotary Club, Gabrielle a ces mots : « I'm going to powder my nose and then you can start showing me off ». À nouveau cette phrase montre qu'elle est consciente de son statut de femme trophée et l'apprécie, prenant même la peine de se reproudrer avant, désireuse de s'assurer de la qualité de sa prestation.

Cependant cette attention n'est appréciée que lorsqu'elle est souhaitée et recherchée, preuve que ce plaisir provient du pouvoir de décider quand et comment on se constitue comme objet sexuel (ou plus simplement visuel). Un exemple est à trouver au moment des visites que Gabrielle rend à son mari Carlos, alors emprisonné (« My Heart Belongs to Daddy » 02x04). Mary Alice en voix off explique :

Gabrielle paid visit to her husband every Tuesday. The inmates went out of their way to give her compliments, whether she wanted them to or not. With each visit these accolades became increasingly inventive. Still, Gabrielle was not flattered. In fact, Gabrielle started to dread this special attention.

Gabrielle ne décide pas de susciter le désir chez ces hommes (« whether she wanted to or not ») et c'est uniquement à ce moment là que l'attention masculine lui devient pesante.

On peut aussi citer « Who's That Woman » (01x04) lors duquel Gabrielle rend visite à John Rowland alors qu'il s'entraîne au football avec ses amis. Dans le courant de la discussion Gabrielle se rend compte que les amis de John la regardent (de loin) avec attention, et s'en plaint :

Gabrielle : Why are your friends staring at me? Did you tell them about us?

John : No! They're staring because they think you're hot.

Gabrielle : Oh! Okay!

Elle leur fait un signe de la main puis s'éloigne.

L'attention masculine n'est appréciée que quand elle trouve sa source dans la reconnaissance des efforts que fait Gabrielle pour être sublime et une fois que cette attention est acceptée, elle est largement encouragée. Gabrielle fait alors un signe de la main aux amis de John, et part en marchant d'une manière à la fois théâtrale et susceptible de mettre en valeur ses atouts physiques, à la manière d'Edie un peu plus haut. Ce sont principalement Edie et Gabrielle qui jouent avec le regard masculin en se le réappropriant. Les autres héroïnes, Bree, Lynette et Susan, semblent capables de moins d'ironie ou en tout cas de manière bien plus épisodique là où Edie et Gabrielle érigent presque ce mode de fonctionnement en principe de vie.¹⁴⁵

Ces différents points permettent de voir comment le texte de *Desperate Housewives* peut être considéré comme porteur d'un message sur les femmes parce que de bien des manières il se présente comme appartenant aux femmes (« owned by women »). La centralité des personnages féminins ainsi que des actrices dans le para-texte promotionnel de la série, la capacité de ces personnages féminins à être des agents dans la trame narrative des épisodes, la prise en charge de la narration par une voix féminine ainsi que l'affirmation pour les femmes (qu'elles soient héroïnes de la série ou téléspectatrices) de la possibilité d'un regard actif sur le corps masculin et enfin la réappropriation par les héroïnes du plaisir visuel qu'elles procurent sont autant d'éléments à l'origine de cet effet.

¹⁴⁵ Les personnalités d'Edie et Gabrielle sont construites en partie sur leur physique et l'effet qu'elles font aux hommes, ce qui explique qu'elles sont plus capables d'en jouer que des personnages qui se sont probablement construits sur leur qualités domestiques ou professionnelles.

Cependant, la sensation que la série dit quelque chose de profond sur les femmes et leur condition, quelle que soit la manière dont on décide de qualifier ce message par la suite, vient de ce qui constitue la majeure partie du propos de la série, c'est-à-dire la description du quotidien de ces femmes au foyer aisées américaines au vingt-et-unième siècle et de la manière dont elles vivent leur condition de femmes au foyer et de femmes tout court. *Desperate Housewives* a pour ambition de faire pénétrer le téléspectateur dans les coulisses de ce qui *a priori* pourrait être décrit comme une des incarnations possibles du Rêve américain et de montrer l'effet délétère qu'il a sur ces femmes-là. Nous allons donc montrer tout d'abord comment *Desperate Housewives* peut être considéré comme une dénonciation du statut de ces femmes et d'un discours normalisant et oppressant. Il semble important de rappeler ici ce qui a pu être dit lors du premier chapitre à la fois sur la création, avec les quatre personnages principaux et Edie, de types de femmes cohérents mais très différents qui recouvrent des types d'expériences suffisamment variés pour qu'une très grande partie des téléspectatrices arrivent à se reconnaître d'une manière ou d'une autre dans ce qui est décrit. Il n'est pas question de dire ici que toutes les femmes sans exception peuvent se reconnaître dans le propos de la série (puisque'on le verra plus tard certaines problématiques ne sont pas vraiment envisagées) mais que ce dernier est suffisamment large, complet et réaliste pour toucher un nombre conséquent de téléspectatrices.

Voici comment Rosalind Coward explique la popularité de la série dans son article « Still Desperate » :

Even though the series is not conventionally realistic, often engaging in humour or parody, it is touching a core of reality. [...] What is being exposed is the danger of forcing emotional life to reflect ideals. In particular it is touching on the illusion of post-feminism, the idea that, if women can choose how they live, they will be fulfilled. Instead, the retro exteriors link the modern wives of Wisteria Lane with 1950s suburbia. The 1950s housewives railed against their circumscribed lives, in *Desperate Housewives* what is being exposed are false promises, the hypocrisy and unhappiness that coercive ideals, whether they are social or material bring in their wake. This – the con of post-feminist consumerism—is very modern territory.¹⁴⁶

De ce passage on retiendra moins la critique du post-féminisme (sur laquelle on reviendra) que l'idée de la puissance délétère des idéaux, qu'ils soient matériels ou sociaux.

¹⁴⁶ McCabe & Akass, *op. cit.*, 40-41.

C'est une des raisons pour lesquelles une partie du premier chapitre visait à montrer que l'univers décrit par la série entrait en résonance particulièrement forte avec ce qui peut être une des incarnations possibles du Rêve américain : pour que la dénonciation de ces idéaux fonctionne à plein il est nécessaire que le hiatus entre le rêve et la réalité décrite soit important. Considérons maintenant ce que sont ces idéaux auxquels les femmes tentent de se conformer ou auxquels on tente de les faire se conformer d'une manière plus ou moins insidieuse et en quoi *Desperate Housewives* les décrit comme oppressants voire dangereux.

3. La mise au jour de normes oppressantes

A. « Other women manage »

Le premier point qui semble rendre la vie particulièrement difficile aux femmes de Wisteria Lane est le rappel incessant de la norme. On note en effet comment est créé par un réseau de remarques apparemment anodines un idéal écrasant et étouffant auquel de très nombreuses femmes au foyer tentent de se conformer. Il est étonnant de voir que ces remarques ne viennent pas forcément de personnes extérieures au groupe des femmes au foyer, comme les belles-mères ou les maris, mais viennent parfois du cœur même de ce groupe. L'idéal de femme au foyer dessiné en creux par ces remarques est si puissant et intériorisé par certaines qu'elles se chargent de le faire respecter. Cette norme totalement écrasante se situe au croisement de la femme au foyer parfaite et de la mère attentionnée et peut être incarnée par le personnage de la super-maman (« supermom »).

Cette super-maman est décrite par Julie Kenner dans son article « Sex and the television suburbs » en ces termes : « No woman can really “do it all.” The fantasy of a supermom who can effortlessly juggle work, kids, relationships, housekeeping and a sex life is just that—a fantasy. »¹⁴⁷ Dans son article « Disciplining the housewife in *Desperate Housewives* and domestic reality television », Sharon Sharp va plus loin et évoque le terme de « mommy mystique » pour faire référence à cet idéal inatteignable :

Lynette's confession demonstrates an extreme ambivalence towards the role of motherhood, and satirises the ways women internalise the social pressure of choosing to be stay-at-home mothers and living up to unrealistic standards of domestic

¹⁴⁷ Wilson, *op. cit.*, 57.

perfection. Indeed, this scene has become a common referent in the popular media—from *Oprah* to *USA Today*—that is used to introduce problems related to the mommy mystique. This cathartic moment of rewriting the housewife is remarkable because it speaks to women’s lived experience in a way that has been verboten or demonised in popular media. This housewife, to some degree, rejects the contemporary ideology of femininity that insists women should feel maternal and should find motherhood fulfilling. However, this critique is constrained by the series’ emphasis on competition between women and the internalisation of cultural values that insist women should be in charge of domesticity and find it fulfilling.¹⁴⁸

À la différence de Sharon Sharp, on pourrait soutenir que l’intériorisation de la norme par les femmes au foyer, loin de limiter la puissance de la critique à l’œuvre dans la série, en est au contraire le stade ultime. On pourrait ainsi parler de syndrome de Stockholm pour ces femmes qui sont prisonnières de cette norme depuis tellement longtemps que ces idéaux sont devenus familiers, amicaux, rassurants. C’est la raison pour laquelle certaines font le nécessaire pour que personne ne leur échappe ou ne parvienne à s’y soustraire. Nous allons commencer par ce point-là en étudiant comment le discours qui entoure les femmes au foyer de Wisteria Lane (et qui émane d’elles parfois) contribue à tisser un maillage très serré dont peu parviennent à s’échapper.

a. La résistance de Gabrielle

Ce type de remarque apparaît pour la première fois dans la bouche de Carlos Solis dans « Running to Stand Still » (01x06). Pensant que sa femme Gabrielle lui est infidèle, Carlos demande à sa mère Juanita Solis (plus couramment appelée Mama Solis) de l’aider à la surveiller. Mama Solis essaie au cours de son séjour de modifier le comportement de Gabrielle, en faisant notamment remarquer à son fils que son épouse n’est pas une bonne femme au foyer.

Mama Solis (à propos de Yao Lin, leur bonne) : I don’t see why you have her.

Gabrielle : It’s a big house, I need help.

Mama Solis : Hum. It’s only called help when you do some of the work yourself.

Gabrielle : I supervise.

¹⁴⁸ McCabe & Akass, *op. cit.*, 124.

Mama Solis : You pay her three hundred dollars a week. (à Carlos) That's fifteen thousand dollars a year. Carlos, you always say you're not putting away enough for retirement.

Carlos : You know baby, it would be a good idea to cut back on expenses.

Gabrielle : You expect me to take care of this place all by myself?

Carlos : Other women manage.

Cette dernière phrase est la matière première utilisée pour construire la prison mentale dans laquelle certaines femmes au foyer sur Wisteria Lane sont enfermées. La formule est lapidaire et tombe comme un couperet, rien de plus n'a besoin d'être dit. Tout est dans ces trois mots, l'exclusion, l'échec, le jugement mais aussi le rappel de la norme. Ce que cette phrase implique, c'est que si les autres femmes y arrivent, celle à laquelle on parle n'est pas performante, il y a un problème chez elle, peut-être même ne mérite-t-elle pas d'être englobée dans la communauté des femmes à proprement parler (comme si cette communauté se définissait par la manière dont on parvient à s'acquitter de certaines tâches). Dans ce cas particulier Gabrielle a l'intelligence d'utiliser, le soir venu et une fois les lumières éteintes dans l'intimité de sa chambre à coucher, le rappel à la norme pour faire comprendre à son mari que cette norme peut être à double tranchant : « Since I'm going to have to be doing the cooking and the cleaning and all the shopping like the other wives, I'm going to be exhausted at night just like the other wives. Till I build up my stamina of course. And that might take a couple of years. » Ce chantage sexuel, puisque c'est de cela qu'il s'agit, fonctionne à merveille et aide Gabrielle à conserver sa bonne mais toutes les femmes au foyer concernées ne parviennent pas à en faire autant.

b. Le cas de Lynette

La Barcliff Academy, école privée extrêmement sélective dans laquelle Lynette inscrit ses jumeaux Porter et Preston au cours de la première saison, est un univers particulièrement impitoyable. On y trouve parmi les mères d'enfants des personnages hauts en couleur, comme Maisy Gibbons qui rappelle la norme d'une manière tellement violente et humiliante qu'elle parvient à briser Lynette. C'est à l'occasion de la pièce jouée par leurs enfants que les mères se retrouvent afin de distribuer les tâches impliquées par l'organisation de ce petit spectacle (« Running to Stand Still » 01x06). À l'occasion de cette petite réunion on remarque que presque toutes ces mères d'élèves sont blondes, bien coiffées, habillées de manière classique et dans des tons plutôt pastels, comme si là était la première inscription de la norme.

L'affrontement entre Lynette et Maisy, à la tête de ce petit comité d'organisation, commence lorsque cette dernière explique que les enfants vont jouer une version modifiée du *Petit Chaperon Rouge* car la fin originale du conte est trop violente. Lynette ne peut s'empêcher de trouver cette modification ridicule et de le faire savoir. Maisy Gibbons regarde alors dans l'organigramme ce pour quoi Lynette s'est inscrite, et voyant qu'elle va simplement être chargée de vérifier les tickets des spectateurs le soir de la pièce dit : « With all due respect, let's leave the creative suggestions to the mothers who assume the heavy lifting, shall we? » Le jugement point dans la remarque de Maisy Gibbons dont le but est ouvertement d'exclure celle qui ne fait pas aussi bien ou autant que les autres. Lynette est exclue de manière littérale puisqu'elle n'a pas le droit de donner son opinion et de contribuer de manière concrète à la pièce. Afin d'obtenir gain de cause Lynette propose donc de remplacer au pied levé Celia Bondcelle (qui devait se charger des costumes des enfants et s'est cassé le poignet), provoquant ainsi l'étonnement de Maisy qui lui dit : « Really, do you know how to sew? » Quand quelques scènes plus tard Lynette explique à Maisy que, si elle veut pouvoir finir les costumes à temps, elle va devoir éliminer certains détails (comme les queues de rats laveur sur les couvre-chefs des chasseurs), elle s'entend répondre : « Well, Jordana Geist manages to get her work done. She runs the concessions, paints the sets and still has time to take care of her three kids and husband. Now we can't have the students suffer because you don't understand the concept of time management. » Il n'est jamais envisagé que Lynette, ou toute autre femme au foyer, n'arrive pas à faire tout ce qu'elle est censée faire facilement, tout simplement parce que c'est matériellement impossible ou presque. À chaque fois la faute est imputée à la femme en question et ce sont ses qualités personnelles, intrinsèques qui sont remises en cause. Cette phrase signifie que si Lynette n'y arrive pas alors que d'autres semblent trouver tout cela facile c'est parce qu'elle a un problème, ce qui est clairement établi par Maisy lui expliquant qu'elle ne sait pas gérer son temps. L'exclusion se fait à deux niveaux dans ce passage : d'abord Maisy l'exclut du groupe des femmes qui savent gérer leur temps (donc des femmes au foyer tout court, peut-on aller jusqu'à penser) mais ensuite elle menace Lynette à mots à peine couverts d'exclure ses enfants de la pièce de théâtre. On voit un peu plus tard Lynette demander de l'aide à Bree, qui ne peut pas aider son amie, et trouver une alliée en Jordana Geist qui lui offre de l'aider mais la prévient qu'elle doit rentrer chez elle rapidement afin de préparer vingt-cinq mini quiches pour son club de lecture. Manifestement impressionnée par sa capacité à jongler avec toutes ses activités Lynette s'exclame : « You're not human. You were sent by aliens to make the human race feel inadequate. Seriously, how do you cram it all in? » Jordana lui avoue alors prendre les

médicaments censés lutter contre l'hyperactivité de ses enfants. Elle explique à une Lynette stupéfaite que si ces médicaments calment les enfants qui en ont besoin, ils ont l'effet inverse sur ceux qui n'ont aucun problème. Lynette refuse dans un premier temps d'avoir recours à cette solution mais après dix-huit heures passées à coudre, terrassée par la fatigue, elle finit par céder aux sirènes de ces pilules, ce qui va lui permettre non seulement de finir ses costumes mais aussi d'astiquer la maison de fond en comble, jusqu'à nettoyer les placards de sa cuisine au coton-tige.

Malheureusement Lynette n'en reste pas là et tombe un peu plus dans la dépendance dans l'épisode suivant (« Anything You Can Do » 01x07) en raison d'une remarque faite par son mari. Tom semble vraiment impressionné de voir leur maison si propre et complimente sa femme puis lui annonce qu'il a invité à dîner chez eux quatre personnes dont son supérieur hiérarchique le surlendemain. La réaction de Lynette face à cette annonce ne se fait pas attendre et va s'ensuivre un échange qui illustre parfaitement le pouvoir de cette norme et le rappel constant qui y est fait :

Tom : I invited the partners and their wives over so I could pitch to them here. And I thought we could make a formal dinner for six. We could sit, we could...

Lynette : And when exactly would this formal dinner take place?

Tom : Uh... day after tomorrow!

Lynette : Tom!

Tom : Yeah, I know, I know, I know, I know I know it's short notice.

Lynette : You think? How am I supposed to pull off a formal dinner without warning?

Tom : I don't know, Bree Van de Kamp does this kind of thing all the time.

Lynette : What did you say?

Tom : I'm sorry I didn't mean it like that, forget it, I'll call and I'll cancel. Just don't worry about it.

Lynette : No, no let's do it. It's good for your career, I'll pull it off.

Tom : Yes, Honey thank you so much, I promise I land this account and I'm gonna buy you something awful pretty.

Lynette réagit vivement à la comparaison établie par son mari entre elle et Bree Van de Kamp, comparaison qui est (comme toujours dans ce cas-là) en sa défaveur, mais bien qu'elle perçoive la violence de cette remarque elle ne la discute presque pas et s'exécute. Ce n'est pas à la volonté de Tom qu'elle se soumet mais à la force combinée de ce rappel de la norme et de l'idée selon laquelle réussir ce dîner sera un atout pour la carrière de son mari.

Cependant, non contente de réussir ce dîner, Lynette va voler la vedette à son mari sur un plan professionnel, ce qu'il lui reproche vivement une fois les invités partis :

Tom : You were always competing with me and judging by tonight you know what, you still are.

Lynette : Tom, I am sorry about tonight. Truly. But these days if I'm competing with anyone it's the Bree Van de Kamps of the world with their spotless kitchens and their perfect kids, who throw fabulous parties where nothing ever goes wrong. I try so hard to keep up but I can't.

Tom : Lynette, that's not my expectation.

Lynette : And when you work on a pitch and you bring the partners over I am reminded of a world I left behind where I was the winner and people tried to keep up with me. I can't go back, I can't win where I am. I am stuck in the middle and it is really starting to get to me.

À la lecture de ce dialogue on comprend comment l'idéal auquel tente de se conformer Lynette est pervers. D'abord on voit que Tom ne s'attendait pas de Lynette ce qu'elle croit, alors que quelques scènes plus tôt son premier réflexe a été de rappeler à sa femme ce dont les autres étaient capables pour lui faire accepter l'idée de ce dîner. On peut en conclure tout d'abord que ce rappel de la norme (qu'elle soit réelle ou fantasmée par ailleurs) semble plus relever du réflexe conditionné que de la référence mûrement réfléchie, ce qui en montre la force et la pregnance chez tout un chacun. La deuxième est que si ce rappel fonctionne aussi bien sur Lynette c'est avant tout parce qu'elle a totalement intériorisé la norme et n'a besoin que d'une piqure de rappel pour la réactiver. Il faut aussi rappeler que Lynette, tout comme Jordana Geist, ne parvient à satisfaire les exigences de l'idéal de la parfaite mère/femme au foyer qu'en se droguant (et au péril de sa vie comme on le voit dans l'épisode suivant).

L'épisode « Guilty » (01x08) montre en effet comment Lynette est en train de perdre le sommeil et la santé (physique et mentale) à cause des médicaments contre l'hyperactivité qu'elle prend pour jouer son rôle à la perfection. À bout de nerfs et de forces elle finit par avoir des hallucinations dans lesquelles Mary Alice lui tend un revolver afin de mettre fin à son calvaire, ce qui la conduit à confier ses enfants à Susan et à s'enfuir afin de trouver un peu de calme. Bree et Susan finissent par la retrouver sur un terrain de football et toutes les trois se mettent à parler, ce qui donne lieu à la fameuse scène dans laquelle Lynette exprime enfin sa détresse et est consolée par ses amies :

Lynette : And I started taking the pills because they gave me energy but then I couldn't sleep at night and I was so tired in the daytime and it totally messed me up. I love my kids so much. I'm so sorry they have me as a mother.

Bree : Lynette, you're a great mother.

Lynette : No I'm not. I can't do it. I'm so tired of feeling like a failure. It's so humiliating.

Susan : No, it's not. So you got addicted to your kids' ADD medication. It happens.

Bree : You've got four kids. That's a lot of stress. You just need some help.

Lynette : That's what's so humiliating. Other moms don't need help. Other moms make it look so easy. All I do is complain.

Susan : It's just not true. When Julie was a baby I was out of my mind almost every day.

Bree : I used to get so upset when Andrew and Danielle were little. I used their nap times to cry.

Lynette (en pleurs) : Why didn't you ever tell me this?

Bree : Baby, nobody likes to admit that they can't handle the pressure.

Susan : I think it's just that we think, you know, it's easier to keep it all in.

Lynette : We shouldn't. We should tell each other this stuff.

Susan : It helps huh?

Lynette : Yeah. It really does.

Lynette est à l'origine du rappel de la norme pour expliquer sa détresse, son « other moms don't need help » n'est jamais qu'une variation sur le thème de « other women manage » et montre comment il semble impossible pour elle de juger sa réussite en tant que mère et femme au foyer autrement qu'à l'aune de ce que réussissent à faire les autres, ce qui explique son sentiment d'échec. En effet, pour qu'il y ait échec il faut qu'il y ait objectif et là est le problème. On pourrait penser que dans la mesure où Lynette rend ses enfants heureux et parvient à les élever, son contrat de mère est rempli, mais c'est sans compter sur le contrat tacite dans ces banlieues aisées qui stipule qu'elle doit élever ses enfants, avoir une maison parfaitement tenue, faire des dîners pour son mari, s'impliquer dans les activités scolaires de ses enfants tout en étant resplendissante et bien habillée. Pourtant la clé est dans la phrase suivante qui semble montrer que Lynette a conscience du mensonge que constitue cette vie : « other moms make it look so easy ». La seule chose qu'elle voit des autres mères est l'apparence de contrôle qui règne chez elles et c'est la raison pour laquelle la révélation, un

peu tardive mais salubre, de Susan et de Bree qu'elles aussi ont connu des moments très difficiles quand leurs enfants étaient petits est si importante pour Lynette.

Certains commentateurs utilisent ce genre de révélation tardive entre les amies pour justifier l'opinion selon laquelle ces femmes ne sont pas vraiment amies, arguant que de véritables amies auraient partagé leurs problèmes bien avant. Cette difficulté à parler des problèmes qu'elles rencontrent en tant que mère, femme au foyer ou épouse ne fait que montrer de manière très concrète le secret imposé par cette norme et la honte ressentie quand on a l'impression de ne pas être à la hauteur. Bree le dit d'ailleurs à mots couverts quand Lynette lui demande pourquoi elles ne lui ont jamais dit tout cela avant : « Nobody likes to admit that they can't handle the pressure. » Il est en effet implicite qu'en plus d'arriver à tout faire, ces femmes doivent cacher les efforts que cela leur demande et montrer à quel point tout est facile et naturel, comme si être une femme et surtout une mère et une femme au foyer impliquait un certain nombre de qualités naturelles et automatiques. Échouer sur ces plans-là serait alors une remise en question pour ces femmes non pas de leurs qualités de femme au foyer et de mère mais de leur statut même. Si cet enchaînement d'épisodes montre parfaitement comment le rappel de cet idéal inatteignable est constant et finit par quasiment conduire un personnage au suicide, d'autres moments dans la série abordent ce même point avec un peu plus de légèreté mais contribuent par leur fréquence à rendre palpable la pesanteur de ces idéaux arbitraires.

c. L'imperméabilité de Susan

Dans « Mother Said » (04x15) apparaît le personnage de la mère de Mike Delfino qui passe une bonne partie de l'épisode à rappeler à Susan ce qu'elle devrait être en tant que femme au foyer et future mère. Elle commence par offrir un livre de recettes traditionnelles du Sud des États-Unis à Susan en lui disant : « My Meemaw always told me that a lady should be a chef in the kitchen, a maid in the living room and a whore in the bedroom. And Michael said you got only one of those covered. So I'm gonna help you with the other two. » L'aspect proverbial de cette phrase, avec son rythme ternaire, son modal permettant de rappeler l'aspect normatif de ce qui est dit, et l'impression que cette phrase a traversé les décennies, montre à la fois ce qui est attendu de Susan et les critères selon lesquels elle est jugée (tout en mettant l'accent sur le fait que ces critères n'ont finalement pas tant évolué au cours du siècle). Le fait que Susan soit jugée par sa belle-mère est manifeste quand cette dernière revient des toilettes du restaurant où Mike, Susan et elle sont en train de déjeuner et dit : « It's amazing that such a busy restaurant can keep their bathroom cleaner than yours. »

Puis elle rajoute en s'adressant à Mike : « Well, you're the one who told me you didn't marry her for her housekeeping. » Ainsi même si Mike ne lui en tient pas rigueur il est précisé qu'il a parlé à sa mère des piètres qualités de femme au foyer de son épouse.

Cet aspect de la personnalité de Susan avait déjà été évoqué lors de sa relation avec Ian et le dîner qu'il lui demande d'organiser à l'occasion de la rencontre de ses parents (« The Miracle Song » 03x10). Quand Ian lui suggère de confectionner un repas maison, Susan lui annonce qu'elle cuisine très mal et il répond : « It's just that they're very old-fashioned. Hearth-and-home types. They might wonder why you didn't make the effort. But it's okay, you'll win them over... eventually. » Le ton a beau être doux et aimant, le propos ne laisse que peu de place à la discussion en présentant le refus de Susan de cuisiner non pas comme une faveur faite à ceux qui vont devoir manger son repas mais comme un refus total de faire un effort (comme si toute femme avait en elle la possibilité de faire de la bonne cuisine). Même la manière dont il lui suggère un menu simple semble montrer à quel point il est évident pour lui que cuisiner est à la fois facile et naturel : « Nothing elaborate. Just a simple roast and something appropriate to go with it. » Ce dont Ian ne se rend pas compte, c'est que ce qui pour lui est un plat simple, dont toute femme au foyer se doit de maîtriser la confection, est pour Susan à la limite de l'exploit culinaire. On se demande alors pourquoi il ne comprend pas à quel point Susan ne sait pas cuisiner, bien qu'elle le lui ait dit de manière claire et sans aucune coquetterie. Il semblerait alors au vu de cette dernière remarque qu'il ait compris que Susan ne savait pas *bien* cuisiner alors qu'elle lui a dit qu'elle ne savait pas cuisiner *du tout*, preuve que dans son schéma mental toute femme au foyer, quoi qu'elle en dise, sait faire un certain nombre de choses simples. La manière dont il lui suggère aussi de servir ce plat de viande accompagné de « something appropriate » atteste cette idée en raison de l'indéfinition de sa suggestion associée à l'idée que Susan doit savoir ce qui va bien avec un rôti (alors que le téléspectateur sait que Susan n'a aucune notion de ce type de choses). Quelques scènes plus tard, Ian amène des fleurs à Susan en lui disant : « I figured you'd be too busy cooking to manage a centerpiece. » Il est manifeste ici que c'est Ian, et pas ses parents, qui a des attentes précises concernant la manière dont Susan doit recevoir : son dîner doit être fait maison, plutôt traditionnel et sa table fleurie par ses soins. Certes Ian ne lui tient pas rigueur de ne pas être une parfaite femme au foyer mais ses remarques dessinent tout de même les contours de la femme au foyer, voire de la femme tout court, que Susan n'est pas.

d. La tricherie de Maxine Bennet

Cependant, si *Desperate Housewives* met en valeur la construction arbitraire de cet idéal de femme au foyer auquel les héroïnes ne parviennent pas à se conformer ou à grand peine, la série nous offre aussi la vision dystopique de ces femmes qui paraissent parfaites et en tout point conformes à l'idéal. Si le personnage de Bree dans les premières saisons sert à montrer le décalage entre l'idéal que constitue ce type de femme au foyer et l'enfer qu'elle fait vivre à ses enfants, on peut également citer l'épisode dans lequel est fait mention de Maxine Bennet.

Il faut avant tout revenir sur la manière dont Bree Van de Kamp est présentée tout au long de la série. Par exemple dans le prologue de « *Anything You Can Do* » (01x07), Mary Alice en voix off prononce les mots suivants : « *Competition, it means different things to different people. In suburbia, it means keeping up with the Joneses. On Wisteria Lane, that means keeping up with Bree Van de Kamp.* » La compétition dont il s'agit ici est celle de Mrs. Huber qui ne supporte pas que la pelouse de Bree soit bien plus belle que la sienne mais la phrase, à la portée bien plus large que le spectre réduit d'une compétition horticole, a le mérite de montrer que Bree est le mètre étalon de tout ce qui peut être mesuré sur Wisteria Lane.

Les mots de Mary Alice en voix off en ouverture de « *That's Good, That's Bad* » (02x09) confirment cette indiscutable suprématie : « *Anyone who'd ever been to a party at Bree Van De Kamp's thought of her as the perfect hostess because Bree knew how to take care of her guests. Her dinners were always served promptly, her liquor always flowed freely and her anecdotes were always enjoyable.* » La répétition de l'adverbe temporel « *always* » ainsi que le rythme ternaire de la phrase traduisent la perfection qui caractérise les qualités d'hôtesse et de femme au foyer de Bree. On comprend alors le désarroi de cette dernière dans « *Silly People* » (02x14) face au déjeuner qui lui est servi une fois par mois par Maxine Bennet. Voici comment la scène est introduite :

Once a month, the crème de la crème of Fairview society would attend a semi-formal luncheon at the home of Maxine Bennet. Everyone loved these elegant get-togethers. Everyone, that is, but a certain redheaded housewife, who was convinced Maxine was a liar. You see, Maxine liked to brag that she did all her own cooking. And because each course was served promptly, presented with flair and was positively mouthwatering, Bree knew Maxine had had some help. And sadly for Maxine, Bree intended to prove it.

Cette petite introduction laisse rapidement la place à un échange entre Bree et Maxine puis entre Bree et sa voisine :

Bree : Do you honestly expect us to believe that you had the time to prepare a six-course meal for ten women? Even I couldn't make this and have time to get ready for a party.

Maxine : Well, perhaps you're just not as organised as I am.

Maxine retourne en cuisine.

Bree (à sa voisine) : I have the same recipe for English plum pudding. It takes six hours to prepare. How would she have time to make all this and everything else that we ate today? This is not the pudding of an honest woman.

Bree est traditionnellement présentée comme la femme au foyer parfaite mais semble partager cette opinion puisque la seule raison pour elle de douter de la bonne foi de Maxine est que, selon ses propres mots, même elle n'est pas capable de servir un tel déjeuner, preuve qu'elle constitue une sorte de perfection domestique indépassable. Le deuxième élément à noter est que son jugement est moins arbitraire qu'il n'y paraît puisqu'il est basé sur ce qu'elle sait des recettes préparées par son amphitryon. On pourrait ici faire un aparté rapide en faisant remarquer simplement que ces femmes évoluent dans un monde où il n'est pas étonnant, ni rare *a priori*, de consacrer six heures à la préparation d'un dessert aux prunes. Quand Bree fait part en public à son hôte, de manière peu délicate, de ses doutes sur son honnêteté, la réponse de Maxine est celle à laquelle d'autres scènes de la série nous ont habitués : « Well, perhaps you're just not organised as I am. » Maxine montre qu'être organisée est une qualité primordiale et qu'insinuer qu'une femme au foyer ne l'est pas assez est un affront. On peut se demander pourquoi Bree fait cette remarque, peut-être est-ce parce qu'elle considère que Maxine triche en laissant croire à toutes qu'il est possible voire facile avec un peu d'organisation de proposer ce type de déjeuner. La remarque dans laquelle Bree exprime ses doutes sert finalement à rassurer toutes les femmes autour de la table qui ne manquent sûrement pas de ne pas se sentir à la hauteur et sont impressionnées par les qualités de leur hôte (sentiment qui va généralement de pair avec une forme de honte ressentie à l'idée que jamais on n'aurait été capable de faire tout cela soi-même). La suite de l'épisode va donner raison à Bree, puisque la quiétude ouatée de ce déjeuner semi-formel est troublée par l'irruption violente d'officiers du FBI qui ouvrent une porte et en font sortir une jeune chinoise occupée à mettre la touche finale à des petits-fours. Quand ses voisines de table un

peu interloquées demandent à Bree ce qui vient de se passer, tant la scène a été rapide et brutale, celle-ci répond : « Well, I'm not sure, but I think Maxine had a slave. »

Cette scène montre, de manière exagérée, les dégâts causés par le mythe de la femme au foyer parfaite puisque la seule manière pour une femme au foyer dans ce contexte de banlieue chic américaine d'être à la hauteur de la perfection attendue d'elle est d'avoir une esclave enfermée dans une pièce afin de cuisiner sans s'arrêter. Cette scène peut être lue comme une métaphore de la situation de certaines femmes de la série prises au piège de cette mystique de la mère/femme au foyer parfaite et qui en sont les esclaves tant elles cherchent parfois à s'y conformer au péril de leur santé mentale ou physique. Le personnage de Bree servait déjà à illustrer cela puisque malgré (voire en raison de) ses efforts pour proposer une maison magnifiquement décorée et rangée, une table toujours bien mise et couverte de mets délicieux, on a vu plus haut que ses enfants étaient malheureux et que son mari souhaitait divorcer. Le personnage de Maxine remplit ce même rôle d'une manière plus outrée, donc comique et peut-être efficace, et démontre à la fois que cette perfection n'est pas atteignable et que le prix en est la perte de liberté (celle de l'esclave Xiao-Mei mais aussi *in fine* celle de Maxine qui finit par aller en prison).

e. Les relais de la norme

Pourtant la série illustre à quel point cet « idéal », tout inatteignable et dangereux qu'il soit, est en permanence rappelé aux femmes et comment sont jugées celles qui ne parviennent pas à l'atteindre. C'est souvent le personnage de Lynette qui fait les frais de commentaires désobligeants, sans doute parce que c'est un personnage qui joue moins le jeu de l'apparente facilité à tout gérer mais également parce que c'est un personnage qui a plus de difficultés à tout mener de front, faisant d'elle la cible rêvée de toutes ces femmes dont le seul fait de gloire est d'être bien organisées. Dans l'épisode « Every Day A Little Death » (01x12), Lynette tente d'aller à son cours de yoga mais voit que la garderie du centre est déjà complète. Elle essaie alors de rajouter discrètement sur le registre le nom de ses enfants, ce que l'empêche de faire Lauren, la jeune femme responsable de la crèche :

Lauren : Excuse me. You can't do that.

Lynette : I'm here for the 10 a.m. yoga meditation class.

Lauren : Unfortunately, the day care center is full.

Lynette : Yeah, I noticed that, but every time I come here, it's full.

Lauren : It's a popular class, and the other moms come early. Look, all I can tell you is plan ahead next time.

Lynette : Uh, Lauren? I'm a mother of four. Today I had to get up at five, make lunches, make breakfast, drop the twins off at school, and get across town lugging a baby and a sick child. Telling me to plan ahead is like telling me to sprout wings. And it's things like being told to plan ahead that make me so crazy that yoga is the only thing that relaxes me, except I show up here, and I can't get in, and you tell me to plan ahead. It's a vicious circle. See how that works?

Lauren : I get it, but if I broke the rules for you, I'd have to break them for the other moms too, and then the moms who actually follow the rules would get all pissed at me, and I'd have to get pissy right back, and before you know it, I don't have time to read my magazine. See how that works?

La première réponse de Lauren utilise ce qui dans un jeu de cartes serait l'atout maître, la référence aux autres mères qui, elles, savent s'organiser. Cette référence est à l'origine du conseil qu'elle donne à Lynette, à savoir que si elle désire assister à ce cours la prochaine fois il faudra qu'elle soit mieux organisée. Lynette se lance alors dans une description par le menu de son début de matinée, début de matinée chargé qui n'impressionne nullement Lauren dont la réponse se borne à replacer Lynette dans une comparaison avec les autres mères, celles qui jouent le jeu, suivent les règles et n'aimeraient pas savoir qu'elle a accordé une faveur à une autre mère. On remarque la violence sourde mais perceptible de ce genre de discours qui n'est jamais aussi souvent servi que dans des contextes féminins.

Ce type de réflexion surgit en effet principalement dans des milieux féminins comme lors de la réunion du comité d'organisation (exclusivement féminin) de la pièce de fin d'année à la Barcliff Academy, mais aussi entre Gabrielle Solis et sa belle-mère Juanita, ou encore entre Susan Mayer et la mère de Mike Delfino et ici dans un dialogue entre deux femmes qui a lieu dans un univers tout particulièrement féminin. Ce qui est particulièrement notable, c'est à quel point la raison invoquée par Lauren revient finalement à dire que les autres mères considèrent que Lynette ne doit pas avoir droit à un traitement de faveur et que si elle veut assister à son cours elle n'a qu'à mieux s'organiser.¹⁴⁹ À nouveau on pense au syndrome de Stockholm : ces femmes semblent prisonnières d'un discours qu'elles finissent par intérioriser et ne supportent pas l'idée qu'une autre puisse s'en affranchir sans en payer le prix. La

¹⁴⁹ La seule chose qui fera changer d'avis à Lauren est de croire que le fils de Lynette (dont elle a dû raser les cheveux pour une autre raison) est atteint d'un cancer. C'est seulement à ce moment-là qu'elle se radoucit et accepte d'inscrire Lynette au cours et ses enfants à la garderie et Lynette, trop heureuse, profitera de cette aubaine quelque temps avant de la détromper.

réponse de Lynette à Lauren ramène le discours sur le plan de la comédie quand elle lui dit : « I hope someday, you have lots of children. » Ce vœu pour le futur de Lauren ressemble plus à une malédiction, montrant par là que la maternité n'est pas une notion simple pour Lynette, ce sur quoi nous reviendrons un peu plus tard. On retrouve dans « Now You Know » (04x01) les mères d'élèves de la Barcliff Academy sous les traits d'une femme en particulier (surnommée par Tom « psycho mom » et prénommée Murielle) qui vient demander à Lynette pourquoi elle n'a pas commencé, si ce qu'on lui a rapporté est vrai, à travailler sur les décorations pour le gala de l'école. Il faut rappeler que Tom et Lynette, ainsi que les téléspectateurs, ont découvert à la fin de la troisième saison que Lynette était atteinte d'un lymphome, maladie qu'elle cache à son entourage. Lynette annonce alors à cette mère d'enfant qu'elle renonce à travailler sur le gala, ce qui ne va pas sans mal :

Murielle : So you're bailing on me now?

Lynette : I know the timing is terrible.

Murielle : Damn right, it's three weeks before the Gala!

Lynette : I just didn't realize how tired I would be when I took this on.

Murielle : Oh we're all tired, Lynette! But some of us still manage to honor our commitments.

Lynette : Okay, I'm going to be honest with you. I haven't been feeling that great.

Murielle : Oh don't complain to me about your aches and pains. I've had the same migraine since 87. And my knee is so bad I can't even use the treadmill anymore.

Lynette : Ah, yeah. That's rough!

Murielle : Ummm!

Lynette : By the way... (elle enlève sa perruque et découvre son crâne chauve) I have cancer.

Murielle (choquée) : I'll give Helen a call.

Comme d'habitude dans ce genre de discussion, le premier réflexe n'est pas de compatir mais bien de rappeler que les autres y arrivent alors qu'ils sont dans la même situation, ce que fait Murielle quand elle rétorque : « Oh, we're all tired Lynette! But some of us still manage to honor our commitments. » Seul le geste spectaculaire de Lynette à la fin de la scène produit un effet sur son interlocutrice et la fait changer de position.

Dans un renversement assez rare pour être remarqué on se rend compte que le rythme de vie et la manière de vivre dans ces banlieues américaines aisées atteint aussi les hommes et notamment Mike dans « You Can't Judge a Book By Its Cover » (04x07). On le voit en effet

prendre des médicaments pour arriver à tenir le rythme de vie des banlieues dans lequel il alterne longues journées de travail et sorties le soir. Un soir où il ne souhaite pas ressortir, Susan le pousse en lui disant : « This is what we do in the suburbs! » et Mike marmonne en prenant une pilule : « Yes, the suburbs. » Un peu plus tard il énonce plus clairement son mal-être à son voisin et ami Orson :

Mike : You know what I need? I need to take a few weeks off. But I can't, because I've got to work for the baby, for Julie's class trip, the patio furniture, and everything else Susan's got me paying for.

Orson : You okay Mike? Because you sound a little unhappy.

Mike : No, no, I'm happy. And I don't mean to put all this on Susan. It's just when I signed up for this suburban-dad thing, I didn't exactly know what I was getting myself into.

Bien que cette pression s'exprime différemment sur l'homme qu'il est, avec des attentes très précises sur ce qu'il doit être capable de fournir en termes de confort matériel, on note que l'uniformité du style de vie dans les banlieues, et le fait qu'il semble y avoir une sorte de cahier des charges précis auquel se conformer selon que l'on est un homme ou une femme, est source de tension pour les personnages et les conduit à un certain inconfort dans leur vie quotidienne.

Cependant, compte tenu du parti pris de la série de faire des femmes les personnages principaux c'est avant tout la pression qui s'exerce sur elles dont on est témoin. Si jusqu'à présent nous nous sommes concentrés sur le versant femmes au foyer et hôtesse de l'étude, nous allons maintenant nous attarder sur le versant de la maternité. En effet si la majorité des héroïnes de *Desperate Housewives* sont des femmes au foyer, nombre d'entre elles sont également des mères au foyer, statut qui n'est pas sans leur poser quelques problèmes au jour le jour. Le point par lequel nous allons commencer est la manière dont la pression tacite et insidieuse (dont les femmes se font le relai) s'exerce aussi sur leurs qualités de mère.

B. Le spectre de la mère idéale

a. Lynette et Fran Ferrara

Un des exemples les plus frappants est celui qui oppose les deux types de mères que sont Fran Ferrara et Lynette Scavo dans la deuxième saison. Dans cette saison en effet,

Lynette reprend une activité professionnelle et se rend compte que les statuts de sa nouvelle entreprise permettent l'ouverture d'une crèche d'entreprise. Afin de pouvoir ouvrir la crèche, un nombre minimum d'enfants doit être inscrit, nombre qui ne peut être atteint qu'à condition que le patron de Lynette, Ed Ferrara, mette sa fille de dix-sept mois à la crèche de temps en temps. Lynette tente donc d'aller plaider sa cause auprès de son patron mais ce dernier lui explique que sa femme, Fran, a un rapport très exclusif avec leur enfant et que cette requête a fort peu de chances d'aboutir.

Ed : My wife won't do it. [...] No I'm telling you this day care thing is a non-starter. Fran won't even let anyone else hold the baby! [...] Lynette, if I hadn't cut that umbilical cord with my own two hands, I swear they would still be attached. But if you want to try, more power to you.¹⁵⁰

Cette première évocation de Fran par son mari permet d'évoquer la manière fusionnelle dont elle vit sa maternité et ainsi préparer le terrain pour une confrontation directe entre Fran et Lynette, nullement découragée. Quelques scènes plus tard, Fran elle-même entame une discussion à ce sujet avec Lynette, dans les bureaux de l'agence de publicité. La discussion qui s'ensuit est marquée par une opposition tout d'abord visuelle entre les deux femmes. L'attachement de Fran au monde de la maison et de la maternité est signalé par la palette de couleurs choisies puisqu'elle est habillée en rose des pieds à la tête (depuis son cache-cœur jusqu'à sa jupe en passant par son sac à main) tandis que Lynette porte un tailleur pantalon dans les tons de marrons, ce qui la rapproche de l'univers du travail et donc un univers potentiellement plus masculin. L'opposition visuelle entre les deux femmes se poursuit par une opposition voire un antagonisme poli dans leur dialogue.

Fran : You want me to put my daughter in day care? But I'm a stay-at-home mom.

Lynette : I'm not suggesting that you sign her up for a whole day. Maybe just a couple hours in the afternoon. Wouldn't that be great? Have some time to yourself. Relax, unwind.

Fran : I don't need to unwind. I love taking care of little Mindy.

Lynette : Oh, of course, of course. But we all have days when we're starting to lose it. Wouldn't it be nice to have some place to take her before you want to strangle her?

Fran : I cherish every moment I spend with her. Truly.

¹⁵⁰ « Coming Home » (02x10).

Lynette : Really? Yeah, look. I'm gonna level with you. Parcher & Murphy can't have a day care center unless we have at least sixteen kids, and without little Mindy we only have fifteen.

Fran : Well, that's not my problem.

Lynette : Okay, okay. I just thought I'd give it a shot.

Fran : Well, I wish I could help you, but I can't.

Fran se dirige vers la sortie puis au moment de franchir la porte ajoute : Lynette, can I ask you something? Why did you have kids if you weren't going to raise them?

Lynette : Excuse me?

Fran : Well, I just don't understand women who say they want to be mothers but then hand their kids over to glorified baby-sitters.

Lynette : I work because my family needs me to.

Fran : Oh dear. I've upset you, and that wasn't my intention.

Lynette : I bet. Make no mistake. I'm a good mother.

Fran : That's the difference between us. I couldn't settle for being a good mother. I want to be a great one. Bye bye!¹⁵¹

La première phrase prononcée par Fran marque fortement la manière dont elle envisage son rôle de mère : son statut de mère au foyer semble constitutif de la manière dont elle se présente, voire se définit. On remarque aussi qu'il semble être pris au pied de la lettre : être mère au foyer signifie que l'on n'a pas d'activité professionnelle, pas nécessairement que l'on doive rester à la maison toute la journée avec son enfant. Cette première phrase montre à quel point Fran a une idée précise et arrêtée de ce qu'est ou doit être une mère au foyer. Voyant cela, Lynette tente de lui faire admettre que s'occuper d'un enfant est difficile. Fran, comme si elle répétait un rôle appris par cœur, lui répond que s'occuper de son enfant n'est pas une corvée ni un travail pénible mais bien, c'est implicite, une activité totalement épanouissante et un bonheur de chaque instant. Lynette persiste et tente de montrer à Fran l'intérêt pour elle de se séparer physiquement de son enfant quelques heures dans la journée voire dans la semaine et n'hésite pas à parler de manière peu édulcorée de l'état de crispation dans lequel une mère peut finir une journée. À nouveau, Fran semble ne pas comprendre ce que lui dit Lynette et répète de manière automatique et réflexe ce qui ressemble encore à une phrase apprise par cœur, que l'on répète machinalement tant on s'en est persuadé. À la lecture ou au visionnage de ce dialogue, on peut se rappeler les doutes de Lynette dans le premier épisode et les sentiments mitigés qu'elle éprouvait quand on lui parlait de son rôle de mère. Il

¹⁵¹ *Ibid.*

ne semble y avoir chez Fran aucune espèce de doute ni de place pour le questionnement mais bien une acceptation pleine et entière (et aveugle ?) de l'idée qu'être mère à plein temps est si merveilleux que c'est une récompense à part entière. Cette première partie du dialogue résume bien le discours attendu quand on est une mère au foyer.

La série va plus loin quand Fran renvoie à Lynette une image peu flatteuse de sa manière d'être mère en lui faisant remarquer qu'elle n'élève pas ses enfants elle-même et en lui demandant même pourquoi elle a voulu des enfants. L'incompréhension de Fran est littéralement exprimée et son jugement négatif du type de femme qu'elle pense reconnaître en Lynette à peine voilé. On remarque à quel point Fran envisage la maternité d'une manière unique et dogmatique, considérant qu'une (très bonne) mère se doit de passer tout son temps avec ses enfants sans quoi elle ne les élève pas vraiment (et donc n'est pas vraiment mère ?). Sentant l'accusation poindre dans le discours pourtant très policé de Fran, Lynette assure son interlocutrice de ses qualités de mère en répondant : « Make no mistake, I'm a good mother. » Ce besoin de Lynette de se justifier ou réaffirmer ses qualités de mère montre qu'elle se sent attaquée et fait d'ailleurs peut-être écho à ses propres doutes, ce qui explique sa réaction cordiale mais sèche. La dernière phrase dans laquelle Fran affirme qu'elle veut être une excellente mère (« a great mother ») a deux buts. Le premier est de rappeler la compétition cachée mais réelle qui peut exister entre les femmes et les jugements parfois sévères qui sont échangés. Fran se fait le relai d'une pression extérieure totalement intériorisée qu'elle rappelle à ces femmes qui semblent sortir du rang. Le deuxième est de montrer l'équivalence chez elle entre la qualité d'une mère et le temps passé avec ses enfants : après tout on ne sait rien de la manière dont Fran élève sa fille si ce n'est qu'elle passe tout son temps avec elle mais c'est semble-t-il cette omniprésence maternelle qu'elle fait rimer avec qualité (tout comme le moindre investissement de Lynette semble être le signe de sa moins grande qualité de mère).

Face à ce mur maternel qui se dresse devant elle, Lynette ne s'avoue pas vaincue mais change de stratégie et pousse Ed à tenter de séparer la mère et l'enfant et ainsi reconquérir son rôle de père.

Ed : I'm sorry about the day care thing Lynette but Fran hardly ever lets me hold the kid. You know since day one, all I ever got was "Support the head! Support the head!" I think I know how to support a damn baby's head!
[...]

Lynette : You're Mindy's father. You have a right to spend time with her. [...] You could stand up to Fran! If you don't, you'll just become more resentful. She'll get nuttier. And without a father figure, poor Mindy will grow up to be a stripper.

Ed : A stripper?

Lynette : There's science to back that up.

Ed : You know what? You go ahead and push the button on that day care thing. And count Mindy in. Yeah. I'll handle Fran.¹⁵²

Malheureusement la seule manière qu'Ed trouve d'avoir gain de cause est de profiter que son épouse soit sous la douche pour prendre sa petite fille et l'amener à la crèche d'entreprise. Cette manière de faire en dit long sur le statut de certains hommes (et les rapports qu'ils entretiennent avec leurs femmes) dans *Desperate Housewives* et fera l'objet d'une étude dans la troisième partie. Cette décision va causer le courroux de sa femme et donner lieu à une violente dispute dans les locaux de Parcher & Murphy, dispute à laquelle Lynette finit par mettre fin en s'interposant entre les deux époux.

Lynette : [...] So, first of all, Ed, stealing the baby was really stupid.

Fran : Thank you.

Lynette : You're welcome. You need to find a better way to communicate with your wife. And, Fran, I know what the pressure of trying to be a super parent does to your head. You can take a break and be a great mom. Doesn't this little sweetheart deserve a well-rested mommy?

Fran : Well, I guess the pressure does get to me a little.

Ed : And it's okay to admit that.

Lynette : This is communication. This is good. Why don't you guys go down to the lobby, talk it out over some coffee?

Fran : Uh, what about Mindy?

Lynette : We've got day care!¹⁵³

Seul le geste particulièrement spectaculaire d'Ed et la mise au point permise par la médiation de Lynette finissent par fissurer le bloc du discours de la mère parfaite que tenait Fran et lui faire avouer que : « Well, I guess the pressure does get to me a little. » On est loin avec cette phrase fortement modalisée et atténuée de la prise de conscience de Lynette lors de la première saison, mais c'est la première fois que Fran avoue que son rôle de mère n'est pas

¹⁵² *Ibid.*

¹⁵³ *Ibid.*

une sinécure. Lynette joue ici le rôle de la voix de la raison et peut d'autant mieux le faire qu'elle s'est laissée prendre elle aussi au jeu de cette tentative d'être un super parent. La figure de la super-maman est d'ailleurs régulièrement mise à mal dans la série, d'abord par Lynette et Jordana Geist dans la première saison qui n'arrivent à l'être qu'en ayant recours à des stupéfiants, mais aussi par certaines réflexions visant à montrer que ce costume est trop grand pour toutes les femmes. Cet aspect sera développé lors de l'étude des échos existant entre la série et les contradictions du post-féminisme (ou ce qui pourrait en être une critique) tant le personnage de la super-maman en est emblématique. La peinture de l'expérience féminine dans *Desperate Housewives* englobe donc aussi bien celle de femmes au foyer que de mères au foyer et l'on va voir que les pressions qui s'exercent sur ces dernières sont tout aussi fortes et à l'origine de comportements tout aussi extrêmes.

b. Culpabilisez, jugez, critiquez, il en restera toujours quelque chose.

Un des premiers comportements face aux mères est de les culpabiliser pour toutes les raisons possibles et imaginables. On remarque dès le pilote ce que dit Martha Huber à Lynette, quand ses fils se baignent à la réception donnée en l'honneur de Mary Alice : « Are you aware of what your sons are doing? » Dans cette question la volonté de porter à l'attention de Lynette le comportement discutable de ses fils s'accompagne d'un jugement de ses qualités de mère et d'un désir à peine voilé de lui faire sentir les limites de ces qualités. Ce motif est très fréquent dans les premiers épisodes, notamment le deuxième, lorsque Lynette rencontre quelques difficultés avec le comportement de ses enfants en voiture. Un officier de police voyant passer la voiture de Lynette lui fait signe de s'arrêter et la scène suivante s'ensuit :

Officier de police : Ma'am, you know why I pulled you over?

Lynette : I have a theory.

Officier de police : Your kids are jumping up and down. They should be sitting, wearing their seat belts.

Lynette : I yelled at them. They never listen to me. It's very frustrating.

Officier de police : Well, you have to find a way to control them. After all, that's your job.

Il regagne sa moto, laissant Lynette et les enfants.

Mary Alice en voix off : Though he'd been a policeman for six years, Officer Hayes had never found himself in a truly dangerous situation. Then again, he had never before told a woman how to raise her children.

Lynette sort de la voiture en claquant la portière. L'officier lève la tête.

Lynette : Are you saying I'm a bad mother?

Officier de police : Ma'am you need to get back in your car, please.

Lynette se dirige vers lui lentement.

Lynette : I have no help. My husband is always away on business.

Officier de police : I'm gonna have to ask you to step back now.

Il approche sa main de son revolver, ce que Lynette fait mine de ne pas voir.

Lynette : My baby-sitter joined the witness relocation program. I haven't slept through the night in six years. And for you to stand there and judge me...

Elle l'attrape, sa respiration se fait plus forte. Il regarde ses enfants qui lui font des grimaces depuis la vitre arrière.

Officier de police : Okay. I'm not gonna give you a ticket. I'm gonna let you off with a warning.

Lynette : I accept your apology.¹⁵⁴

Cette scène montre la violence de la réaction de Lynette face aux insinuations de l'officier de police sur ses capacités de mère, violence tellement importante qu'elle est notée par la voix off mettant l'accent sur la dangerosité de cette situation *a priori* anodine pour un homme habitué aux situations dangereuses par définition (et qui finit par plier face au ton menaçant employé par Lynette). On note aussi que la remarque : « After all, that's your job » est loin d'être neutre. Elle est correctement interprétée par Lynette qui la reçoit comme une critique de ses performances de mère. En effet, cette phrase qui reprend la formule déjà citée de Betty Friedan pour la transformer en « Occupation: mother » semble désigner ce travail comme quelque chose de tout à fait facile, présentant peu de difficultés. Cette phrase signifie qu'élever ses enfants est tout ce que Lynette a à faire dans la vie, donc bien peu de choses... On remarque aussi la façon dont la série passe du particulier au général avec l'utilisation de l'article indéfini dans la remarque de la voix off : « Then again, he had never before told a woman how to raise her children ». On peut regretter cependant que la vraisemblance de la scène soit quelque peu émoussée par les hyperboles, exagérations et inventions de Lynette qui force le trait afin de faire pitié à l'officier de police. D'un côté on comprend l'aspect potentiellement comique de cette litanie hyperbolique, de l'autre elle donne l'impression que

¹⁵⁴ « Ah, But Underneath » (01x02).

seule une conjonction de circonstances totalement exceptionnelles peut rendre acceptable qu'une mère soit à ce point débordée. Un peu plus tard dans l'épisode Lynette adopte une technique soufflée par Mrs. Huber et alors que ses enfants se comportent mal en voiture les fait sortir et les laisse sur le bas-côté de la route. Malheureusement pour elle une dame habitant là les trouve et les fait rentrer chez elle. Lorsque Lynette vient frapper à sa porte, la dame en question lui fait la leçon en lui disant : « Abandoning your children is not normal. »¹⁵⁵ On la voit ainsi prise entre deux feux avec d'un côté le rappel à l'ordre totalement littéral de l'officier de police et celui de la norme par une totale inconnue qui la juge.

De manière plus étonnante peut-être, on assiste au même phénomène à l'intérieur du domicile Scavo, ce qui permet de se rendre compte du fait que les mères sont jugées par tous, même ceux censés être les mieux placés pour comprendre ce qu'elles vivent au quotidien. Dans « Pretty Little Picture » (01x03), Lynette supplie son mari d'accepter une invitation à dîner en lui disant : « There will be liquor and hors d'œuvres and grown-ups without children and silverware. Remember silverware? » Cette simple phrase montre déjà que Lynette en a assez de ne côtoyer quasiment que des enfants et souhaite vivement regagner le monde des adultes, ne serait-ce que pour une soirée. Son mari, manifestement peu enthousiaste à l'idée de sortir, lui répond : « I'm sorry, sweetie, I'm beat. I mean do you remember what it's like to work a sixty-hour week? » La réponse de Tom est un modèle de maladresse permettant de voir que le travail de mère au foyer n'est pas considéré dans l'absolu et surtout pas considéré comme un travail au même titre que celui de Tom, par exemple. En effet la formulation de Tom implique que Lynette a oublié ce que c'est que travailler depuis qu'elle est mère au foyer, occupation qui n'est pas aussi prenante que celle de son époux, ce qui explique qu'elle soit prête à sortir tandis qu'il doit bénéficier du repos du guerrier. Après d'âpres négociations, il est convenu que Lynette va se rendre à la soirée seule tandis que Tom, lui, restera à la maison afin de garder les enfants. Avant de partir Lynette fournit des instructions très détaillées sur la manière dont il devra gérer la soirée et leur progéniture.

Lynette : The boys will be hungry at five thirty. So put the fish sticks in the toaster oven at five.

Tom : For half an hour. That's the third time you've told me.

Lynette : Well, if the food's late, God help you!

¹⁵⁵ *Ibid.*

Tom : Beautiful. I don't need a pamphlet. It's not brain surgery. They're just kids for God's sake.

Deux dynamiques sont à l'œuvre dans ce petit dialogue. D'un côté Lynette qui dispense à son époux sa science du comportement de ses enfants et les techniques à mettre en place pour parvenir à les gérer, comme un dompteur de fauves transmettrait ses enseignements acquis au cours d'une longue carrière. Comme Betty Friedan l'explique dans *The Feminine Mystique*, tout est fait pour que la femme au foyer se voie comme une sorte d'experte domestique, utilisant des produits de plus en plus spécialisés et un jargon qui l'est tout autant. Lynette ne déroge pas à la règle, se présentant comme celle dont le domaine de compétence est la maison et surtout ses occupants. De l'autre côté on voit Tom qui, à nouveau fort maladroitement, rabaisse les compétences de sa femme avec la phrase qui se finit sur cette exclamation quelque peu méprisante : « They're just kids, for God's sake! ». Par ces mots, il montre que Lynette en fait peut-être trop sur la précision des conseils qu'elle lui donne mais on sent également poindre son peu d'estime pour ce qu'elle passe le plus clair de ses journées à faire. Piquée au vif et désireuse de se venger, Lynette autorise alors avant de partir ses enfants à manger tous les bonbons et gâteaux qu'ils veulent car elle sait que le sucre les excite. L'heure de la revanche ne met pas longtemps à arriver puisque Tom finit par appeler Lynette pour lui dire qu'il a des difficultés à coucher leurs enfants surexcités, ce à quoi Lynette répond : « For God's sake Tom, they're just kids! ». Si Lynette prend un malin plaisir à renvoyer à Tom l'argument qu'il lui a opposé quelques heures plus tôt, elle l'utilise parfois de manière moins volontaire avec d'autres qu'elle, se mettant alors dans la même position de critique implicite que celle de Tom dans le passage précédemment cité. Dans « Who's That Woman » (01x04), la maîtresse des jumeaux Scavo annonce à Lynette qu'elle a essayé de les séparer mais qu'ils refusent. Lynette répond alors à la maîtresse : « They refuse? They're six years old. Make them. ». Elle adopte alors de manière plus ou moins consciente le discours qui est généralement celui du monde extérieur avec les mères et devient pendant un bref instant non pas la mère débordée qui est jugée mais bien le monde extérieur qui juge une figure féminine (assez proche de la figure maternelle) qu'elle estime ne pas être à la hauteur. Comme on l'a vu précédemment avec le statut de femme au foyer/hôtesse, être opprimée ne veut pas nécessairement dire refuser les termes de l'oppression afin de créer un nouveau statut mais signifie parfois au contraire faire sien les termes de l'oppression afin de pouvoir les retourner contre quelqu'un d'autre et passer ainsi du statut de victime à celui de bourreau.

Il arrive même que les mères soient jugées non parce qu'elles n'ont pas su s'occuper de leurs enfants mais parce qu'elles n'ont pas su choisir la bonne personne à qui les confier. Ainsi, dans « Thank You So Much » (02x15), Lynette confie ses enfants à Bree, dont elle ignore l'alcoolisme. Alors qu'elle est censée garder les enfants, Bree boit une bouteille de vin et s'endort sur son canapé, ce qui leur donne l'occasion de s'enfuir. Ils sont recueillis par la gérante d'un salon de coiffure pour dames qui téléphone à Tom et Lynette afin qu'ils viennent les chercher. La première réflexion de la gérante est : « You got really lucky. I mean a different person might have called the cops or Child Welfare. » C'est alors Lynette qui prend la parole pour se défendre, comme si elle avait l'impression (à tort ou à raison ce n'est finalement pas si important) d'être plus mise en cause que son mari. Elle répond : « Well, okay, I know how this looks, but I have to tell you, I left them with a very reliable baby-sitter. » La gérante rétorque non sans ironie : « Oh yeah, you picked a real winner. » Lynette se sentant alors jugée répond : « Are you judging me? If you are, you couldn't say anything... » et ne s'arrête que sous la pression de Tom lui faisant remarquer qu'ils ne sont pas vraiment en position de discuter. On note cependant que, comme lors de sa discussion avec l'officier de police, une des premières réactions de Lynette est de ressentir ces remarques comme une remise en cause profonde et parfois totale de ses qualités de mère. Si dans le cas de l'officier de police Lynette était la seule à être potentiellement critiquée, on remarque que Tom n'est en aucune manière sur la défensive et ne semble pas prendre ces remarques légèrement désagréables pour lui.

D'ailleurs, le fait qu'il est dangereux de dire à une mère comment élever ses enfants est exprimé par Lynette elle-même lorsque ses collègues de bureau lui demandent d'aller dire à la nouvelle venue (Veronica) qu'ils sont gênés qu'elle allaite toujours son petit garçon de cinq ans, Donovan. Lâchement, les collègues de Lynette la désignent pour parler à Veronica mais elle les met en garde : « Hey, don't get me wrong, I find that as bizarre as you guys do, but right now this firm needs Veronica more than she needs us. Telling a mother how to raise her kids is an act of war. We will lose her. »¹⁵⁶ Vaincue par le nombre, Lynette accepte d'aller voir Veronica mais, comme elle le pressentait, la discussion devient vite délicate.

Lynette : Hey, Veronica. Hi, Donovan! My, he's getting big. How old is he?

Veronica : He just turned five.

Lynette : Oh, wow, he's such a big boy.

Veronica : Yeah.

¹⁵⁶ « Could I Leave You? » (02x17).

Lynette : Hey you know, breast-feeding on this schedule must be a real hassle. I remember I used to express my milk into a bottle. Made my life so much easier.

Veronica : Is there a problem, Lynette?

Lynette : The people in this office feel a little concerned that you're nursing a boy of Donovan's age.

Veronica : Do they know breast milk boosts the immune system? It's loaded with vitamins, and in the third world, it's not unusual to nurse babies up to the age of six.

Lynette : Yeah, well, in the third world, they don't have juice boxes.

Veronica : This is Donovan's decision. He will tell me when he's ready to stop nursing.

Lynette : Come on, baby birds don't jump out of the nest, they need to be pushed.

Veronica : Did you also know that breast milk is thought to raise IQ scores?¹⁵⁷

Veronica jette un coup d'œil dans la crèche où les enfants Scavo sont en train de se taper dessus en hurlant alors que tous les autres enfants jouent calmement.

Veronica : Yeah, maybe if you had weaned your kids a bit later, they'd be more civilized.

Lynette : Ouch.

Veronica : I will not be judged by you or anyone else and if people don't like my breast-feeding, they can talk to my lawyer.¹⁵⁸

La loi du talion semble bien s'appliquer entre mères dans la mesure où une remarque sur la manière de faire de l'une appelle de manière quasi automatique des représailles verbales, ce qui peut parfois dégénérer en véritable dispute même entre amies.

Les échanges sont parfois totalement muets comme on le voit au début de « Your Fault » (01x13) dans lequel Lynette voit non sans une certaine joie un peu maligne Susan connaître de petits soucis avec sa fille. La saynète est commentée par Mary Alice en voix off :

There is a look the parents of well-behaved children give the parents of the not-so-well-behaved. It's a look that says "You should learn to control your kids, after all, they're your responsibility". Of course it was easy for Susan to feel smug about Julie.

She always brought home straight A's, she was helpful around the house, she was

¹⁵⁷ On a quasiment ici une illustration mot à mot de ce qu'Elisabeth Badinter dénonce dans son ouvrage *Le Conflit* et notamment le travail effectué par la Leache League (association extrêmement présente et puissante aux États-Unis) qui cite pléthore d'études prétendument scientifiques assurant que le lait maternel est meilleur pour l'enfant car il « renforce les immunités naturelles et diminue les risques d'allergie.[...] L'idéal est donc l'allaitement à la demande aussi longtemps qu'il le désire. » (106.). Cette supériorité absolue et indiscutable de l'allaitement est une des sources du retour en force de ce qui est désormais appelé le maternage proximal (dont Fran Ferrara est un exemple) sur lequel nous aurons l'occasion de revenir.

¹⁵⁸ *Ibid.*

bright, affectionate and considerate of others. To her mother's way of thinking, Julie was the perfect child. Unfortunately Susan was about to discover that no such creature existed.

[Susan rentre chez elle et y trouve Julie qui embrasse Zach, ce qui donne lieu à une dispute entre elles dehors, scène à laquelle Lynette assiste].

There is also a look parents of not-so-well-behaved children give to parents like Susan, it says "Welcome to the club".

Ainsi, même entre amies, on peut sentir poindre une nuance de jugement quant à la manière dont les enfants sont élevés. C'est plus manifeste encore dans « Children Will Listen » (01x18), dans lequel Bree et Lynette se disputent violemment à propos de l'éducation de leurs enfants. Dans cet épisode, Lynette supplie Bree de garder ses enfants afin qu'elle puisse aller boire un verre avec des amies en villes. Lors de la partie de poker suivante, Bree laisse échapper qu'elle a dû donner une petite fessée à un des enfants de Lynette qui s'était mal comporté, ce qui fâche Lynette.

Lynette : Bree, thanks again for watching my boys. You're sure they weren't too much to handle?

Bree : Oh no, we had a wonderful time. Although I think Porter had a little less fun. Okay I'll bet.

Gabrielle : So Sophie, Susan says you guys are going to a spa tomorrow. Is that an all-day thing?

Lynette : What do you mean Porter had less fun? I'll raise.

Bree : Well, he was misbehaving so I had to punish him.

Sophie : So yes, Susan is treating me to an entire day of beauty...

Lynette : So, when you say punishment what exactly are we talking about?

Bree : Oh, I had to spank him. Okay, I will re-raise.

Lynette : You spanked my son?

Sophie : Las Breesa's Spa. Yup, that's where we're going.

Bree: Lynette, is there a problem?

Lynette : Tom and I don't believe in hitting our kids. I thought you knew that.

Bree : Sorry, I didn't know. It won't happen again. Of course, I'm somewhat surprised you don't spank them. I mean everybody knows they're a little bit out of control.

Susan : Wow, I am just dragging today. Should we put on another pot of coffee?

Gabrielle : Yeah, I'll do it.

Sophie : I'll, I'll fold.

Lynette : Yeah, you're right Bree. I've got a lot to learn about parenting, and I feel so blessed to be getting sage advice from such an impeccable mother like you. I mean your kids turned out perfect, as long as you don't call Andrew. Where is he again, hmm? Some kind of a boot camp for juvenile delinquents?

Susan : Okay, girls.

Bree : I never said I was perfect.

Gabrielle : Oh, Honey, nobody's blaming you.

Lynette : The hell I'm not.

Susan : Lynette.

Bree : If you will excuse me.

Bree quitte la table.

Encore une fois on voit comment la moindre remarque concernant les qualités de mère d'une femme est suivie de représailles sur le même sujet.

L'intérêt de ces diverses disputes est aussi de montrer que ces femmes si différentes (on l'a vu dans la première partie) sont autant de mères différentes et qu'aucune d'entre elles n'est une mère parfaite. La multiplication des types de mères et des types de parents voire de modèles parentaux ainsi que de problèmes rencontrés par chacun de ces modèles est peut-être pour les créateurs de *Desperate Housewives* une manière de montrer qu'il n'y a pas de parents parfaits, pas plus qu'il n'y a de mères parfaites, et donc de faire comprendre aux téléspectatrices qu'il ne faut pas essayer de se conformer à cet idéal inatteignable.

c. « *Blame the mother* »

Cette quasi obsession du rôle de la mère dans l'éducation des enfants (nettement plus marqué que celui du père) a sans aucun doute à voir avec le fait que la mère est supposée responsable de tous les maux qui touchent ses enfants, et est donc coupable et culpabilisée en permanence. Cette tendance à tenir les mères pour responsables est notée par Betty Friedan dans *The Feminine Mystique* dans un passage partiellement cité qui mérite de l'être maintenant *in extenso* :

And singled out for special attention was the "mother." It was suddenly discovered that the mother could be blamed for almost everything. In every case history of troubled child; alcoholic, suicidal, schizophrenic, psychopathic, neurotic adult; impotent, homosexual male; frigid, promiscuous female; ulcerous, asthmatic, and otherwise disturbed American, could be found a mother. A frustrated, repressed,

disturbed, martyred, never satisfied, unhappy woman. A demanding, nagging, shrewish wife. A rejecting, overprotecting, dominating mother. World War II revealed that millions of American men were psychologically incapable of facing the shock of war, or facing life away from their “moms.” Clearly something was “wrong” with American women.¹⁵⁹

Après avoir montré comment dans ces années-là le mal-être des enfants, et surtout des garçons, a été (à tort et sous l’influence des théories de l’époque) attribué à la « masculinisation » et au travail des femmes, Betty Friedan écrit :

In our own era, however, as droves of educated women have become suburban housewives, who among them did not worry that their child’s bedwetting, thumbsucking, overeating, refusal to eat, withdrawal, lack of friends, inability to be alone, aggressiveness, timidity, slow reading, too much reading, lack of discipline, rigidity, inhibition, exhibitionism, sexual precociousness, or sexual lack of interest was a sign of incipient neurosis. If not actual abnormality or actual delinquency, they must be at least signs of parental failure, portent of future neurosis. Sometimes they were. Parenthood, and especially motherhood, under the Freudian spotlight, had to become a full-time job and career if not a religious cult. One false step could mean disaster. Without careers, without any commitment other than their homes, mothers could devote every moment to their children; their full attention could be given to finding signs of incipient neurosis—and perhaps to producing it.¹⁶⁰

Ce poids pèse lourdement sur les épaules des mères de Wisteria Lane, et notamment sur celles de Bree, qui est presque la seule de toutes à vouloir véritablement faire de son rôle de mère sa carrière et en ce sens correspond à la mère à plein temps telle qu’elle est décrite par Betty Friedan. La trace la plus manifeste de cette tendance persistante à tenir la mère pour responsable de tout (« blame the mother ») est la culpabilité ressentie et exprimée à plusieurs reprises par Bree et d’autres mères. Quand le fils de Bree et Rex, Andrew, adopte un comportement quelque peu déviant (écrasant involontairement Mama Solis sans ressentir de remords ou fumant de la drogue et se comportant de manière très rebelle avec sa mère principalement), ses parents décident de l’envoyer dans un camp de redressement. Cependant

¹⁵⁹ Friedan, *op. cit.*, 276.

¹⁶⁰ Friedan, *op. cit.*, 286-287.

la réaction de Bree et de Rex est fort différente. Ainsi, dans l'épisode « Children Will Listen » (01x18), Bree refuse d'aller rendre visite à son fils et justifie ainsi son refus :

Bree : [I don't want to go]. Because the minute I get there, Andrew will start attacking me for abandoning him, and I don't want to hear it.

Rex : There's no reason to feel guilty, you know. You did everything you could for him.

Bree : I don't feel guilty.

Rex : Okay.

Une ligne de démarcation se dessine entre la réaction de Bree et celle de Rex, comme si les rôles de père et de mère impliquaient des réactions différentes parce qu'on n'attend pas la même chose d'eux. Ce n'est pas tant que les inquiétudes de Bree sont injustifiées que le fait que Rex ne semble pas du tout les partager qui est manifeste ici et montre que le mode par défaut de la mère est la culpabilité.¹⁶¹ Dans la suite de l'épisode, Bree se rend malgré ses réticences initiales au Camp Hennessy où séjourne son fils mais doit attendre dehors avec les autres mères que son fils s'entretienne d'abord avec son père. Elle assiste alors à la discussion de deux mères dissertant de ce qui les a poussées à envoyer leurs enfants dans ce camp de redressement pour adolescents :

Deux femmes sont assises en face de Bree, elles fument et boivent du café.

Femme : Sorry you had to bring your kid back. What happened this time?

Femme #2 : Well, a couple months back I caught Doug going through my purse.

Femme : Oh, I hate when they do that. Was he looking for weed or money?

Femme #2 : Oh, who knows at this point? Anyway I knocked a couple back, and things got heated and pretty soon we're both screaming and throwing stuff around the apartment. Next thing you know the lady upstairs calls the cops on us.

Femme : Oh, gimme a break.

Femme #2 : So, now I got some social worker trying to tell me how to raise my boy.

Femme : Kids. Boy, if I knew then what I know now, I would've had that hysterectomy twenty years ago.

Bree les regarde, prend son sac et rentre dans la pièce où discutent Andrew et Rex.

¹⁶¹ On pourrait d'ailleurs réinterpréter à nouveau le symbole de la pomme que les héroïnes tiennent dans leurs mains dans le générique non pas comme le signe de la culpabilité de la femme tentatrice et pécheresse mais comme le signe de cette culpabilité (parfois sans fondement aucun) qui découle de leur statut de mère.

C'est par ces mots que Bree décide d'interrompre l'entrevue entre Andrew et son père :

Bree : Don't get up. I'll be quick. Andrew, all any parent can do is try to provide their child with the tools to succeed in life. Education, love, a good clean safe home. Well, I have given you those things and I am through feeling guilty, so if you want to piss your life away and blame it on how horrible things are at home you go ahead, but I want it stated for the record that I am a good mother. Do you hear me? I am a good mother.

La lutte a principalement lieu entre Bree et l'idée qu'elle se fait de ce que doit être une mère, voire une bonne mère. C'est à nouveau une question de modèle plus ou moins subjectif intériorisé par Bree dont elle perçoit les limites en entendant la discussion des deux mères au Camp Hennessy, discussion qui fonctionne comme un électrochoc et fait exploser de manière temporaire le modèle (la prison ?) dans lequel elle s'est enfermée. C'est la raison pour laquelle la petite tirade adressée à Andrew et son père est en fait à la limite du monologue destiné à se convaincre elle-même de ses qualités de mère en énumérant les éléments objectifs qui lui permettent de d'affirmer qu'elle est une bonne mère. De manière assez furtive, par la répétition de la phrase « I am a good mother », on a l'impression que Bree redevient le sujet de sa phrase et donc l'origine de son propre système de valeurs au lieu de subir l'influence aliénante d'une forme de « mommy mystique ».

Pourtant, Bree n'hésite pas à utiliser les termes de cette mystique oppressante pour juger d'autres femmes, comme on le voit dans la manière dont elle formule son jugement d'un officier de police. Au début de la deuxième saison et après la mort de son mari, Bree, soupçonnée de l'avoir empoisonné, est sommée par la police de faire une déclaration officielle. Elle se montre assez peu coopérative, blessée que l'on puisse la soupçonner d'un tel crime, mais finit par accepter de faire une déclaration dans laquelle elle se borne à dire : « My husband died of a heart attack. I loved him very deeply, and your mother did a lousy job. »¹⁶² Bree exprime par cette simple phrase qu'elle trouve que l'officier de police qui l'interroge a été mal éduqué et une fois encore la faute (et sans faute avérée ou pas, pas de culpabilité) est identifiée comme celle de la mère uniquement.

¹⁶² « You'll Never Get Away From Me » (02x03).

La culpabilité des mères est encore plus importante quand il s'agit de celles qui travaillent, comme l'exprime Mary Alice en voix off dans « My Heart Belongs to Daddy » (02x04) :

There was one thing all the fathers on Wisteria Lane had in common. They could return home from a hard day's work to the family they'd left behind and not feel at all guilty about all the precious moments they had missed. Sadly, the same could not be said for the working mothers.

La différence de réaction entre les mères et les pères qui travaillent n'a pas à voir avec la situation puisqu'à situation égale les réactions ne sont pas les mêmes. Il s'agit plutôt d'une différence d'attente entre les rôles de mères et ceux de pères : s'il semble normal voire attendu que les pères soient absents, il n'en va pas de même pour les mères. Cette différence renvoie également au post-féminisme comme nous le verrons dans ce chapitre, mais pour l'instant c'est le concept de culpabilité qui nous intéresse, tant il semble parfois possible de l'associer (voire de le substituer) à celui de maternité.

d. Les pleins pouvoirs maternels

Cette culpabilité qui découle de la responsabilité immense que l'on fait porter aux mères dans l'éducation de leurs enfants va de pair avec un pouvoir maternel parfois inquiétant. Dans la quatrième saison, Bree fait semblant d'être enceinte de son nouvel époux Orson, afin de cacher la grossesse de sa fille Danielle et d'élever ensuite son petit-fils comme son propre enfant. Bree et Orson rencontrent quelques difficultés dans la mise en œuvre de ce plan, ce qui pousse Orson à envisager de l'abandonner et donc laisser Danielle s'occuper de son enfant. Bree lui répond alors:

Bree : You think Danielle could raise this child? You haven't seen her in action. She's shallow and she's selfish. She would ruin this child's life!

Orson : How can you say that?

Bree : Because I'm her mother. I know what I've created and that's the real humiliation. Orson, this child deserves better. And I know what to do now. Please, please let me try.¹⁶³

¹⁶³ « Now You Know » (04x01).

Ce que l'on peut trouver frappant, ce sont les termes employés par Bree pour faire référence à sa fille, qui devient sa création, sa chose et non un être à part entière doté de son propre caractère ou de sa propre personnalité. Dès lors que l'on perçoit la toute-puissance supposée de la figure maternelle, il semble plus facile de comprendre l'immense culpabilité qui peut être celle des mères de la série, et surtout de Bree. Il y a d'ailleurs dans *Desperate Housewives* plusieurs figures de mères toutes-puissantes, telles Bree, Betty Applewhite ou encore Gloria Hodge.

Le lien entre les personnages de Bree et Betty Applewhite est explicitement créé par le choix de Betty Applewhite de confier le secret de sa famille à Bree. Betty Applewhite lui explique qu'elle garde son fils Caleb prisonnier parce qu'il a tué une jeune fille, Melanie Foster, mais qu'elle refuse de le laisser aller en prison ou être interné en hôpital psychiatrique du fait de son retard mental. Ce qui nous intéresse ici est moins que le voile soit levé sur le mystère de la famille Applewhite que les termes choisis par Betty pour expliquer la situation à Bree.

Betty : Yes, my Caleb killed Melanie. I couldn't let him go to jail or, worse, be put down for what was really my crime.

Bree : Your crime?

Betty : It was my responsibility. I was supposed to protect him from himself. I am his mother. That was my job.¹⁶⁴

Le rôle de la mère est poussé à l'extrême, il n'est plus simplement question, comme avec Lynette de s'assurer de la propreté ou de la politesse de ses enfants mais bien de les protéger de tout, notamment d'eux-mêmes. Cette définition du rôle de la mère paraît totalement exagérée et déraisonnable, mais le but des scénaristes est peut-être de se livrer à une sorte de *reductio ad absurdum* et montrer à quel point la toute-puissance maternelle peut devenir aberrante, avec Betty qui porte le poids littéral du crime de son enfant puisque ce n'est pas lui qui a fauté mais elle. La situation est poussée encore plus loin lorsque Betty apprend que Caleb a tenté d'attaquer Danielle Van de Kamp et qu'elle prend tout bonnement la décision de tuer son fils afin de s'assurer qu'il ne fera plus de mal. Comme le veut la formule « With great power comes great responsibility »,¹⁶⁵ on peut toutefois se demander si

¹⁶⁴ « Silly People » (02x14).

¹⁶⁵ Nous empruntons cette maxime particulièrement appropriée ici à l'univers Marvel et plus précisément au *comic* Spider-Man.

des responsabilités qui autorisent une mère à avoir le pouvoir de vie ou de mort sur son enfant ne sont pas la marque en creux d'un pouvoir bien trop important.

Ce motif de la mère toute-puissante réapparaît avec le personnage fort inquiétant de Gloria Hodge qui conclut une dispute avec son fils Orson par ces mots : « I gave you life. You know I won't hesitate to take it away. Now give mother a kiss. »¹⁶⁶ Ne peut-on pas voir ici une dénonciation de la toute-puissance maternelle qui associe maternité et omnipotence, association dont les aspects sombres et mortifères sont ici largement mis en valeur ? Stacy Gillis et Melanie Waters dans leur article, « Mother, Home and Heaven », écrivent à ce sujet : « The figure of the ruthless, overprotective mother casts a dark shadow over the inhabitants of Wisteria Lane. [...] Motherhood is placed in the register of endangerment: a condition in which the mother is always, simultaneously, threatening and under threat. »¹⁶⁷

Si les personnages de mères que sont Betty et Gloria font la part belle à ce côté inquiétant, celle de Rex Van de Kamp et parfois Bree Van de Kamp elle-même apportent un contrepoint plutôt comique. Ainsi Bree rappelle-t-elle parfois à son premier époux, Rex, la supériorité que lui confère son statut de mère, comme dans le passage dans lequel ils ne parviennent pas à s'accorder à propos de leur fils Andrew et de ce qu'il convient de faire afin qu'il rentre dans le droit chemin :

Bree : Well, that's because you just don't love him as much as I do!

Rex : Well, isn't that nice.

Bree : It's just a fact. I'm his mother. He lived inside of me.

Rex : He hung out in your womb for a few months back in the 80s. Since then, I have grown to love him just as much as you!¹⁶⁸

L'argument de Bree consistant à associer une réalité biologique à d'hypothétiques conséquences affectives est largement déconstruit par Rex préférant tourner en dérision la période quasi sacrée si l'on en croit Bree de la gestation maternelle pour affirmer la supériorité des liens créés de manière effective par la vie commune. Plus qu'une simple boutade, on a aussi une affirmation forte du rôle de père et une tentative de s'opposer à la toute-puissance maternelle qui trouve ici ses racines dans la biologie. Cette opposition entre les pères et les mères se retrouve dans un passage largement étudié plus haut mettant en scène Ed Ferrara et son épouse Fran qui refuse de lui laisser sa place de père et le conduit à

¹⁶⁶ « Children and Art » (03x08).

¹⁶⁷ McCabe & Akass, *op. cit.*, 202-203.

¹⁶⁸ « Suspicious Minds » (01x09).

s'affirmer en tant que tel d'une manière quelque peu violente. Ce lien entre les mères et leurs enfants explique les réactions souvent disproportionnées de certaines d'entre elles. On peut citer par exemple le comportement de Phyllis Van de Kamp après la mort de son fils Rex : l'accent est mis sur la manière dont Phyllis vit son deuil de manière très publique et encombrante. Elle commence par hurler en pleurant, à peine sortie du taxi qui l'amène chez Bree : « I can't believe it. It's like some hideous nightmare. My life is over. My life is over! »¹⁶⁹ La suite de l'épisode met l'accent sur le fait que Phyllis exprime sa peine de manière ambiguë, comme lorsqu'elle dit : « What was he thinking, leaving me? »,¹⁷⁰ donnant l'impression qu'elle est la veuve de Rex plutôt que sa mère. Sa toute-puissance maternelle s'exprime par le fait qu'elle ne laisse pas de place à Bree, l'épouse de Rex, et court-circuite son deuil et son rôle en tirant la couverture à elle, en essayant d'écrire la majeure partie de l'oraison funèbre de Rex ou en choisissant les vêtements dans lesquels il va être enterré... Si le thème est plutôt dramatique, le traitement très outré et le jeu de Shirley Knight en font une peinture toute en exagération comique.

e. Être mère, une obligation ou « biology is destiny » ?

La maternité peut conduire à des débordements, on l'a vu, mais elle est aussi présentée comme une nécessité : les deux personnages qui n'ont pas d'enfants ou ne les élèvent pas sont souvent jugés de manière négative. Nous allons ici nous attarder sur les personnages de Gabrielle Solis et Edie Britt, qui sont dans des situations différentes quoique comparables. Gabrielle Solis est un personnage présenté dès le début de la série comme ne voulant absolument pas d'enfant, désir connu et accepté par son mari, Carlos. Malheureusement pour Gabrielle (et heureusement pour le scénario de la série), Carlos commence à avoir envie d'un enfant peu après le début de la première saison sans toutefois parvenir à convaincre sa femme, ce qui l'amènera à trafiquer sa contraception afin qu'elle tombe enceinte contre son gré. Cette place à part de Gabrielle dans l'économie de la série, puisque c'est le seul personnage féminin qui n'est pas mère pendant les quatre premières saisons, permet d'aborder des problématiques relevant du refus d'enfant chez la femme. De l'autre côté, le cas d'Edie est peut-être moins commun encore puisque cette dernière a un enfant, Travers, que l'on voit de temps en temps, mais ne l'élève pas car elle a préféré en confier la garde à son ex-époux. Les problématiques que cette histoire permet de traiter se rapprochent de celle de Gabrielle Solis en ce sens qu'il

¹⁶⁹ « Next » (02x01).

¹⁷⁰ *Ibid.*

est à nouveau question de l'aspect anti-naturel (avec tout ce que cette référence à la nature présente de discutable) des sentiments de ces deux femmes face à la maternité.

Lorsque Carlos éprouve des doutes, tout à fait fondés comme le sait le téléspectateur, sur la fidélité de sa femme, il appelle sa mère à l'aide. Cette confrontation des deux femmes est extrêmement féconde car elle permet de mettre face à face un personnage dont la maternité est littéralement essentielle (car inscrite dans la manière dont on y fait référence) et un personnage qui la refuse de tout son être. Ainsi Mama Solis décide-t-elle dans l'épisode « Come In, Stranger » (01x05) d'accompagner sa belle-fille faire les magasins, activité qui lui permet de discuter du sujet en question :

Mama Solis : So you shop a lot, huh?

Gabrielle : Yeah. So?

Mama Solis : Most women that shop a lot, it's because they don't have anything better to do.

Gabrielle : What's your point?

Mama Solis : Well, if you had children...

Gabrielle : Here we go.

Mama Solis : I'm just saying that children give your life a purpose. You get so busy taking care of them that you don't have any time to wonder if you're happy.

Gabrielle : You know, Juanita, this is so like you. I invite you on a nice shopping trip, and you find ways to upset me.

Mama Solis : Oh, you didn't invite me. I invited myself. You keep looking at your watch. Is there someplace you have to be?

Gabrielle : No! You know, and for the record, I am not one of those women who has a hole in her heart that can only be filled by a baby. I like my life a lot. It's very fulfilling.

Cet échange n'est manifestement pas le premier sur ce thème, comme l'interjection de Gabrielle le laisse supposer (« Here we go »), mais il permet de poser quelques jalons concernant la maternité et la manière dont elle est respectivement perçue par Gabrielle et Mama Solis. Le point le plus important est qu'une vie sans enfants est une vie jugée vaine, comme l'implique Mama Solis, ce que rejette Gabrielle dans la dernière phrase citée dans cet extrait. On voit même avec l'emploi du déictique « those » que son refus de penser ainsi s'accompagne d'un rejet des femmes qui le font et ce faisant, Gabrielle affirme clairement son identité de femme qui n'a pas besoin d'être mère pour exister en tant que personne et en tant

que femme. Un point cependant peut attirer notre attention dans ce que dit Mama Solis : si elle affirme clairement dans un premier temps qu'avoir des enfants donne un sens à la vie, sa phrase suivante est bien plus ambiguë qu'il n'y paraît. Dire « You get so busy taking care of them that you don't have any time to wonder if you're happy » ne revient pas à dire qu'avoir des enfants rend heureux mais bien qu'ils sont un divertissement au sens pascalien du terme et occupent les journées. Ainsi selon les termes même de Mama Solis, avoir des enfants joue exactement le même rôle que faire les magasins, la seule différence étant que c'est une activité plus positivement connotée socialement, surtout lorsque l'on est une femme.

Malgré les refus répétés de Gabrielle, Carlos annonce à quelques-uns de leurs amis trois épisodes plus tard qu'ils souhaitent avoir des enfants, ce que dément formellement sa femme. Pourtant Carlos ne s'avoue pas vaincu et décide de remplacer la pilule contraceptive de Gabrielle par un placebo, ce qui explique sa grossesse à la fin de la première saison. Cette grossesse est évidemment mal vécue par Gabrielle qui refuse tous les clichés habituellement associés à la femme enceinte, notamment dans « Color and Light » (02x07). Dans cet épisode, les héroïnes sont chez les Solis en train de manger de la glace quand Edie voit des photos de l'échographie et s'exclame : « Okay, how am I supposed to eat with a uterus staring me in the face? » On remarque qu'Edie, tout comme Gabrielle, a un rapport physiologique, clinique et non affectif (voire un peu dégoûté) à la grossesse et à la maternité. Susan en revanche s'exclame : « Oh Gabby I didn't know you got a sonogram. Let me see! » Tandis que Bree dit : « Honey, you need to put that in a frame or something » et face au refus de Gabrielle rajoute : « Oh, come on. That's a picture of your baby. You can't tell me you're not a little bit excited », ce à quoi Gabrielle répond : « Fine. I'm pregnant. Wheeee! »¹⁷¹ Là où Susan et Bree réagissent de manière attendrie, attendue et quelque peu stéréotypée, Gabrielle fait preuve d'un enthousiasme tout relatif qui tranche avec le comportement classique (à défaut d'être « normal ») d'une future parturiente. On remarque que ses amies n'essaient pas de la rallier à leur point de vue et lui laissent vivre son début de grossesse comme elle l'entend, même s'il est clair qu'elles doutent de son absence totale de sentiment. Ce thème est creusé à l'occasion d'une discussion entre Gabrielle et Bree.

Dans ce passage, Bree aide Gabrielle à recoudre la robe que cette dernière a prévu de porter à l'occasion de la visite de ses anciennes amies mannequin. Contrairement à ce qui est attendu, Gabrielle souhaite cacher sa grossesse autant que possible afin de ne pas avoir à

¹⁷¹ La manière dont Gabrielle feint l'excitation face à ce cliché d'échographie rappelle la manière dont Miranda Hobbes, une des héroïnes de *Sex and the City*, explique à son amie Carrie Bradshaw dans « Change of Dress » (04x15) qu'elle n'a rien ressenti lorsque l'échographe lui a annoncé qu'elle attendait un garçon et s'est donc sentie obligée de feindre la joie (elle emploie l'expression « to fake a sonogram ») que l'on attendait d'elle.

avouer à ses anciennes amies qu'elle est sur le point de devenir ce qu'elle avait juré de ne jamais devenir : une mère au foyer vivant dans les banlieues. Ce moment entre les deux amies donne lieu à l'échange suivant :

Bree : Do you ever think you might like it? Motherhood?

Gabrielle : No.

Bree : Oh, come on. You don't think you're gonna love your own baby?

Gabrielle : I'm not saying I'm not gonna grow attached to the little bugger. I just don't have the motherhood gene. I wish I did, but I don't.

Bree rit doucement.

Gabrielle : What?

Bree : Well, I'm just smiling because I think a few months from now you're gonna come to me and tell me how madly in love you are with your new little baby. And I'm gonna have to resist the urge to say "I told you so".

Gabrielle : Maybe. But I doubt it.

Gabrielle se retourne et demande à Bree: How do I look?

Bree: Positively glowing!¹⁷²

Même si Bree respecte les réticences de son amie on la voit douter de la profondeur de ces sentiments et lui présenter une vision bien plus conventionnelle (et attendue) de la maternité et du changement qu'elle occasionne. D'ailleurs le terme utilisé par Bree pour dire à son amie combien elle est belle dans sa robe est un terme plus particulièrement employé pour qualifier le rayonnement censé être celui d'une femme enceinte alors qu'à ce stade de la grossesse dans la série Gabrielle n'a pas changé d'un iota.

Le discours ambiant se fait bien plus oppressant quand Gabrielle, à la suite d'une chute dans les escaliers à la fin de cet épisode, perd le bébé qu'elle attendait et ne réagit pas comme elle le devrait (à en croire ceux qui l'entourent). L'incipit de l'épisode suivant met l'accent sur la singularité de sa réaction :

Once they've suffered a miscarriage, some women sit alone in the dark for hours. They refuse to go out in the light of day, afraid to face the possibility that life will go on. They hold on to reminders of their unborn child, and dream of what might have

¹⁷² « Color and Light » (02x07).

been. Yes, this is how some women react when they've suffered such a loss. Gabrielle Solis was not one of those women.¹⁷³

En effet la première chose que Gabrielle part faire est du lèche-vitrine. Elle explique alors à ses amies venues la soutenir qu'elle est très occupée et doit rapporter les vêtements de bébé déjà achetés. Ses amies tentent alors toutes de la reconforter :

Bree : Oh Honey. There's no reason why you and Carlos can't try again.

Susan : You'd be an amazing mother.

Lynette : You should hold on to that stuff for a while.

Mais Gabrielle, dans le pratique et pas dans l'affectif, leur explique qu'elle doit absolument tout ramener dans les trente jours, sans quoi elle ne pourra être remboursée. Le ton se fait plus normalisant et oppressant lorsqu'elle rend visite à Carlos (incarcéré à ce moment-là de la série) et qu'ils discutent de ce qui vient de leur arriver.

Gabrielle : Carlos, what happened?

Carlos : I've had a rough couple of days. After you told me about the, the baby, I kind of lost it.

Gabrielle : Carlos, your hands.

Carlos : I ripped my mattress open.

Gabrielle : Jeez, how are you feeling today?

Carlos : They're injecting me with this tranquilizer thing. I think it's doing the trick. We never even talked about names. I had my top five all picked out.

Gabrielle : Honey.

Carlos : You want to hear 'em?

Gabrielle : No, I'm good.

Carlos : You never thought about names?

Gabrielle : Oh, well, it was a little soon for that, don't you think? I mean, how can you name something the size of a walnut?

Il regarde le pull qu'elle porte.

Carlos : Is this new?

Gabrielle : Do you like it? I picked it up on the way here.

Carlos : You just lost a baby.

Gabrielle : We all grieve differently.

¹⁷³ « The Sun Won't Set » (02x08).

Carlos : You seem to be taking it pretty well.
Gabrielle : I go shopping, you rip toilets out of the wall. Different strokes.
Carlos : Are you even sad?
Gabrielle : Oh, please. What do you think?
Carlos : Honestly? I don't know.
Gabrielle : Of course, I'm sad. It's a sad situation. Now, let go of me.
Carlos : Oh, man.
Gabrielle : Honey, are you okay?
Carlos : I think my tranquilizer's wearing off.
Gabrielle : Well, let's get you another round.¹⁷⁴

Le ton de Carlos est plus menaçant et met l'accent sur la différence entre la réaction de Gabrielle et celle qu'il attend d'elle. Carlos est dans le registre de l'affectif tandis que Gabrielle reste tout à fait clinique en lui faisant remarquer que l'enfant qu'elle attendait n'était pas plus gros qu'une noix. Bien qu'elle tente de lui faire comprendre que chacun réagit différemment face à ce genre d'épreuve, il lui demande d'un ton que l'on peut décrire comme accusateur si elle ressent de la tristesse. Il y a en arrière-plan de ce dialogue l'idée non exprimée que Gabrielle ne réagit pas comme elle le devrait. La puissance de la norme est telle qu'un peu plus tard dans l'épisode apparaît un personnage inquiétant qui dit avoir été envoyé par Carlos (qu'il aurait connu en prison) pour veiller sur Gabrielle. On comprend à la fin de l'épisode (non sans avoir cru à un moment qu'il allait attenter à sa vie) qu'Hector a en fait été envoyé par Carlos pour aider Gabrielle à faire son deuil, ce qu'il s'emploie à faire lors d'une petite cérémonie dans un parc.

Gabrielle : You're not gonna kill me?
Hector : I hadn't planned on it. Besides, if I was gonna kill you, I wouldn't use a balloon. It would take too long.
Gabrielle : What am I supposed to think? You lie about protecting me and then you lock me in that heap without door handles so I can't get out.
Hector : Carlos sent me to help you with your grief.
Gabrielle : You're kidding, right?
Hector : No. Look, I know a little something about loss. It can take you to some real dark places, especially if you don't face it head-on, like seventeen years in a six-by-ten prison cell. Dark.

¹⁷⁴ *Ibid.*

Hector lui tend le ballon.

Gabrielle : What's this for?

Hector : The balloon represents the spirit of the life lost. By letting it go, you're acknowledging the pain you feel and releasing it at the same time.

Gabrielle : Okay, that's ridiculous. Besides, I don't feel what you think I'm feeling.

Hector : Then it should be real easy.

Gabrielle : Fine, if I do this, will you go?

Hector : Yeah.

Gabrielle : Okay, should I say something?

Hector : If you want to.

Gabrielle : Not really, no.

Hector : It's cool.

Gabrielle reste debout, le ballon toujours à la main.

Hector : Anytime.

Gabrielle : This is stupid. I didn't even want this baby.

Hector : Yeah.

Gabrielle : And I would've been a terrible mother.

Hector : If you say so.

Gabrielle : If it was a boy, I was gonna name it Charlie.

Hector : Yeah?

Gabrielle : And a girl, Aurora.

Hector : Those are nice names.

Gabrielle : Thank you.

Gabrielle lâche le ballon et le regarde s'envoler.

On peut regretter que Gabrielle finisse par « rentrer dans le rang » et ressentir exactement ce que l'on attend d'elle, en tant que femme et future mère. Ce revirement final émousse quelque peu la dénonciation de l'aspect normalisant et oppressant de la maternité. N'est-il pas possible d'imaginer que ce choix a été fait afin d'éviter que le personnage de Gabrielle n'apparaisse trop froid ou trop « inhumain » pour certains téléspectateurs et afin donc de permettre de jouer avec les frontières de la norme sans tout à fait s'en affranchir ? Ce qui est particulièrement intéressant dans cet épisode, c'est le personnage d'Hector : c'est un homme à l'apparence bourrue, dont le coffre de voiture est rempli d'objets pouvant être utilisés comme armes et qui semble pendant un bref instant en vouloir à la vie de Gabrielle (ce que les premiers mots prononcés par cette dernière dans le passage cité confirment). Ne pourrait-on pas voir dans cette figure ambiguë le pouvoir de la norme, son aspect menaçant

quand on ne la respecte pas et ce qu'elle peut avoir de réconfortant quand on finit par s'y plier ? On remarque aussi que Carlos est prêt à utiliser une forme de coercition pour s'assurer que sa femme ressente ce qu'elle doit ressentir.

L'absence de sentiments maternels tels qu'on s'attend à les voir exprimés voire ressentis est également à l'origine du traitement particulier du personnage d'Edie Britt. Dans la deuxième saison, Karl Mayer, l'ex-mari de Susan et père de sa fille Julie, entretient une relation amoureuse avec Edie Britt, l'ennemie-amie jurée de Susan. Dans l'épisode que nous allons citer Susan s'inquiète de ne pas voir Karl lui ramener sa fille à l'heure prévue par leur arrangement de garde partagée et justifie ses craintes à Mike d'une manière qui peut laisser perplexe :

Mike : Hey, Susan. What's going on?

Susan : It's Karl's weekend to have Julie, and they're always back by six. That's our custody agreement, back by six, and it's after six.

Mike : It's, like, six-fifteen.

Susan : Well, see? There you go.

Mike : I'm sure they just forgot.

Susan : Well, I have a court order. It's out of my hands.

Mike : Yeah, it'd still be nice if you gave him a grace period.

Susan : Oh, I'm being nice. I could have him arrested. I mean, don't get me wrong. I am all for Julie spending time with Karl. He is still her dad, and she loves him.

Mike : But?

Susan : But he's with Edie. I mean, she's not exactly the maternal type. I wouldn't be a good mother if I wasn't concerned. I mean, who knows what passes for a kid-friendly, good time in there? Drugs? Porn? Smoking?

L'emphase et l'exagération dont fait preuve Susan pour justifier son inquiétude ont un effet comique, mais il n'en reste pas moins que la source de son inquiétude est discutable : parce qu'elle considère qu'Edie n'est pas maternelle (en raison de son mode de vie et sûrement de sa décision de laisser son ex-mari élever leur enfant) elle craint qu'elle n'ait une mauvaise influence sur sa fille. Le raisonnement lui permettant d'arriver à cette conclusion mérite d'être développé. Quand Susan dit qu'Edie n'est pas « the maternal type » elle fait référence non pas à ses qualités avérées de mère (dont elle ne sait rien si ce n'est qu'elle a décidé de ne pas les assumer à plein temps) mais au hiatus entre l'idée qu'elle a de ce que fait ou ne fait pas une mère et ce qu'elle voit de la vie de femme d'Edie. Cependant ne pas se

conformer en tout point à l'image d'Épinal de la mère qui fait cuire des petits gâteaux au four tout en préparant de la pâte à sel pour ses enfants ne signifie pas que l'on est une mauvaise mère ; en d'autres termes, ne pas être « the maternal [stereo]type » ne signifie pas que l'on ne peut pas être un bon parent (à défaut d'avoir toutes les qualités censées être celles de la femme et donc de la mère). Enfin, même si Edie ne peut pas être rangée dans la catégorie des « mamans », cela ne signifie pas qu'elle soit totalement incapable de s'occuper correctement d'un autre être humain. L'exagération de Susan est indéniablement un ressort comique qui s'intègre dans la manière classique dont ces deux personnages interagissent, mais il est intéressant de voir quels raccourcis emprunte la pensée de Susan et comment une femme qui a choisi de vivre différemment finit par être considérée comme un danger.

Cet aspect de la vie d'Edie est utilisé bien plus tard dans la série quand, dans la troisième saison, le père de Travers part à l'étranger et le confie à sa mère pour deux mois. Dans « My Husband the Pig » (03x16), Carlos interrompt un rendez-vous galant lorsqu'il se rend compte que le fils d'Edie joue seul dehors tandis que sa mère s'est rendue à une soirée. Lorsqu'Edie rentre un peu éméchée de sa soirée et va récupérer son fils chez Carlos, elle se fait vertement tancer et se sent, à juste titre, jugée par Carlos :

Edie : Hey, you don't get to judge me. You don't have a kid.

Carlos : Well, if I did, I'd treat him a hell of a lot better than you do. And thank God he lives with his father. I mean, come on. What kind of mother are you?

Edie : If you are done lecturing me, I would like my son now.

Carlos : He's asleep. Come and get him in the morning... when you're sober.

Le lendemain, Edie revient chercher son fils et par la même occasion s'expliquer :

Edie : I know you think I'm a terrible person.

Carlos : I never said that.

Edie : Terrible mother, terrible person. It's the same thing. Because no matter what else she does, if a woman isn't a good mother she's a failure, right? Look, hum, when I had Travers, I, uh, I knew I was in over my head. And when Charles and I split I... I gave him custody because I wanted my son to have the best life possible. And that doesn't make me a good mother but I like to think it makes me a realistic one.

Comme souvent, Edie explicite l'implicite du discours de Carlos de la veille et dit les choses comme elles sont en montrant l'équivalence qui existe dans l'esprit des gens entre les

qualités de mère d'une femme et ses qualités tout court. L'asymétrie entre les rôles de père et de mère est particulièrement patente ici : peu de gens seraient choqués qu'un père confie la garde de ses enfants à leur mère après un divorce mais l'inverse choque, considéré comme contre-nature (avec toujours cette référence qui permet d'inscrire dans le marbre de la nature ce qui relève de conventions sociales). On trouve une remarque allant dans cette direction dans la bouche de Bree quand elle dit à Orson à propos de ce qui s'est passé entre Andrew et elle dans l'épisode « A Weekend in the Country » (03x03) : « I'm a mother who abandoned her child. That's unnatural. » Il est difficile de savoir si ce qui n'est pas naturel est qu'un parent abandonne son enfant ou bien qu'une mère le fasse mais la référence à la nature nous ferait plutôt choisir la deuxième option. Elle dit quelque chose qui s'en rapproche dans l'épisode « Now I Know, Don't Be Scared » (04x06) quand elle prévient sa fille qu'abandonner son bébé sera peut-être bien plus difficile qu'elle ne l'imagine.

Danielle : It won't be a problem, trust me.

Bree : You say that now but once you've held your child and felt that rush of love... It can change you.

Danielle : Please, I hate this baby. What has it done but make me fat and ruin an entire year of my life?

Bree : I'm just saying if I were you, I might be feeling...

Danielle : Stop. Who says I have to feel the same things you feel? I'm nothing like you!

L'attitude de Danielle face à la maternité n'est pas sans rappeler celle de Gabrielle face à sa première grossesse. Cependant ces attitudes différentes ne sont qu'évoquées, avec à la fin de l'épisode une vision claire du déchirement que l'abandon de son bébé représente pour Danielle.¹⁷⁵

¹⁷⁵ Dans « Now I Know, Don't Be Scared » (04x06), Danielle confie son fils à sa mère avec difficulté et beaucoup d'émotion en disant : « But you're right, it's awful. » Cet attachement sera confirmé par le fait que pendant les cinq ans supposés séparer le dernier épisode de la quatrième saison et le premier de la cinquième, Danielle est venue récupérer son fils.

C. Les normes esthétiques

a. Le prix de la beauté

Un dernier point sur lequel *Desperate Housewives* peut attirer l'attention est la pesanteur des normes esthétiques et canons de la beauté en général. Le traitement critique de cette norme en particulier est compliqué car il nécessite de faire la différence plus que jamais entre ce que le corps et le physique des actrices (toujours plus mince) envoie comme messages et les situations dans lesquelles les personnages qu'elles incarnent (avec donc le même corps et le même physique) peuvent se trouver. C'est principalement le personnage de Gabrielle et ses références au monde des mannequins et la manière dont la jeunesse et la beauté des femmes y sont survalorisées qui permet de traiter ce point. Dans la deuxième saison par exemple, Gabrielle fait le bilan avec son amie Bree de ses retrouvailles d'un soir avec ses anciennes amies mannequins en ces termes : « Well, Allison's mad because she's losing jobs to fourteen-year-olds. Holly is on a strict diet of cruciferous vegetables. And Yasmin is undergoing a new embryonic facial treatment that probably causes short-term memory loss. »¹⁷⁶ Cette petite phrase permet de dessiner les contours d'une norme esthétique valorisant avant tout la jeunesse et la minceur, deux aspects que l'on est prêt à tenter de conserver à un prix très élevé. Lorsque dans la saison suivante Gabrielle (poussée principalement par l'ennui) décide de reprendre sa carrière de mannequin, elle se rend à New York chez son ancien agent. Elle entre dans son bureau alors que cette dernière est encore au téléphone en train de régler une petite crise professionnelle par ces mots : « If you can airbrush her acne, you can airbrush the track marks. Now, don't call me again unless she OD's. »¹⁷⁷ Cette fois-ci la remarque a le mérite de mettre l'accent sur la non-perfection des mannequins dont les visages et les corps ornent de nombreuses pages de magazines sans que l'on voie aucun bouton d'acné, et de montrer ce que cette perfection doit aux retouches faites sur les photographies par des professionnels. La dernière partie de la phrase ainsi que la mention des « track marks » (les traces laissées sur la peau par des injections sous-cutanées on suppose ici de drogue) met également l'accent sur la consommation de stupéfiants chez les mannequins. Nombre de drogues et stupéfiants permettent en effet de rester mince.¹⁷⁸ L'épisode suivant, dans lequel Gabrielle aide son ami Vern à préparer des petites filles pour des concours de beauté, permet à nouveau de montrer à quel prix se paie la beauté qui est

¹⁷⁶ « Color and Light » (02x07).

¹⁷⁷ « Children and Art » (03x08).

¹⁷⁸ Cela est confirmé par Gabrielle disant à son mari après avoir trouvé de la cocaïne sous le lit de leur locataire Ellie : « I was a fashion model during the nineties. I know cocaine. » (« Mother Said » 04x15.)

celle des mannequins lors d'un dialogue entre Gabrielle et les petites filles sous sa responsabilité :

Petite Fille : Did you eat pizza with Kate Moss?

Gabrielle : Honey, most models don't eat pizza. At least not without having a finger for dessert. You would not believe the horrible things they did to stay skinny.

Petite fille #2 : Like what?

Gabrielle : Some would smoke those unfiltered French cigarettes. (But cigarettes can kill you). But before they do, they kill your appetite. One time, there was a girl who took too many laxatives and... well if you're ever at the Chateau Milan in room 238, do not use the jacuzzi.

Petite fille : Do you have to be skinny to be a model?

Gabrielle : Well, yeah. When's the last time you saw fat person on a magazine cover?¹⁷⁹

Ce qui est confirmé ici, c'est le prix à payer pour atteindre non pas la beauté mais la minceur puisque ce que dit Gabrielle dessine les contours de pratiques dangereuses, que l'on ait affaire aux purges permises par les laxatifs, aux troubles du comportement alimentaire ou encore aux drogues (ici la nicotine) utilisées comme coupe-faim.

b. Les contradictions de Gabrielle

Le personnage de Gabrielle permet un traitement plus subtil des normes esthétiques quand dans la cinquième saison elle devient la mère de deux petites filles, Juanita et Celia. Au cours d'un anniversaire auquel sa fille est invitée, Gabrielle entend des mères évoquer le surpoids de Juanita et ce qui ne semblait pas être un problème jusque-là en devient un, tant et si bien qu'elle tente de faire faire de l'exercice à sa fille en la contraignant à courir derrière la voiture pour rentrer à Wisteria Lane. Juanita a rapidement assez de ce que Gabrielle présente comme un jeu et finit par monter dans un bus qui passait par là afin de rentrer chez elle par ses propres moyens. Quand Gabrielle rentre, Carlos l'attend pour lui parler de son comportement :

Carlos : Even if she's heavy, doesn't she have the right to feel good about herself?

¹⁷⁹ « Beautiful Girls » (03x09).

Gabrielle : Hey, I'm protecting her. She doesn't know the truth yet. Women only have five seconds to be young and beautiful, and then it's gone. And then before you know it, we're old and fat and married, and wondering where our beauty went.

Carlos : Gabby...

Gabrielle : No, Carlos. I mean, sometimes I'm glad you can't see me. Five years and two kids, and no time for facials or the gym, it just takes a toll. When Edie saw me the other day it was like she didn't even recognize me.¹⁸⁰

À ce moment de la série en effet, Gabrielle est devenue une mère au foyer, désargentée qui plus est, et n'a plus le physique, la coiffure ou les tenues qui étaient les siens durant les quatre premières saisons.¹⁸¹ On remarque cependant que si le personnage de Gabrielle dénonce la pression que l'on fait peser sur les femmes, elle ne la discute pas vraiment et se contente de le déplorer : on voit qu'elle souhaite protéger sa fille des conséquences qu'implique la transgression de cette norme physique mais pas du poids de la norme en question. Ce positionnement ambigu de Gabrielle est encore plus perceptible lorsqu'elle doit aller chercher sa fille à l'école un jour où cette dernière s'y est rendue très maquillée. Lorsque Gabrielle demande à sa fille la raison de son comportement, cette dernière lui répond qu'elle a voulu lui ressembler car d'autres petites filles à l'école ont vu Gabrielle et dit à Juanita qu'elle n'était pas aussi jolie que sa mère. Voici la discussion qu'ont ensuite Carlos, Gabrielle et Juanita :

Carlos : You're naturally beautiful. Make-up just covers that up.

Gabrielle : He's right, sweetie. You don't need all that gunk on your face.

Juanita : Then why do you wear it?

Gabrielle : Because I'm an adult. And besides, I hardly wear any.

Carlos : Come on, Gabby. Let's try to keep this real.

Juanita : Are you gonna wear make-up when Daddy gets his big award?¹⁸²

Gabrielle : Well, it's a big, fancy dinner. Of course.

Juanita : But that's not fair!

¹⁸⁰ « You're Gonna Love Tomorrow » (05x01).

¹⁸¹ Eva Longoria a dû prendre du poids pour tourner les épisodes de la cinquième saison dans lesquels son personnage est moins mince, et l'on a remarqué le déchaînement médiatique autour de cette prise de poids. Les journaux américains se sont tous demandés si Eva Longoria était enceinte et elle a fini par répondre à Michel Denisot lui posant la même question sur le plateau du *Grand Journal* « I'm not pregnant, I'm just fat. » Cet exemple montre à un autre niveau la pression que fait peser Hollywood et la presse à scandale en général sur les actrices et leur physique.

¹⁸² À ce stade de la série, Carlos a recouvré la vue, et occupe à nouveau un emploi de cadre très supérieur qui lui vaut de gagner le prix de « Latino Businessman of the Year » et Gabrielle a retrouvé son physique des premières saisons.

Gabrielle : Sweetie, you're six. There's a lot of things I can do that you don't.

Juanita : So you get to look pretty at Daddy's party and I have to look like this?

Carlos : Hey, I have a great idea.

Gabrielle : Okay, see? Your Daddy's got a great idea.

Carlos : How about if neither one of you wears make-up to the dinner?

Juanita : Okay.

Gabrielle : No, no, no. Your Daddy's just being silly. Can I talk to you for a second?

(à Carlos, à part): Are you a lunatic? I'm not walking into a ballroom full of people without my face on.

Carlos : Come on, this is the perfect opportunity to teach her that beauty is only skin-deep.

Gabrielle : Yeah, well, once you see this skin without foundation, you may want to rethink that.

Carlos : Gabby, your daughter is in pain. And don't you love her enough to put your vanity aside for one night?¹⁸³

La soirée ne se déroule pas sans mal et l'on voit la difficulté avec laquelle Gabrielle assume de ne pas être maquillée dans ce contexte, expliquant à tous ceux qu'elle croise qu'elle est habituellement beaucoup plus jolie et ne porte pas de maquillage afin de donner une leçon à sa fille. Elle montre par là que le problème vient d'elle et d'un certain nombre de normes esthétiques qu'elle a intériorisées et pas forcément d'un jugement extérieur. L'ambiguïté vient également du fait que Gabrielle finit par céder aux sirènes du maquillage lorsqu'il est question que Carlos, Juanita et elle soient pris en photo en compagnie du maire pour le journal local, au grand dam de sa fille à qui elle tente par la suite d'expliquer la vanité de son comportement et de ces critères esthétiques en général.

D. Une peinture libératrice et à nouveau contradictoire ?

La force de ces normes, qu'elles concernent les qualités de femme d'intérieur ou de mère des habitantes de Wisteria Lane, est non seulement traduite par son omniprésence dans leur vie mais elle est aussi attestée par ce qui a pu être écrit sur la série. Felicity Huffman s'exprime sur ce sujet lors d'une interview imprimée dans les pages du guide *Behind Closed Doors* :

¹⁸³ « Bargaining » (05x21).

I find motherhood incredibly difficult and I know not all women do and God bless them. But I think there is an unspoken pressure between women. [...] You're not allowed to say, "I don't like this right now," the way you could about your spouse or your best friend or your job. It enrages me. I mean, children are difficult enough without robbing women of their true experience of it.¹⁸⁴

Les termes mêmes de la citation font référence au pouvoir de la norme de manière oblique d'abord en ce qu'elle est implicite et n'a pas besoin d'être exprimée pour être efficace (au contraire, c'est quand elle a besoin d'être rappelée que l'on sait qu'une norme a été fragilisée). Le deuxième point est que Felicity Huffman met bien l'accent sur le fait que la norme s'exerce sur les femmes même quand elles sont entre elles, ce qui montre qu'elle ne s'exerce pas uniquement de l'extérieur sur les femmes mais que les femmes s'en font un relais extrêmement puissant. Cette citation montre aussi le rôle de miroir joué par la série, espace où la norme est parfois mise en danger mais surtout montrée comme telle. Felicity Huffman revient d'ailleurs à de multiples reprises sur cet aspect du personnage de Lynette comme dans les bonus de la première saison, dans lesquels elle explique que le problème avec la maternité est que : « There's no room for going "yeah and it's also really hard and really boring and really awful and I may want to run away and I can't wait until they go to sleep at night". You know there's no room for that. » Puis elle répète, toujours dans ces mêmes bonus : « For me, not for every one, motherhood certainly brings me to the brink of madness often [...] I don't think the dark side of motherhood is shown very often. » Felicity Huffman se garde bien de dire que son expérience vaut pour toutes les mères, précisant que pour certaines femmes la maternité est sûrement un chemin pavé de roses, comme si elle faisait attention de ne pas remplacer une norme étouffante par une autre.

Sharon Sharp, allant dans le même sens, écrit :

Lynette's confession demonstrates an extreme ambivalence towards the role of motherhood, and satirises the ways women internalise the social pressure of choosing to be stay-at-home mothers and living up to unrealistic standards of domestic perfection.¹⁸⁵

Stacy Gillis et Melanie Waters en revanche pensent que cette dénonciation n'est que ponctuelle : « This frank acknowledgment of the difficulties of motherhood is a brief,

¹⁸⁴ *Behind Closed Doors*, 2005, 29.

¹⁸⁵ McCabe & Akass, *op. cit.*, 124.

unrepresentative moment in the trajectory of the first season, and the women are quickly returned to the privacy and secrecy of their homes and respecting mothering praxes. »¹⁸⁶

On est confronté à une autre interprétation du personnage de Lynette à la lecture de ces mots :

Every stay-at-home mother watching knows that even though Lynette's boys may be more rambunctious than most [...] raising kids is demanding, constant work. And everybody's kids can be monsters, at least some of the time. What feminists never appreciated is that staying home with them can be a lot tougher than even a big corporate career.¹⁸⁷

Ainsi, sous la plume de Myrna Blyth, Lynette devient un personnage permettant d'en remonter aux féministes (lesquelles, cela n'est pas précisé) en réévaluant et donc revalorisant le travail de mère au foyer et le rendant aussi difficile (et donc noble ?) qu'un travail de cadre.

Ellen Goodman considère que le personnage de Lynette s'adresse aux deux camps (« is talking to both sides »), c'est-à-dire à la fois aux mères au foyer à plein temps qui peuvent trouver le temps un peu long parfois et à celles qui travaillent et ont mauvaise conscience de devoir confier leur enfants à d'autres. Cet article d'Ellen Goodman est d'ailleurs explicitement repris par Jennifer L. Pozner dans son débat épistolaire avec Jessica Seigel paru dans le *Ms.* consacré à la série. Elle écrit :

But while writer Ellen Goodman points to Lynette as a “signpost of a slowly changing society” and the *Pittsburgh Post-Gazette* branded her a “Generation's Truthsayer,” they (and you) are ignoring the show's fundamental premise that child care is solely women's responsibility. Doesn't it bother you that Lynette is the very model of silent suffering?¹⁸⁸ In a key flashback, she nods in queasy acquiescence when her husband tells her to quit her career to stay home with her babies.¹⁸⁹

Cette citation confronte le lecteur à encore une autre interprétation de la série, diamétralement opposée à celle de Felicity Huffman elle-même par exemple.

¹⁸⁶ McCabe & Akass, *op. cit.*, 202.

¹⁸⁷ Blyth, *National Review Online*, *op. cit.*.

¹⁸⁸ Pour qui connaît la série, cette description de Lynette semble particulièrement peu exacte. Les rares passages où elle peut s'appliquer sont ceux où le caractère de Lynette est comme bridé par l'intériorisation d'une certaine norme, le reste du temps son personnage est loin de souffrir en silence et n'hésite ni à se plaindre ni à faire en sorte que sa situation change.

¹⁸⁹ *Ms.*, *op. cit.*, 42.

Il faut alors se demander pourquoi cette peinture que *Desperate Housewives* propose de la condition féminine n'est jamais interprétée de la même façon. Parmi les réponses possibles, il y a celle consistant à lire ces multiples interprétations comme le reflet et le signe des dissensions du féminisme américain. En effet, si de mêmes éléments sont considérés tantôt comme féministes tantôt comme rétrogrades, c'est le signe que les auteurs ou les journalistes ne partent pas de la même définition du féminisme parce que le concept est, malgré ce que l'unicité du terme pourrait nous faire croire, multiple.

4. Une série qui reflète les dissensions du féminisme américain ?

A. Introduction

Nous cherchons ici à mettre en évidence la difficulté de faire d'une série le miroir d'un concept dont la définition varie grandement selon la sensibilité ou l'affiliation de celui ou celle qui écrit et ce, malgré l'utilisation d'un terme unique. Cette difficulté est un des moyens d'expliquer la diversité des opinions sur la série ainsi que les interprétations parfois diamétralement opposées de mêmes histoires ou de mêmes personnages. Afin de faire un état des lieux des différents types de féminismes qui existent ou peuvent être utilisés comme grille de lecture de la série, nous allons nous baser sur la typologie de Chris Beasley telle qu'elle l'expose dans son ouvrage *What is Feminism?*.

Bien que nous ne réduisions pas le féminisme (ou les nombreuses écoles de pensée qui le composent) aux théories présentes dans les pays occidentaux développés, c'est à ces dernières que nous allons nous intéresser dans le cadre de ce travail de recherche. En effet *Desperate Housewives* est un produit culturel américain et il semble logique de supposer que son créateur et ses scénaristes ont été influencés de manière plus ou moins directe par les débats féministes qui ont animé et animent encore la société américaine. De plus, nous nous sommes jusqu'ici beaucoup intéressés aux écrits parus essentiellement aux États-Unis ou au Royaume-Uni et à nouveau il semble raisonnable de considérer que ces écrits et leurs auteurs ont été influencés par les courants de pensée qui y sont les plus populaires et les plus fréquents.

Avant de rentrer dans les détails du classement proposé par Chris Beasley, revenons sur l'introduction de son ouvrage dans laquelle elle expose le problème méthodologique posé par une tentative de définition du féminisme. Elle y note tout d'abord que, bien que

protéiforme, « feminism is often represented in everyday discussions, as well as in lecture rooms, as a single entity and somehow concerned with “equality”. »¹⁹⁰ Chris Beasley elle-même exprime les difficultés liées à son projet :

The notion of “defining” feminism is controversial. In addition to the problems associated with a complex, shifting and sometimes inaccessible field, defining feminism also involves considering whether it is in any sense distinguishable from other forms of thought. As will be noted shortly the issue of feminism’s “borders” is a matter of debate.¹⁹¹

L’ampleur et la complexité de la tâche conduisent l’auteure à refuser toute tentative de définition trop fermée : « In common with Braidotti, I consider that feminism’s manifold qualities suggest a cautious, open-ended and wide-ranging approach to exploring its characteristics rather than an attempt to find some concise central core. »¹⁹²

Elle reconnaît cependant que cette grande diversité du concept ne signifie pas qu’il puisse tout englober : le féminisme a des limites, inclut certaines choses et en exclut d’autres, même si ces limites peuvent changer avec le temps et être plus ou moins perméables. S’appuyant sur Delmar, elle note que, même si la définition du féminisme est peu uniforme :

[...] there has often been a considerable degree of consistency in the images said to represent feminism and feminists. When you consider that images may refer to styles of dress, haircuts, ways of behaving, attitudes and so on, you can probably conjure up a number of graphic pictures yourself. It is interesting that these easily evoked images are more often associated to pejorative views of feminism.¹⁹³ However the images also suggest an impulse to tie feminism down to something and to ignore considerable differences over the characteristics of feminism.¹⁹⁴

¹⁹⁰ Beasley, *op. cit.*, x.

¹⁹¹ Beasley, *op. cit.*, xi.

¹⁹² Beasley, *op. cit.*, xii.

¹⁹³ En suivant ce raisonnement on pourra d’ailleurs se demander si *a contrario* il existe dans la série des images, notamment des images de femmes dont les vêtements, coupe de cheveux et attitude font qu’on les exclut des féministes sur des simples critères extérieurs. On peut d’ores et déjà citer Germaine Greer écrivant dans le *Guardian* du 3 janvier 2005 : « None of the housewives is resourceful or intelligent but all are as tall and slim as catwalk models [...] », comme si les deux éléments de la phrase entretenaient un lien logique.

¹⁹⁴ Beasley, *op. cit.*, xiii-xiv.

Un des premiers points cité par Chris Beasley pour commencer à dessiner les contours du féminisme, en montrant en quoi celui-ci est différent de ce qu'elle appelle « traditional thought », est la centralité des femmes :

What does seem to be a feature of all these existing feminisms is the consideration of women as the subject: women are at the centre of the analysis. This is not to suggest that feminism is necessarily identified exclusively with women, but, as Delmar notes, the concept of womanhood is placed centre stage, even when this concept refers to multiple differences, is distanced from any singular content and/or is distanced from any set content such that it is destabilised.¹⁹⁵

Quelques pages plus tard, Chris Beasley s'appuie sur les définitions que l'on peut trouver dans les dictionnaires et encyclopédies afin d'isoler quelques invariants du féminisme :

Dictionary and other concise definitions of feminism clearly presume that all varieties of feminist thought are perceived to have some common ground—that is, women have had and continue to have a **rough deal** because of their sex. Such an approach strongly implies that feminist thought has some orientation towards group concerns, rather than simply those of individuals. At the very least, a “reluctant **collectivism**” is suggested. However, little more is usually said about this apparent shared content within feminism. Feminists obviously do not concur on why “the deal” for women was and is rough, whether different women might receive different “deals” or about what might be done to alter their situation. Concise definitions generally suggest that feminism comprises a constant and common **framework**, a kind of **empty shell** into which may be poured any number of different concerns, details and explanations.¹⁹⁶

On commence à percevoir les similitudes entre ce que dit pour l'instant Chris Beasley sur le féminisme et ce qui a pu être écrit sur *Desperate Housewives*. Dans les deux cas les femmes sont au centre des préoccupations, dans les deux cas quelque chose est exprimé sur leur sort mais les raisons invoquées pour l'expliquer et les solutions proposées pour l'améliorer sont loin de toujours aller dans la même direction.

Cependant, comme le fait remarquer prudemment Chris Beasley, même cette tentative de définition du féminisme pourtant fort minimaliste est parfois remise en question, ce qui

¹⁹⁵ Beasley, *op. cit.*, 19.

¹⁹⁶ Beasley, *op. cit.*, 28. C'est elle qui souligne en caractères gras.

montre à quel point le sujet est complexe et difficile à appréhender en totalité et explique la nécessité de passer par une vision morcelée faisant la part belle aux différentes écoles de pensée que l'on trouve regroupées sous le terme de féminisme.

Parmi les différentes chapelles du féminisme nord-américain auxquelles *Desperate Housewives* peut faire écho de manière plus ou moins directe, on trouve le féminisme freudien, le féminisme libéral, le « power feminism », les « identity politics », le post-féminisme mais aussi certaines idées capitales comme « the personal is political » ou celle de « sisterhood ». L'ordre dans lequel nous allons aborder ces différentes notions est à la fois inspiré par celui utilisé par Chris Beasley dans son ouvrage mais aussi par la force de l'écho qu'elles trouvent dans la série.

B. Le féminisme freudien

Le premier type de féminisme auquel on trouve des références dans la série est donc le féminisme freudien, décrit par Chris Beasley ainsi :

In the United States in particular a grouping of Freudian feminists emerged who paid special attention to the impact of women's primary care-giving responsibilities on personality and social relations. [...] These psychoanalytic feminists draw on the work of Sigmund Freud in their discussion of how it is that women become feminine and thus come to mother, but also offer a re-interpretation of his account of how the (sexed) self is formed. Freud stresses the significance of "the Father" in shaping psychic unconscious life. The Father is understood here as a generalised cultural symbol of male authority partially recognisable in specific fathers/men—that is, recognisable in those marked as possessing penises.¹⁹⁷

Les passages que nous allons citer ne font pas nécessairement référence de manière explicite à ce type de théories mais on pourrait considérer qu'ils sont la marque en creux de leur influence dans la société américaine telle qu'elle est représentée dans *Desperate Housewives* et des traces laissées par des théories largement diffusées mais pas toujours de manière très fidèle. Un des passages les plus fréquemment cités et les plus marquants concernant ce sujet est le passage où Bree et son mari Rex consultent un thérapeute de couple dans la première saison, ce qui donne lieu à une remise en question assez virulente des

¹⁹⁷ Beasley, *op. cit.*, 66-67.

théories de Freud (telles qu'elles ont pu être utilisées aux États-Unis). Dans ce passage Bree se lance dans une diatribe contre Freud alors qu'elle est en train de recoudre un des boutons de la veste du docteur Goldfine :

Dr Goldfine : I'm sure Freud would not approve of this.

Bree : Who cares what he thinks. I took Psychology in college. We learned all about Freud. A miserable human being.

Dr Goldfine : What makes you say that?

Bree : Think about it. He grew up in the late 1800s. There were no appliances back then. His mother had to do everything by hand. Just backbreaking work from sun-up to sundown. Not to mention the countless other sacrifices she probably had to make to take care of her family, and what does he do? He grows up and becomes famous peddling a theory that the problems of most adults can be traced back to something awful their mother has done. She must've felt so betrayed. He saw how hard she worked. He saw what she did for him. Did he even ever think to say thank you? I doubt it.

Dr Goldfine : Just so you know, many of Freud's theories have been discredited.

Bree : Good.¹⁹⁸

Bree continue à être le véhicule de la critique de ces théories quand dans la deuxième saison elle affirme de manière très catégorique à ce même docteur Goldfine : « To be honest I don't believe in the subconscious. »¹⁹⁹

Cependant le propos est ambigu, car Bree elle-même reprend en partie ces théories à son compte lorsqu'elle va chercher son fils Andrew au Topsy-Turvey (un bar à strip-tease). Le discours par lequel elle tente de convaincre son fils de rentrer chez eux et délaisser le spectacle qui s'offre à lui est imprégné des théories que nous venons de citer, notamment dans la mesure où il fait référence à la manière dont l'identité sexuelle de la jeune fille et la manière dont elle s'est construite sont en relation étroite avec son enfance et son rapport à son père :

I'm curious Andrew, as you fantasize about this woman, do you ever stop and think how she came to be on the runway? That's someone's little girl and that someone probably had a lot of dreams for her, dreams that did not include a thong and a pole.

¹⁹⁸ « Ah, But Underneath » (01x02).

¹⁹⁹ « I Wish I Could Forget You » (02x06).

[...] God only knows what she's had to deal with in her life. Abject poverty, drugs, domestic violence, maybe even molestation. And now she treats herself the way other men treat her. Like an object. A piece of meat.²⁰⁰

Cette corrélation entre l'identité, le comportement sexuel d'une femme et ses rapports avec son père est souvent évoquée dans la série, et ce par tous les personnages, qu'ils soient masculins ou féminins, preuve peut-être de l'influence de ces théories. Carlos par exemple explique à son ami Mike son attrait pour une nouvelle conquête en lui disant : « Dude, she's a dancer. And if her online profile is any indication, she's a complete freak. We're talking serious daddy issues. »²⁰¹ Lynette souscrit également à cette idée lorsqu'elle essaie de convaincre son patron Ed Ferrara qu'il doit absolument jouer un rôle plus important dans l'éducation de sa fille Mindy.

Lynette : You're Mindy's father. You have a right to spend time with her. [...] You could stand up to Fran! If you don't, you'll just become more resentful. She'll get nuttier. And without a father figure, poor Mindy will grow up to be a stripper.

Ed : A stripper?

Lynette : There's science to back that up.²⁰²

On peut citer un dernier exemple présent dans la cinquième saison, lorsqu'Edie et Susan sont enfermées par accident dans une cave et qu'Edie explique à Susan pourquoi elle n'a aucune confiance dans le sexe opposé en lui confiant un épisode particulièrement douloureux de son enfance impliquant son père.

Susan : Now, I get it. All these years I have judged you and it is not your fault. You are the way you are because of your father.

Edie : Don't psychoanalyze me, you simp! I was just trying to tell you how selfish men are!

Susan : And I was just trying to be nice and give you a free pass for being such a big slut!²⁰³

²⁰⁰ « Who's That Woman » (01x04).

²⁰¹ « My Husband the Pig » (03x16).

²⁰² « Coming Home » (02x10).

²⁰³ « Connect! Connect! » (05x12).

On remarque à travers ce relevé que le lien entre le comportement sexuel d'une femme et les rapports avec son père est établi de manière fréquente. Ce lien est de plus exprimé de manière souvent vague, comme s'il n'était pas nécessaire de préciser pourquoi il est fait, ce qui peut-être le signe à nouveau de la prégnance de ces idées aux États-Unis. Peut-être est-ce aussi l'indication (volontaire ou pas) que ces théories sont utilisées de manière très banalisée et sont quasiment devenues des lieux communs.

Cette référence au père s'accompagne aussi de ce que nous avons longuement vu plus haut lorsque nous avons évoqué le rôle et la toute-puissance de la mère ainsi que la référence à Betty Friedan et aux bases de sa « féminine mystique », à savoir le poids démesurément lourd que l'on fait porter aux femmes et surtout aux mères dans l'éducation de leurs enfants. Comme le montre Chris Beasley, le féminisme freudien redonne une place centrale et positive aux femmes :

By contrast with Freud's approach, in Freudian feminist writings the psychological and cultural influence of women in the constitution of subjectivities and social relations is largely viewed as active and positive, despite their oppressed status. Instead of conceiving women as unconsciously shaped by envy for what appears to belong exclusively to men, and in relation to a male standard against which they *must* appear deficient, women are regarded as positively contributing an alternative psychological order.²⁰⁴

Malgré cela, la série met en images ce que ce rôle peut avoir d'oppressant et tout en prenant en compte l'influence de ces théories en montre les limites quand elles sont mal comprises.

C. Féminisme libéral et « power feminism »

Le personnage de Lynette permet une incursion dans d'autres types de féminismes et notamment le féminisme libéral et le « power feminism » (qui tout en étant distincts sont proches) dans la mesure où c'est un des seuls personnages que l'on voit évoluer dans le milieu majoritairement masculin du monde de l'entreprise.

Une ébauche de définition est à trouver au début de *What is Feminism?* :

²⁰⁴ Beasley, *op. cit.*, 67.

Women are seen as capable of doing what men do, as capable of being “men” and are expected to enter the world of men. Such an approach has sometimes been described as egalitarian or humanist feminism and is commonly associated with the public face of North American (liberal) feminism.²⁰⁵

Elle propose une définition plus complète en expliquant que l’accent est mis sur la sphère publique mais aussi sur le combat légal, politique et institutionnel pour les droits des individus à entrer en concurrence sur le marché du travail :

There is a presumption of sameness between men and women in liberal feminist thought. Liberal feminist political strategies reflect a conception of a fundamentally undifferentiated human nature—that is, since women are much the same as men, women should be able to do what men do.²⁰⁶

Elle rapproche ce courant de ce que Naomi Wolf appelle « power feminism, a feminism based on a sense of entitlement and which embraces monetary and other forms of “success” in existing society. »²⁰⁷

Il est certain que l’on ne voit à aucun moment les héroïnes de *Desperate Housewives* se battre de manière légale, politique ou institutionnelle pour assurer leurs droits ou en obtenir plus mais l’incursion de Lynette dans le monde de l’entreprise permet de faire référence à ce type de féminisme et d’en montrer les limites. L’accent qui est mis sur l’incroyable talent professionnel de Lynette Scavo, tout au long de la première saison notamment, pose les bases d’une égalité quasi parfaite entre les compétences des hommes et celle des femmes (voire une supériorité de celles de Lynette dans le couple Scavo) mais cette égalité reste théorique dans la mesure où la première saison met l’accent sur la sphère privée uniquement. Les héroïnes ne sont présentées que dans un contexte familial ou dans la sphère moins restreinte mais tout aussi privée des relations interpersonnelles à l’intérieur de Wisteria Lane. La sphère publique ne fait incursion dans la sphère privée que sous la forme de souvenirs, comme les coupures de journaux précieusement gardées par Lynette pour attester de sa gloire professionnelle passée comme d’autres garderaient des photographies de leur beauté passée. Les coupures que l’on

²⁰⁵ Beasley, *op. cit.*, 15-16.

²⁰⁶ Beasley, *op. cit.*, 52.

²⁰⁷ *Ibid.*

voit encadrées au mur²⁰⁸ ont pour titre « Scavo promoted vice president » « What next for whiz kid Lynette Scavo? » ou encore « Scavo awarded Woman of the Year ».

La deuxième saison apporte une confirmation de cette égalité de compétences lorsque Lynette retourne dans le monde du travail, retour qui permet de la voir évoluer dans la sphère publique. Si les compétences professionnelles de Lynette ne sont pas remises en question, son immersion dans un monde principalement masculin permet de démontrer que même si les femmes ont gagné le droit de partager la sphère publique avec les hommes, elles continuent d'être traitées différemment.

Le passage qui nous intéresse tout particulièrement est celui dans lequel on voit comment le monde de l'entreprise reste organisé autour de réseaux informels qui se structurent autour de l'appartenance au sexe masculin.²⁰⁹ Lynette intègre sans problème l'entreprise Parcher & Murphy où elle rejoint tout de même une équipe majoritairement masculine (à l'exception de Nina Fletcher dont nous évoquerons le cas plus bas) et c'est le fonctionnement de ce genre d'équipe qui peut frapper. Dans la deuxième saison, Tom Scavo, malheureux d'être père au foyer, souhaite reprendre le travail et parvient à se faire engager dans la même entreprise que Lynette et ce malgré les réticences de cette dernière. Dans « There's Something About a War » (02x13) Tom passe son entretien et est embauché en dépit des réserves que Lynette émet sur son curriculum vitæ. Ed Ferrara, le patron, l'embauche notamment parce que les deux hommes sympathisent pendant l'entretien en parlant de leurs femmes à propos d'une campagne de publicité en particulier :

Tom : Actually, no. My wife helped me on that one. Um, she's in advertising, too. But if you were to ask her, I'm sure she'd tell you she did the whole thing all by herself.

Ed : Credit hog, huh? I know the type. You know what, Tom? I like you.

Dans « Silly People » (02x14), Tom explique à Lynette qu'il a l'impression de ne pas être très apprécié de sa hiérarchie et finit par lui demander de l'aide. Lynette lui explique ne rien pouvoir faire malgré sa position dans l'entreprise²¹⁰ et lui annonce qu'il va devoir trouver, seul, des atomes crochus avec Ed, son patron. Quelques minutes plus tard on assiste à l'échange suivant entre les deux hommes à propos de l'idée de Tom pour une campagne de publicité pour du bacon :

²⁰⁸ «Who's That Woman » (01x04).

²⁰⁹ Cf. l'article intitulé « The conundrum of the glass ceiling » publié dans *The Economist* le 21 juillet 2005. <http://www.economist.com/node/4197626>, page consultée le 1 juillet 2010.

²¹⁰ Elle en est Vice-Présidente à ce moment de la série.

Ed : What, like a secret underground society of bacon eaters?
 Tom : Well, like my college fraternity where, you know, everybody wanted in, but we only took the coolest guys.
 Ed : What, you were Greek?
 Tom : Yeah, Alpha Tau Omega.
 Ed : I was Phi Kappa.
 Tom : You?
 Ed : And I don't remember you having to be that cool to pledge ATO.
 Tom : Look, if I had a nickel for every Phi Kapp that I tied naked to a freeway sign...
 Ed : Scavo, if you were my pledge, I'd have made you my bitch.
 Tom : Oh you think so?
 Ed : You know what? I'm liking this whole fraternity angle. Yeah! Let's talk about it over lunch. You're buying.

Trouver ce point commun facilite la discussion entre Tom et Ed et conduit les deux hommes à déjeuner ensemble de manière quasi immédiate. Notons que les « fraternités » américaines sont des associations étudiantes présentes sur les campus, généralement non mixtes (il existe donc des « sororities »). Les jeunes gens aspirant à en faire partie (les « pledges ») doivent passer un certain nombre de rites initiatiques et relever des défis, ce qui permet aux membres de les tester et de décider s'ils sont dignes d'intégrer l'association. Ces associations permettent de nouer des relations d'amitié le temps des études, relations qui se transformeront en un solide réseau (« network ») tout à fait utile au cours de la vie professionnelle. Le reste de l'épisode montre comment Tom et Ed reproduisent ce système de fonctionnement à l'intérieur même de l'entreprise.

Ed ne cesse en effet de lancer à Tom des défis que d'aucuns pourraient qualifier de puérils, comme manger un beignet préalablement trempé dans les toilettes (ce que fait Tom, trop heureux d'avoir trouvé une manière de parler à Ed et surtout de se faire une place dans l'entreprise), et l'appelle par son nouveau surnom de « Toilet Boy ». Lynette fait part de ses réserves à son époux mais celui-ci la rassure en lui expliquant que « This is the way that guys do business [...] He made me his bitch. »²¹¹ Lassée de tous ces jeux et de voir son mari humilié, Lynette va voir son patron afin de faire revenir une ambiance plus propice au travail.

²¹¹ On ne manquera pas de noter l'aspect féminisant du terme et celui, homoérotique, du type de relation qu'il implique entre les deux hommes.

Ed refuse jusqu'à ce dialogue :

Ed : This is my company, if people want to work here, they play by my rules.

Lynette : Ed? I'm calling you out.

Ed : Huh?

Lynette : Yes, you're right. This is your company, so I'll play by your rules. What do I have to do to get you to stop this frat boy crap? Shave my eyebrows? Come to work naked? Name your stakes.

Ed : I don't have time for this.

Lynette : Aw, what's wrong Ed? You're afraid a Phi Kapp's gonna get beaten by a girl? Come on, big man. It's just a little bet.²¹²

La réticence d'Ed à intégrer une femme dans son petit jeu est tout à fait palpable mais Lynette ne se laisse pas faire et sait exactement quoi dire pour avoir gain de cause. Ed accepte donc de lui lancer un défi consistant à lui faire manger une livre de lard cru devant un parterre de collègues loin de trouver le défi aussi amusant que ceux relevés par Tom. Lynette, la compétitrice féroce que l'on sait, remporte le défi sans trop de problèmes et, triomphante, dit à Ed : « So, can this be a place of business again, Ed? No more games? » Ce à quoi Ed répond : « Sure. You sucked the whole fun out of it anyway. » De fait l'enthousiasme des collègues s'apprêtant à voir Tom manger un beignet trempé dans les toilettes a cédé la place à une espèce de dégoût gêné face à Lynette tentant de venir à bout de son lard cru. Objectivement le défi que relève Lynette n'est pas moins ragoûtant que celui de Tom, mais c'est une femme qui tente de le relever et cette différence semble le rendre moins divertissant.

Ne pourrait-on pas relire ce passage en considérant que le thème de la fraternité est une métaphore du monde du travail qui n'est pas à strictement parler non mixte mais fonctionne tout de même principalement sur des réseaux masculins dans lesquels les femmes sont acceptées tant qu'elles n'essaient pas de faire exactement comme les hommes et d'être l'un d'entre eux ? On remarque en passant que Lynette arrive parfaitement à jouer aux mêmes jeux qu'Ed et Tom mais le fait qu'elle soit une femme fait perdre tout intérêt à ces jeux.

On pourrait alors se dire qu'il reste aux femmes à se rabattre sur des réseaux féminins, mais c'est sans compter sur la personnalité d'une des rares femmes que l'on voit dans l'environnement professionnel de Lynette chez Parcher & Murphy : Nina Fletcher. Voici

²¹² *Ibid.*

comment son personnage est interprété par Kim Akass dans son article « Still desperate after all these years » :

Lynette's foray into the working world begins, somewhat uncomfortably, when confronted with another face of the maternal wall. Nina Fletcher (Joely Fisher) represents the harsh voice of power feminism, one that is well aware of the sacrifices that have to be made in order to succeed in a man's world. [...] Nina clearly speaks for women who "have been working long enough to know the possibilities of advancement, the struggles women face to achieve, and the subtle discriminations that persist" (Peskowitz 2005: 94).²¹³

Le passage suivant tiré de « Next » (02x01) montre que Nina Fletcher fait preuve d'hostilité pendant son interview de Lynette et lui témoigne un respect tout relatif parce qu'elle a été mère au foyer de quatre enfants :

Nina Fletcher : It appears there's a seven-year gap since your last position. Did you take some time off?

Lynette : I was a stay-at-home mom. I wish it had been time off!

Nina : Boy or girl?

Lynette : A girl and three boys... Of course they won't get in the way of the job because my husband's staying home with them from now on.

Nina : I knew I could never do both jobs justice. That's why I chose not to have a family. I didn't want to be one of those kind [sic] of women, you know sloughing things off onto co-workers because of a pediatrician appointment or a dance recital. I get really neurotic about putting people out.

Lynette : With all due respect Nina, it won't be an issue. I can leave home at home.

Nina : It's not gonna break your heart to leave those sad little faces behind?

Lynette : Are you kidding? This office is paradise. Grown-ups talking about grown-up things. No screaming, no vomiting, no boogers under the table. You're gonna have to kick me out of here kicking and screaming. Weekends, holidays, whenever.

[...]

Nina : For a follow-up interview Lynette, be early. Show me something.

Le ton de Nina est agressif notamment quand elle fait référence à ces femmes (en une tournure d'une correction grammaticale fort discutable « those kind of women ») en utilisant

²¹³ McCabe & Akass, *op. cit.*, 55.

l'adjectif démonstratif « those » qui marque linguistiquement à quel point elle exclut ces femmes (à savoir les mères qui travaillent) de sa sphère.

Tom s'étant blessé le dos dès le deuxième jour passé à s'occuper de ses enfants à plein temps, Lynette doit se rendre à son entretien avec Ed accompagnée de son plus jeune enfant Penny, et comme personne à l'agence ne se trouve être capable de s'en occuper elle finit par faire son entretien avec sa fille :

Lynette : Hi. Guys, I'd like you to meet Penny. She gives me all my best ideas.

Nina : You brought your baby to the interview?

Lynette : It won't be an ongoing thing.

Nina : You bet it won't.

Ed : Nina, it's fine. Any chance we can get that little lady to be quiet?

Lynette : Not until I change her diaper. Could you just give me two minutes?

Ed : Sorry. Plane.

Lynette : Well, then watch me multitask.

On remarque à nouveau l'agressivité de Nina face à Lynette tandis qu'Ed, lui est bien plus compréhensif. Ce comportement trouve un écho dans la cinquième saison, lorsque Lynette occupe à nouveau un emploi dans une entreprise et répond aux ordres d'un vice-président de sexe féminin, Lucy, qui a envers elle et pour les mêmes raisons une attitude aussi agressive que celle de Nina Fletcher.

Ne serait-il pas possible de lire l'opposition systématique entre ces femmes et Lynette comme une allégorie du combat entre « power feminism » et « post-feminism », entre des féministes qui considèrent que pour réussir dans un monde d'hommes il faut faire des choix (comme par exemple celui de ne pas avoir de famille) et d'autres qui considèrent que le choix peut être de ne pas choisir et qu'il est tout à fait possible pour des femmes d'avoir une famille ainsi qu'un emploi à hautes responsabilités ?

D. Le féminisme radical et la critique du concept de « sisterhood »

Cependant cet antagonisme permet aussi de critiquer ou en tout cas de proposer une relecture non idéalisée du principe de « sisterhood », ce qui pourrait aussi constituer une référence discrète mais tangible au féminisme radical. Il s'agit plus ici de mettre l'accent sur l'importance de la sororité (comme le montre le titre de l'ouvrage de Robin Morgan

Sisterhood is Powerful) que sur celui de la guerre ouverte entre les sexes et la violence de la rhétorique voire de l'activisme auquel ce type de féminisme a pu donner lieu.²¹⁴ Le féminisme radical s'inscrit dans la mouvance d'un type de féminisme qui adhère à l'idée que les femmes sont différentes des hommes. Selon cette perspective, ils sont différents mais complémentaires et la hiérarchie entre les deux sexes est remise en question tandis que l'oppression des femmes est décrite en ces termes : « Women are oppressed because of their sex. »²¹⁵ C'est cette dernière notion qui lie tout particulièrement le féminisme radical à la notion de sororité entre les femmes :

While differences between women are sometimes—particularly in more recent writings—acknowledged, there is a strategic focus on women's similarities and the pleasure of forming political and other bonds between women in a world where such bonds are marginalised or dismissed. In this context **Johnson** comments: “[o]ne of the basic tenets of Radical Feminism is that any woman... has more in common with any other woman—regardless of class, race, age, ethnic group, nationality—than any woman has with any man”.²¹⁶

a. Une amitié superficielle ?

Cette notion de « sisterhood » est à l'origine d'un certain nombre de critiques à l'encontre de *Desperate Housewives*, critiques qui reprochent à la série de ne pas proposer la peinture de véritables amies. Ainsi, Jennifer L. Pozner ouvre sa diatribe contre la série en déplorant notamment la qualité de l'amitié qui lie ces femmes : « On Wisteria Lane, female friendships are shallow and only superficially supportive [...]. »²¹⁷ Elle continue : « [...] I'd happily join a coffee klatch centered around subversive, kitschy girl power. Friendships between intelligent, fleshed-out female characters were powerful enough to save the world on those shows [*Xena, Warrior Princess* and *Buffy the Vampire Slayer*]; in contrast the *Housewives* keep secrets from—rather than lean on—each other. »²¹⁸

²¹⁴ Cf. l'article de Donna Spalding Andreolle « “Men are from Mars, Women from Venus?” A Case Study of Some Radical Feminist Discourse in the Crossfire » paru dans la Revue Française d'Études Américaines en décembre 2007.

²¹⁵ Beasley, *op. cit.*, 54.

²¹⁶ *Ibid.*

²¹⁷ *Ms.*, Spring 2005, 40.

²¹⁸ *Ms.*, Spring 2005, 42.

Dans le même esprit, Sharon Sharp écrit dans le recueil *Reading Desperate Housewives* :

[...] The network of friendship between the suburban housewives is used more to judge and shame each other rather than as a network of support for sharing and debating problems of domesticity and motherhood. Lynette is constantly judged by her neighbours: even her friend Susan, who while watching Lynette unsuccessfully corral her children, gives her a look that narrator Mary Alice tells us says: “You should learn to control your kids, after all, they’re your responsibility” (1:10).²¹⁹

Sherianne Shuler, M. Chad McBride et Erika L. Kirby semblent partager cette opinion quand ils réfléchissent à la nature de l’amitié entre les habitantes de Wisteria Lane et décident que s’il existe quelques moments d’amitié réelle dans la série, on est le plus souvent confronté à une façade d’amitié. Un des exemples utilisés pour défendre cette idée est l’épisode où Susan, Lynette et Gabrielle viennent soutenir Bree à l’hôpital après que son mari Rex a eu une crise cardiaque. Si les auteurs considèrent que c’est là la marque d’une amitié réelle, ils pensent aussi que cela en perd la saveur dès lors que Bree demande à ses amies de ne pas la reconforter plus, sans quoi elle aurait peur de s’effondrer. Ils écrivent :

Her response is unfortunate, given that women tend to listen non-critically and offer support (Brehm 2001; Johnson and Aries 1983). However, in rejecting this cornerstone of female friendship, Bree shows that she would rather “be strong” than be emotionally open and lean on her friends.²²⁰

Ainsi, comme c’est le cas dans le reste de l’article, l’amitié qui relie les héroïnes de *Desperate Housewives* est considérée comme factice car elle ne ressemble pas à ce que devrait être une amitié entre femmes. On entre dans une conception très essentialiste des femmes et donc du féminisme dans la mesure où les auteurs postulent que les femmes ont certaines qualités intrinsèques (elles consolent, elles écoutent...) et que l’absence de ces qualités dans leurs relations d’amitié font d’elles des amies superficielles car de vraies amies réagiraient autrement.

Stacy Gillis et Melanie Waters, dans leur article « “Mother, home and heaven”: Nostalgia, confession and motherhood in *Desperate Housewives* », sacrifient au même type

²¹⁹ McCabe & Akass, *op. cit.*, 125.

²²⁰ McCabe & Akass, *op. cit.*, 182.

de raisonnement : « While the friendship between the principal female characters is, superficially, organised along the lines of confessional problem solving, their friendship lacks the intimacy and therapeutic exchange that has often distinguished televisual representations of female friendship. »²²¹ Ce qui est donc stigmatisé encore une fois dans l'amitié de ces femmes est qu'elle ne ressemble ni à ce que l'on attend de femmes ni à ce que l'on a l'habitude de voir à la télévision (et qui découle des qualités intrinsèques que l'on prête classiquement aux femmes).

Ces différents articles montrent que ce qui est reproché à la peinture de l'amitié féminine dans la série, c'est de ne pas montrer des femmes qui se serrent suffisamment les coudes alors que toutes sont censées appartenir à la même communauté (« sisterhood ») et devraient donc se soutenir sans réserve en raison du lien créé par leur appartenance à une même catégorie opprimée par les hommes. La série propose il est vrai des liens d'amitié plus nuancés que ce que l'on a peut-être l'habitude de voir, notamment parce que ces femmes ne partagent pas systématiquement tout de leur vie ou de leurs problèmes, qu'elles se jalouent, sont parfois en compétition et ne sont pas toujours douces et réconfortantes. On peut citer par exemple l'amitié qui lie Edie Britt à Martha Huber au tout début de la première saison (avant que cette dernière ne soit assassinée) et qui est décrite en ces termes par Mary Alice en voix off :

Edie Britt could never understand why she didn't have any female friends. Of course, she always tried to tell people she didn't need any. But the truth was it bothered Edie that other women didn't seem to like her. Even after moving to Wisteria Lane Edie couldn't understand why her neighbors kept their distance. And then she met Martha Huber. Within five minutes Mrs. Huber managed to disparage what Edie was wearing. In fact, whenever they got together, Mrs. Huber insulted her. She made fun of everything from Edie's make-up to her taste in men. Yes, Martha Huber could be cruel, offensive and downright mean. But Edie didn't care, because she was the first real friend Edie Britt had ever had.²²²

b. L'instrumentalisation du concept de « sisterhood »

Ce qui est encore plus remarquable est que les références plus ou moins obliques au concept de communauté des femmes (« sisterhood ») sont souvent un moyen pour l'une des héroïnes d'arriver à ses fins en l'instrumentalisant et en le considérant presque toujours

²²¹ McCabe & Akass, *op. cit.*, 195.

²²² « Move On » (01x11).

comme un moyen et jamais comme une fin. Quand par exemple Gabrielle Solis est sommée par son mari de faire un test de paternité afin de s'assurer qu'il est le père de l'enfant qu'elle attend, elle se sert du désarroi d'une femme présente à l'hôpital. Gabrielle a en effet besoin d'un test de paternité authentique dont elle souhaite faire un faux qu'elle pourra présenter à Carlos. Elle avise cette femme qui vient de se rendre compte qu'on lui avait implanté l'ovule fécondé d'un autre couple et lui dit : « [...] Do you want to take a cup of coffee and talk about it? Yeah, us girls have to stick together. Shouldn't let a stupid piece of paper ruin our lives. »²²³ La référence à la solidarité entre femmes n'est qu'une manière pour Gabrielle de récupérer le test de paternité de cette femme et non de partager son désarroi ni même de la soutenir.

La chose se reproduit dans l'épisode suivant quand Carlos, en prison, demande à son épouse d'apporter une importante somme d'argent à la petite amie d'un de ses co-détenus afin d'éviter que celui-ci ne le passe à tabac. Une fois sur place, Gabrielle se rend compte que le co-détenu de Carlos (Richie) désire que sa petite amie Rita utilise cet argent afin de se faire poser d'imposantes prothèses mammaires. Gabrielle, qui préférerait ne pas se séparer de cet argent, utilise à nouveau le cliché de la solidarité féminine (qui découle de l'appartenance à la même communauté de femmes) et de la résistance aux hommes pour arriver à ses fins. Quand elle donne l'argent à Rita, cette dernière le jette par terre en jurant, Gabrielle tente alors de comprendre la raison de sa violente réaction. Rita lui apprend alors ce que son petit ami souhaite qu'elle fasse de cet argent. C'est à ce moment-là que Gabrielle utilise sa carte maîtresse :

Rita : I told him if he came up with the cash, I would. I just never thought the moron would actually come up with it.

Gabrielle : Not that it's any of my business, but it's your body. I wouldn't change anything unless I really wanted to.

Rita : But if I don't do it, he'll leave me.

Gabrielle : Honey, he's in jail. How far is he gonna go? Maybe it's time you stood up for yourself. Tell him you don't need the surgery.

Rita : It's worth a shot.

Gabrielle : There you go. I am so proud of you.

Gabrielle récupère l'argent et part.²²⁴

²²³ « Next » (02x01).

²²⁴ « You Could Drive a Person Crazy » (02x02).

Cette technique est également utilisée par Nina Fletcher le soir où Lynette la surprend dans une position embarrassante avec Stu, le réceptionniste de leur agence. Nina tente de l'amadouer en lui disant : « Lynette, I know we've had our differences. But at the core we're both good people. We're both smart women who are just trying to make it in this vicious male-dominated jungle. » Voyant que ce type de discours ne fonctionnera pas avec Lynette, elle finit par jouer carte sur table et lui demander : « Okay, what do you want? »²²⁵ Le concept de « sisterhood » est encore une fois présenté comme une ficelle un peu usée du discours entre femmes.

Dans « The Miracle Song » (03x10) Bree organise le poker hebdomadaire chez elle et dit : « There's nothing more relaxing than an afternoon of finger food and girl talk. » Susan se met alors à parler du fait qu'Orson est soupçonné d'avoir tué Monique Poulter et que Mike est en prison à sa place alors qu'il est innocent. Voyant que la conversation entre Bree et Susan est tendue, Lynette dit alors : « Hey, why don't we start that girl talk? » ce à quoi Gabrielle répond : « I'll get the ball rolling. Anybody have a yeast infection? ». Ce passage déconstruit à deux niveaux différents le concept de « sisterhood » et de « girl talk ». Tout d'abord, lorsque le concept de « girl talk » est illustré par deux femmes discutant de sujets macabres et violents, bien loin des stéréotypes. Ensuite, lorsque ce concept est réduit par Gabrielle à un aspect uniquement biologique, seul type de sujet pouvant être considéré comme réellement, car intrinsèquement, féminin.

Cette notion de « sisterhood » est tellement souvent tournée en dérision, instrumentalisée voire niée que l'on pourrait aller jusqu'à se demander si ce n'est pas aussi le rôle joué par l'antagonisme entre *Sister*²²⁶ Mary Bernard et Gabrielle. Sœur Mary Bernard fait son apparition dans la deuxième saison et est présentée comme celle qui a redonné la foi à Carlos et lui a permis de revenir sur le droit chemin. Gabrielle ne voit pas cette relation d'un très bon œil dès lors qu'elle rencontre la sœur, trop jeune et jolie à son goût. L'antagonisme entre les deux femmes (que l'on pourrait également lire comme le conflit entre la sainte et la putain) vient de ce que Sœur Mary Bernard considère que Gabrielle est une mauvaise influence dans la vie de Carlos (qu'elle a conduit vers le stupre et la luxure) tandis que Gabrielle voit Sœur Mary Bernard comme une figure religieuse aux intentions moins pures qu'il n'y paraît et intéressée de manière fort peu spirituelle par son époux. Cet antagonisme culmine dans « There's Something About a War » (02x13) dans lequel Gabrielle et Sœur Mary Bernard en viennent aux mains, montrant que ces femmes ont beau être deux femmes

²²⁵ « That's Good, That's Bad » (02x09).

²²⁶ Nous soulignons.

(et l'une d'entre elles une sœur de manière littérale) elles ne sont pas pour autant sœurs, ne se veulent pas forcément du bien et ne sont pas non plus nécessairement bien intentionnées.

Si l'amitié entre ces femmes n'est pas typique voire stéréotypée cela ne signifie pas pour autant qu'elle n'existe pas, comme le montrent les deux passages suivants. Dans « Thank You So Much » (02x15), Lynette essaie de comprendre comment ses enfants ont pu s'échapper alors qu'ils étaient sous la surveillance de Bree. Cette dernière ne propose aucune explication satisfaisante jusqu'à ce que Lynette entende que ses poubelles sont pleines de verre et comprenne que son amie a bu pendant qu'elle surveillait ses enfants. Bree nie s'être endormie après avoir bu et met son assoupissement sur le compte de l'association d'un unique verre de vin et de médicaments contre les allergies. Lynette demande alors à son amie : « Do you have some kind of problem with alcohol? » Bree lui répond : « No, the only problem I have is your children. They're incorrigible because you let them run amok. And if I hadn't drifted off, they would have waited until I was in the bathroom or stuck on the phone or upstairs doing laundry. » Lynette ne se laisse pas démonter et continue : « On any given day, how many glasses of wine do you put away? » C'est la question de trop pour Bree qui s'insurge (« I will not be spoken to like that. I just won't. ») et rentre chez elle. Lynette finit par faire les poubelles de Bree, aligne devant la maison de son amie toutes les bouteilles de vin vides qu'elle y trouve et met un mot dans une des bouteilles lui demandant si elle pense toujours ne pas avoir de problème. Certes ce passage ne montre pas Bree s'ouvrir de son problème et Lynette la reconforter tendrement mais ce n'est pas pour autant que ce n'est pas le geste d'une véritable amie, même si ce geste est différent de ce que certains attendraient d'une femme, ou de ce que des femmes auraient été montrées en train de faire dans d'autres représentations télévisuelles ou de ce que John Gray aurait pu écrire dans *Men Are from Mars, Women Are from Venus*.

Le soutien féminin traditionnel est parfois même explicitement rejeté, notamment dans la cinquième saison lorsque Gabrielle apprend que son mari Carlos va certainement recouvrer la vue dans les jours qui suivent. Paniquée à l'idée qu'il la voie avec ses kilos en trop, mal coiffée et peu apprêtée, Gabrielle fond en larmes et est reconfortée par Susan qui lui assure que malgré ses kilos supplémentaires elle est toujours aussi belle. Arrive alors Edie Britt (associée à une forme d'honnêteté brutale, rappelons-le), ce qui fait prendre un tour inattendu à la discussion :

Edie : Hey there! I just heard the good news about Carlos! Oh, what's wrong?

Susan : Gabby thinks that Carlos isn't going to find her attractive after he gets his sight back.

Edie : Yeah, that was my first thought too.

Susan : Edie!

Edie : Well...

Gabrielle : It's okay, let her talk. At least she's being honest. That's the kind of support and friendship I need right now.

Edie : Fine. You're a pig.

Gabrielle : Thank you. God, what am I gonna do?

Edie expose son plan de bataille, Susan répète : I still think you're beautiful just the way you are.

Gabrielle : You're gonna start that crap again?²²⁷

Le soutien soi-disant typiquement féminin est offert à Gabrielle mais elle le qualifie de « crap » et appelle de ses vœux un autre type de soutien et de manifestation d'amitié qui consiste à justement être très honnête voire brutale, allant même jusqu'à remercier Edie de l'insulter.

E. Les « identity politics »

Un autre concept est remis en question par la série : celui des « identity politics » et des problématiques spécifiques à l'appartenance ethnique de certaines femmes, notamment des femmes de Wisteria Lane. Chris Beasley met l'accent sur la diversité de ce groupement, car à l'intérieur du groupe des féministes qui s'intéressent plus particulièrement à l'ethnicité on pourra trouver des féministes à tendance postmoderne/poststructuraliste, psychanalytique ou encore marxiste/socialiste. Voici la manière dont l'auteure tente de regrouper ces différentes sensibilités autour d'un invariant :

Given this diverse range of views and frameworks, the only assertion that is consistently reiterated within the field is the critique of feminism as, at minimum, inattentive to race and ethnicity. More often feminism is seen as being exclusionary and (either implicitly or explicitly) racist/ethnocentrist. Contemporary Western feminists focusing upon race/ethnicity highlight feminism's inadequate recognition and marginalisation or even repression of differences among women, differences

²²⁷ « Me and My Town » (05x09).

marked by power. This form of feminist thought questions any assumption of a (universalised) singular identity among women, predicated on a shared experience of oppression.²²⁸

Elle continue en rappelant un certain nombre d'arguments utilisés par les féministes qui considèrent que toutes les femmes ne peuvent pas être assimilées (et que le facteur de l'ethnicité doit être pris en compte) comme le fait que le féminisme met trop l'accent sur la différence sexuelle sous laquelle elle subsume toutes les autres différences : « This leaves **white middle class women as the norm for what constitutes “woman”** precisely *because* they are not marked by these other distracting distinctions. »²²⁹ Ces féministes regrettent que le féminisme en général ne s'intéresse quasiment qu'à la différence sexuelle et à la constitution qui en découle d'une grande communauté des femmes, et opposent l'idée que les problèmes de la classe moyenne blanche ne sont pas nécessairement les mêmes que ceux des femmes noires ou appartenant à une minorité ethnique, ce qui peut donc amener à non seulement des problèmes différents mais aussi des solutions différentes. Chris Beasley explique que dans les années soixante ce mouvement anti-assimilationniste a pris deux directions distinctes, dont celle basée sur les « identity politics », qui nous intéresse plus particulièrement. Ceux qui ont suivi cette trajectoire soutiennent que les gens et les femmes à l'intérieur des minorités ethniques sont semblables et que ce fait doit être accepté pour qu'une solidarité politique soit mobilisée.

Chris Beasley écrit :

Identity politics within feminist writings on race/ethnicity involves emphasising the significant, incommensurable, differences between black and white women and stressing the existence of a coherent black or, at minimum, black female identity.²³⁰

Ces questions peuvent largement être posées dans *Desperate Housewives* et si elles ne le sont pas en ces termes exactement, elles y apportent quand même une réponse plus ou moins volontaire. Marc Cherry explique sa volonté de mettre un peu de couleur (donc de diversité ethnique) sur Wisteria Lane en ces termes :

²²⁸ Beasley, *op. cit.*, 104.

²²⁹ Beasley, *op. cit.*, 107.

²³⁰ Beasley, *op. cit.*, 113.

I wanted the Solises to be Latino because it was important to me that not all the families on the show be white. Growing up in Southern California, my family had many Mexican families around us and I noticed that in the suburbs, race doesn't matter nearly as much as class. In the neighborhood I was growing up in, no one cared what color you were. They just wanted to make sure that you took care of your lawn.²³¹

Ce que Marc Cherry exprime ici semble aller à l'encontre de ce que nous venons de voir sur les « identity politics » dans la mesure où selon ses propres termes les Solis sont d'origine mexicaine mais ce qui compte le plus n'est pas leur origine ethnique mais bien la classe sociale à laquelle ils appartiennent.²³² Ainsi l'on pourrait considérer que les Solis sont des Latino-Américains « blanchis », car ils ont bien plus en commun avec leurs voisins qu'avec nombre de personnes appartenant à la même minorité ethnique. Eva Longoria exprime le même sentiment que Marc Cherry lorsqu'elle dit quelques pages plus loin :

The Solises are very pioneering in the way that the Cosbys were. They were a lawyer and a doctor who were African-American and well-off. That was never heard of on TV. I think it's the same thing for the Solises. We're the richest couple on the block and we have a white gardener, which is unheard of in our society. It's a great thing to see Latinos portrayed in a positive way.²³³

Eva Longoria tient à peu près le même type de discours sur le plateau d'Oprah Winfrey lors de son émission spéciale « Wisteria Hysteria » du 15 octobre 2004 lorsqu'elle tape dans la main d'Oprah Winfrey en disant « That's one for us! » après avoir dit que son personnage était le plus riche de la rue et employait un jardinier blanc. Ce passage semble faire référence à une oppression commune aux Latino- et Afro-Américains, oppression qui est dépassée voire renversée dans la série. On peut cependant arguer qu'Oprah Winfrey, Eva Longoria, et le personnage de Gabrielle Solis ont des problèmes qui ressemblent sûrement plus à ceux des personnes de la même classe sociale que de la majorité des membres de leur minorité ethnique. Cette idée que l'argent rend Gabrielle et Carlos plus blancs que latino-américains est exprimée lorsqu'ils souhaitent adopter l'enfant à naître d'une jeune strip-

²³¹ *Behind Closed Doors*, 2005, 39.

²³² On peut cependant se demander si l'on n'a pas ici une rationalisation *a posteriori* de ce choix, choix qui pourrait également être expliqué par la volonté de s'attirer les faveurs des téléspectateurs d'origine hispanique (la première minorité aux États-Unis devant les Afro-Américains).

²³³ *Behind Closed Doors*, *op. cit.*, 45.

teaseuse. En effet, celle-ci prétend ne pas vouloir leur confier son enfant en raison de leurs origines mexicaines. Gabrielle explique alors à Carlos comment elle compte convaincre la jeune femme de leur confier son bébé : « Well, first of all, I'm gonna show her one of our tax returns. Once she sees how much money we have, I have a hunch we're gonna look a whole lot whiter. »²³⁴ Un peu plus tard dans l'épisode on assiste à l'échange suivant entre la jeune femme enceinte, Libby, et Gabrielle :

Libby : Look, I'm not some kind of racist. I want what's best for my baby girl. I mean why should I settle for middle-class Mexicans when I know I can find rich white folks to adopt her?

Gabrielle : Please. Do I look middle-class to you?²³⁵

Le point important est moins que Carlos et Gabrielle soient d'origine mexicaine (ce que Gabrielle ne nie pas dans sa réponse à Libby) que le fait qu'ils soient soupçonnés en raison de leur appartenance ethnique de ne pas avoir de moyens suffisants. À partir du moment où Gabrielle montre à Libby combien elle a d'argent (elle montre donc littéralement patte blanche), son origine ethnique n'est plus un problème.

Il semble alors que le parti pris de Marc Cherry soit de mettre l'accent sur les difficultés rencontrées par les femmes d'un certain milieu social, difficultés tantôt spécifiques à leur classe, tantôt à leur sexe, mais rarement à leur origine ethnique. Cela est confirmé par l'arrivée de Betty Applewhite (« blanchie » jusque dans son patronyme) à la fin de la première saison et tout au long de la deuxième. En effet, ce personnage de mère afro-américaine est confronté à des problèmes quasi similaires à ceux des autres habitantes de Wisteria Lane (ou en tout cas n'ayant rien de spécifique à son appartenance ethnique.)²³⁶

F. Le post-féminisme

Un des termes souvent répété par les journalistes et auteurs écrivant sur la série est celui de « post-feminism ». On trouve par exemple une référence à et tentative de définition de ce terme dans le recueil *Reading Desperate Housewives* :

²³⁴ « Could I Leave You? » (02x17).

²³⁵ *Ibid.*

²³⁶ Le seul élément qui pourrait être représentatif de son appartenance ethnique est l'absence totale de son mari et père de ses enfants. La communauté noire américaine est en effet composée de nombreuses familles mono parentales par manque ou absence d'hommes. Cf. *The Economist*, 8 avril 2010, « Sex and the Single black woman », <http://www.economist.com/node/15867956> (page consultée le 2 juillet 2010).

What is being exposed is the danger of forcing emotional life to reflect ideals. In particular it is touching on the illusion of post-feminism, the idea that if women can choose how they live, they will be fulfilled. [...] What is being articulated is a continuity of disappointment. The 1950s housewives railed against their circumscribed lives; in *Desperate Housewives* what is being exposed are false promises, the hypocrisy and unhappiness that coercive ideals, whether they are social or material bring in their wake. This—the con of post-feminist consumerism—is very modern territory.²³⁷

Bien d'autres articles font référence à ce post-féminisme et permettent ainsi de dessiner les contours d'une notion par ailleurs relativement floue. Ellen Goodman, par exemple, relie le post-féminisme à la notion de choix et explique comment ce concept apparemment libérateur finit par être cause de souffrances :

Lynette's entire cohort grew up with the message that women can choose what they want. This is especially true for the subset of families who can afford mortgages on their own Wisteria Lane. The women are subject to a never-ending supply of books about the dangers of children in other care. They are also treated to recycled articles about other women leaving corner offices for home without a word about what happens after that happily ever after.

Today's mothers worked hard and had children later. The postpartum choices they face include 60-hour jobs or none. At the same time, women who can afford to stay home are now seen as the lucky ones. Indeed, many feel lucky.

But in unexpected ways, the new sense of choice has stifled the permission for complicated feelings about full-time motherhood. Love it or leave it.

Have we come full circle to a post-feminine mystique?²³⁸

Le post-féminisme, héritier des victoires du féminisme, part de l'idée que les femmes ont le choix, mais *Desperate Housewives* montre la difficulté de choisir et d'assumer les conséquences de ses choix. Ainsi, Evelyn Vaughn justifie son agacement face au personnage de Lynette par le fait que cette dernière est responsable de tout ce qui lui arrive et a donc choisi la vie qu'elle mène, ce qui ne lui donne ni le droit de se plaindre ni d'être malheureuse : « She didn't have to agree to quit the corporate world and become a stay-at-home mom.

²³⁷ McCabe & Akass, *op. cit.*, 40.

²³⁸ Goodman, *Washington Post*, *op. cit.*.

Whatever the pressure that was once on her, *she* chose these things. »²³⁹ Il ne faut pas oublier de prendre en compte la pression intériorisée par les femmes, pression qui peut contribuer à faire un choix parfois à contrecœur. D'autres auteurs semblent juger le personnage avec plus de clémence, en prenant en compte cette pression muette, comme Alesia Holliday :

Lynette's struggles exemplified the unglamorous reality of motherhood in all its desperate glory: the sacrifice—of self, sanity and, yes, let's admit it, sex life; the thoroughly modern conundrum of how exactly we're supposed to "have it all, be it all, do it all" and somehow make it to Mommy and Me class with hair and makeup intact.²⁴⁰

Les images qui reviennent le plus souvent sous la plume des auteurs et journalistes pour qualifier les difficultés causées par le post-féminisme sont soit celle de l'écart entre l'idéal et la réalité, soit celle du cercle dont il est impossible de faire la quadrature. Rosalind Coward réfléchit sur ce même sujet dans son article « Still desperate » :

Yet the whole problematic of *Desperate Housewives* is resolutely rooted in modern dilemmas. The four main characters are extremely diverse, but what they have in common is affluence and post-feminist choices. Neither hardship nor tradition forces any of them to take their particular path. Each has made different decisions. [...] Yet, in spite of the fact that they have far more choices than women of previous generations, all are suffering from the gap between ideals and reality.²⁴¹

Kim Akass tente dans son article « Still desperate after all these years » de comprendre d'où vient ce malaise, et se lance alors dans une explication de la difficulté rencontrée par certaines femmes à jouir de tous les bénéfices supposés du post-féminisme. Elle cite ainsi une avocate spécialisée en discrimination sexuelle (Judith Vladek) qui affirme qu'assurer sa carrière avant d'avoir des enfants ne change rien aux perspectives des femmes. Kim Akass cite aussi Barbara P. Billauer (à la tête du « Women's Trial Board ») qui explique que toutes les femmes avec qui elle s'est entretenue ont noté une forme d'hostilité à leur retour de congé maternité, comme si les gens pensaient qu'avoir des enfants les avaient adoucies et donc rendues incapables de travailler aussi dur qu'avant. C'est ce que Kim Akass exprime quand

²³⁹ Wilson, *op. cit.*, 13.

²⁴⁰ Wilson, *op. cit.*, 22.

²⁴¹ McCabe & Akass, *op. cit.*, 38.

elle parle de la rhétorique du choix : on fait croire aux femmes qu'elles ont le choix, qu'elles peuvent avoir une carrière et des enfants alors que la réalité n'a pas tant changé, comme le montrent les interventions de Baraba Billauer et Judith Vladek. Kim Akass conclut avec ces mots :

Maybe the rhetoric of choice has lulled mothers into a false sense of security and led to a resurgence of Friedan's problem that has no name. The difference being that the women who are now suffering were born into a post-feminist world that gives them education, careers and the illusion of equality; only to have that illusion shattered when they attempt to combine motherhood and work. The ladies of Wisteria Lane may be desperate, but is it any surprise when we find that equality no longer extends to them?²⁴²

Les problèmes soulevés par le post-féminisme sont exprimés par Niall Richardson qui débute son article « As Kamp as Bree: Post-feminist camp in *Desperate Housewives* » par les contradictions au cœur du post-féminisme. Il explique ainsi que pour la critique Rachel Moseley l'identité post-féministe « while informed by second-wave feminism, rejects the feminist identities associated with it, instead celebrating and understanding conventional modes of femininity as *not necessarily* in conflict with female power. »²⁴³ D'autres féministes en revanche voient le post-féminisme comme une stratégie commerciale utilisée par les entreprises pour vendre plus de produits aux femmes. Niall Richardson cite aussi Tania Modleski pour qui le post-féminisme ne fait que mettre de côté tout le travail accompli par le féminisme de deuxième vague et donc ramener les femmes à un monde préféministe. Richardson continue : « Far from building upon the achievement of second-wave feminism, post-feminism returns women to the situation they were in before the work of Betty Friedan (1965) and Germaine Greer (1971). »²⁴⁴ Ce dernier passage permet de mieux comprendre la raison pour laquelle la série rappelle tant *The Feminine Mystique*. On pourrait en effet comprendre ces rappels très fréquents à l'œuvre de Betty Friedan²⁴⁵ comme un premier signe de la remise en question du post-féminisme. Sharon Sharp dans son article « Disciplining the Housewife in *Desperate Housewives* » estime que la série a une position très ambivalente sur le concept de « retreatism », identifié comme l'un des thèmes importants du post-féminisme

²⁴² McCabe & Akass, *op. cit.*, 57-58.

²⁴³ McCabe & Akass, *op. cit.*, 88.

²⁴⁴ *Ibid.*

²⁴⁵ Cf. pp. 202-222.

par Diane Negra et Yvonne Tasker. Ces dernières écrivent : « In the retreatist scenario, a well-educated white female professional displays her “empowerment” and caring nature by withdrawing from the workforce (and symbolically from the public sphere) to devote herself to husband and family (2005:108). »²⁴⁶ Sharon Sharp explique l’ambivalence de la série en disant que dans de nombreuses représentations post-féministes, ce choix est vu comme une forme d’émancipation et comme le meilleur possible mais que *Desperate Housewives* « obsesses over the anxiety of retreatism. »²⁴⁷ Elle propose alors une citation de Marc Cherry, une des seules dans laquelle il est fait mention de manière explicite au féminisme :

I call it a post-post feminist take. The women’s movement said, “Let’s get the gals out working”. Next the women realised you can’t have it all. Most of the time you have to make a choice. What I’m doing is having women make the choice to live in the suburbs, but things aren’t going well at all. The show is actually a love letter to all the women out there who have issues and are trying their best to be stay-at-home moms (Weinraub 2004: B7).²⁴⁸

Marc Cherry semble bien ici remettre en cause le post-féminisme au moyen d’un terme (« post-post-feminist ») qui n’existe pas vraiment mais montre comment il s’inscrit peut-être sans le savoir dans un féminisme de troisième vague (postmoderne qui plus est comme nous le verrons).

Il est certain que le terme même de post-féminisme est trompeur. Prenons le terme « postcommunisme », formé sur le même modèle, défini ainsi dans *Le Petit Robert* : « Situation résultant de l’abandon du système communiste ou socialiste dans certains pays. »²⁴⁹ Prenons également l’adjectif « postglaciaire », adjectif dont la définition est « Qui fait suite à une période glaciaire. »²⁵⁰ Le premier nom implique que les pays en question vivent dans les vestiges du communisme ou du socialisme tandis que l’adjectif choisi implique que la période glaciaire à proprement parler est révolue. En aucun cas le premier nom ne peut être tordu pour signifier que les pays pratiquent un communisme vivant ou, (dans le cas du deuxième exemple) que la période glaciaire dure. On peut donc comprendre ce que le terme de « post-féminisme » a de dangereux ou à tout le moins de trompeur, semblant impliquer par sa construction linguistique même qu’il fait référence à un mouvement

²⁴⁶ McCabe & Akass, *op. cit.*, 122.

²⁴⁷ *Ibid.*

²⁴⁸ McCabe & Akass, 123.

²⁴⁹ *Le Petit Robert*, 2001, 1950.

²⁵⁰ *Le Petit Robert*, 2001, 1951.

s'inscrivant à la suite d'une bataille qui a eu lieu et est terminée, celle du féminisme. Cette idée du post-féminisme laisse penser que le féminisme a existé, qu'il a permis de remporter des victoires suffisantes et que ce féminisme (du passé, qu'il soit plus ou moins lointain) permet désormais aux femmes de choisir en connaissance de cause entre l'un ou l'autre modèle ou de jongler avec facilité entre leurs différentes identités (de femme, mère, cadre...). Le danger, qui fait que l'on préférera le terme et le concept de féminisme de troisième vague, est d'accepter les victoires du féminisme comme suffisantes et imaginer qu'il n'y a plus de terrain à conquérir dans la sphère publique comme domestique, ce qui est loin d'être le cas.

Betty Friedan elle-même fait référence à ce problème du choix et de la rhétorique du choix, tout en en sous-estimant la force, lorsqu'elle écrit dans sa nouvelle édition de *The Feminine Mystique* dans une introduction intitulée « Metamorphosis: Two Generations Later » : « They [women] cannot be pushed back easily into the feminine mystique, though some very shrewd women like Martha Stewart are making mega-millions on elaborate do-it-yourself decor and cuisine, selling pretend feminine mystique pursuits as chic new choices. »²⁵¹ Si les femmes ne peuvent que difficilement retourner à la mystification féminine telle que Betty Friedan l'a décrite dans son livre, il semble plus facile de choisir la mystification post-féministe et c'est ce que nous montre la série.

De nombreux passages montrent la difficulté du choix mais également celle de parvenir à tout faire et tout être. Lynette en est un des meilleurs exemples et ce que certains critiques jugent agaçant chez le personnage, trouvant qu'elle se plaint sans cesse et n'est jamais contente de son sort, est en fait la mise en image des dilemmes et problèmes attachés au post-féminisme. Lorsque les Scavo décident d'engager une nounou à plein temps afin de soulager Lynette dans son rôle de mère au foyer, on remarque les sentiments ambivalents de cette dernière face à sa nouvelle employée. Dans « Come Back to Me » (01x10) Lynette exprime à la fois sa mauvaise conscience de laisser ses enfants à une autre et sa peur d'être oubliée. Un peu plus tard dans l'épisode elle exprime ses doutes à Bree et l'on remarque qu'au lieu d'utiliser le temps ainsi dégagé pour profiter de sa journée Lynette reste chez cette dernière (qui repasse) et pense à ses enfants en disant : « I don't know about this woman. I mean not really. So she has a degree in sociology, well big deal who doesn't? » Puis elle rajoute : « My boys are a lot to handle, what if she's not up to it? » Ses doutes et ses craintes sont exprimés encore plus clairement lorsqu'elle dit à Edie à propos des nounous : « Well, trust me, it's not all it's cracked up to be. You know our mothers were smart, they didn't get

²⁵¹ Friedan, *op. cit.*, 21.

us nannies or put us in day care because they knew if they did we'd find out there are other women out there who were better mothers than they were. » On a ici l'illustration de la phrase utilisée par Jo Knowles dans son article « Not Desperately Seeking Susan: Why *Desperate Housewives* is a step backwards from *Sex and the City* » lorsqu'elle écrit : « Bree and Lynette are chilling examples of how women are damned if they do and damned if they don't. » Le cas de Lynette illustre à merveille cette phrase car s'occuper seule de ses enfants la pousse dans la première saison quasiment à la folie et au suicide tandis qu'engager une nounou la fait s'interroger sur ses propres qualités de mère et craindre que ses enfants ne finissent par lui préférer Claire, leur employée.

Cette problématique est traitée de manière plus poussée encore lorsque Lynette retrouve le chemin des bureaux sur une idée de son mari Tom (ce qui était déjà vrai pour le chemin inverse) dans une scène illustrant à quel point ses sentiments sur le travail et la maternité sont mitigés. Puisque c'est à cause de Lynette que Tom a quitté son emploi, il décide que c'est dorénavant elle qui va subvenir aux besoins de la famille tandis qu'il sera père au foyer :

Tom : I'm gonna be a stay-at-home dad.

Lynette : Huh?

Tom : What the heck? You earn the living for a while.

Lynette : Tom, that's crazy!

Tom : Why? Why is it crazy? You and I both know that you're better at the ad game. And you tell me all the time how hard it is to be a stay-at-home mom.

Lynette : Well, yes, it is hard. But I love it, too. I've been doing it for six years and I haven't complained the entire time.

Tom : Well. Fair enough. But be honest. Secretly, you miss the ad game don't you? You miss the pressure and the deadlines and the power lunches. Or am I wrong? Or maybe you want to sort dirty socks the rest of your life.

Lynette : We should talk about this seriously before we make any rash decisions.

Tom : I already made the decision. You're going back to work.²⁵²

Ce que d'aucuns prennent pour de l'inconstance ou une propension au caprice et à la contradiction ne doit être vu que comme une dramatisation des dilemmes de la femme à l'ère du post-féminisme : si être mère au foyer est un choix compliqué pour celle qui aimait son travail, retrouver une vie de « career woman » et donc ne plus s'occuper de ses enfants à plein

²⁵² « One Wonderful Day » (01x23).

temps est un choix qui implique un renoncement tout aussi douloureux. Le refus de ce choix est d'ailleurs maintes fois illustré dans la série quand les mères travaillent. Bien sûr, on peut arguer que si les regrets des pères à ne pas pouvoir s'occuper plus de leur progéniture ne sont pas illustrés, c'est principalement parce que la série met l'accent sur les femmes et leurs expériences plutôt que sur les hommes. Cela peut aussi signifier que les hommes dont la carrière est très prenante ne ressentent pas de culpabilité (à l'exception de Carlos peut-être) ou de regret à ne pas assez voir leur famille (une troisième possibilité pouvant être qu'ils ressentent ces sentiments mais que les exprimer ne serait pas considéré comme très masculin).

C'est Mary Alice en voix off qui apporte une illustration de cette dissymétrie dans les ressentis des mères et pères qui travaillent dans « My Heart Belongs to Daddy » (02x04) lorsqu'elle ouvre l'épisode par ces mots :

There was one thing all the fathers on Wisteria Lane had in common. They could return home from a hard day's work to the family they'd left behind and not feel at all guilty about all the precious moments they had missed. Sadly, the same could not be said for the working mothers.

C'est d'ailleurs dans cet épisode que Lynette se sent menacée, une fois encore, dans son rôle de mère lorsqu'elle découvre Mrs. Mulberry, l'amie imaginaire de son fils Parker, une nounou anglaise dont il transporte le parapluie (lui, bien réel) en permanence et qui n'est autre qu'une figure maternelle de substitution.²⁵³ Ce type de réaction ne fait qu'ajouter à la culpabilité de Lynette et à sa difficulté à envisager sa nouvelle carrière sereinement. Le téléspectateur assidu remarquera qu'aucun des enfants Scavo n'a eu recours à des figures paternelles de substitution alors même que leur père partait en voyage pendant de longs jours. Cette dissymétrie vient peut-être de ce que l'on a évoqué plus haut : le rôle très (voire trop) important accordé à la mère dans nos sociétés.

La même situation se retrouve dans « In a World Where the Kings are Employers » (05x15) quand Susan est contrainte pour des raisons financières à devoir travailler à l'école de son fils. Mary Alice en voix off ne manque pas de nous rappeler la difficulté du statut des femmes actives :

²⁵³ La nationalité de la nounou ainsi que son parapluie permettent également un rappel du personnage de Mary Poppins, adaptation par les studios Disney en 1964 du roman éponyme de Pamela Lindon Travers publié en 1934.

It's not hard to spot a mother who works outside the home. Just look for someone who dresses in a hurry, eats her breakfast while rushing to her car, and applies her make-up as she drives away. But the surest way to spot a mother who works outside the home? Just look for a child who gets sick at the worst possible moment.

En effet MJ, le fils de Mike et Susan est malade le matin où Susan doit aller travailler et, voyant sa mère se préparer à le laisser chez son père, s'exclame : « You never left me when I was sick before. » On voit là poindre le dernier élément qui complète le tableau de la mère qui travaille : la culpabilité, comme Mary Alice en voix off ne manque pas de le faire remarquer : « Yes, it is not hard to spot a woman who works outside the home. Just look for a woman who leaves her house every morning feeling incredibly guilty. » Ce dernier élément se double là encore d'une crainte de se voir supplantée dans le cœur de son enfant, cette fois-ci par Katherine Mayfair, la nouvelle petite amie de Mike, qui a fini par garder MJ seule. Susan se sent menacée par Katherine qui a gardé MJ mais également cuisiné pour lui, lui a lu une histoire et appris à jouer au blackjack, autant de qualités qui manifestement suffisent (dans les pires craintes de Susan) à faire d'elle une mère de substitution comme elle le lui fait remarquer un peu plus tard dans l'épisode : « You're trying to do everything you can to make him think you're the other mommy. You try to get your hooks deeper into Mike by showing him how much his son loves you. » Ces sentiments de culpabilité, cette peur quasi panique d'être oubliée par son fils est celle de Susan, et n'est pas partagée par son ex-époux.

Cette position délicate des mères qui travaillent trouve une illustration quasi littérale et physique dans les premiers jours que Lynette passe chez Parcher & Murphy dans « You'll Never Get Away From Me » (02x03). En effet, malgré les promesses faites le jour où elle a été embauchée, Lynette souhaite partager les moments importants de la vie de ses enfants, ce dont elle s'ouvre à Nina Fletcher dans le dialogue suivant :

Lynette : About tomorrow morning. You know how the first hour of the morning meeting is always so slow 'cause I got this thing...

Nina : Good God, this is not about your kids again is it?

Lynette : I know I promised I wouldn't do this, but Parker really needs me to be there on his first day of kindergarten. He's so freaked out I can't be there.

Nina : I'm sorry, how is this my problem?

Lynette : Because we can't escape the fact that I have kids. I love my job but to be fair there's got to be more balance.

Nina, inflexible, refuse que Lynette, prise dans ses propres contradictions, assiste à la rentrée de son fils. Toujours pleine de ressources, Lynette utilise donc une webcam pour y assister de manière virtuelle et montrer à Parker qu'elle est avec lui en ce jour important. Ce petit stratagème la conduit à devoir courir de manière incessante entre son bureau, où elle peut voir son fils, et la salle où elle travaille, puis elle finit par trouver un moyen d'écourter sa réunion afin de ne se consacrer qu'à son fils. Ce passage montre plusieurs choses : la première est Lynette totalement prise entre deux feux et consciente de ses contradictions. La deuxième est que cette position trouve un écho physique dans cette course entre la salle de réunion qui est une matérialisation de la sphère publique et son bureau directement relié par webcam (comme un cordon ombilical virtuel) à son fils et sa famille et donc sa sphère privée. Cette coexistence des deux sphères que Lynette habite si ce n'est physiquement du moins psychologiquement est rehaussée par le choix de doter le bureau de Lynette de cloisons en verre mettant l'accent sur cette porosité des mondes et sur le fait que les choix faits par Lynette (ou tout autre femme qui travaille) ne sont jamais occultants et qu'elle voit toujours (ici de manière littérale) ce à quoi elle renonce.

Un passage particulièrement cruel donne une dimension tout à fait physique, littérale et tangible à l'espace mental trouble dans lequel Lynette évolue et montre comment cette dernière semble prise au piège dans les limbes, ni totalement mère au foyer, ni totalement femme active mais bien dans un espace où elle est constamment les deux et ne peut donc jamais faire un choix totalement satisfaisant.²⁵⁴

C'est particulièrement tangible dans « Come Play Wiz Me » (03x13), Tom — qui a ouvert une pizzeria — demande à sa femme de venir l'aider à servir de la pizza à l'occasion d'une fête de quartier (« street fair ») afin de faire connaître leur restaurant. Lynette finit par accepter de mentir à son patron pour pouvoir aider son mari mais son patron se rend à cette manifestation et y voit Lynette en train de se livrer à une autre activité professionnelle (alors qu'elle prétendait être malade). Tout naturellement il désire la renvoyer mais Lynette, qui est très attachée à son emploi, tente de se rattraper en lui jurant qu'elle veut bien rater tous les matchs de baseball de son fils s'il ne la renvoie pas. C'est à ce moment-là qu'elle se retourne, voit son fils et comprend qu'il a entendu sa promesse. On voit donc bien ici l'illustration de

²⁵⁴ Samuel Chambers explique que la série *Six Feet Under* permet de mettre en image l'espace mental compliqué qu'est le placard pour certains homosexuels (dans son ouvrage *Queer Politics of Television* et principalement l'article « Telepistemology of the Closet »). Il nous semble que *Desperate Housewives* joue ici le même rôle pour l'ambivalence des femmes (et surtout Lynette) par rapport à leurs identités de mère, femme et cadre supérieur.

l'étaiu psychologique dans lequel se trouve Lynette, étaiu symbolisé par le regard de son patron, celui de son fils et la difficulté pour elle de contenter tout le monde.

Même Bree, qui dans la cinquième saison est devenue une femme d'affaire à qui tout réussit, met largement à mal le fantasme du post-féminisme d'arriver à tout mener de front sans problème lors d'une conversation avec Lynette :

Lynette : You're having the kind of success I only dreamed of back in my ad days.

Bree : But that doesn't mean I look down on you.

Lynette : No, but watching you, I look down on me. When I held your book in my hands, I felt so jealous my stomach hurt. And I thought if I could just hitch a ride, have a piece of it, I wouldn't feel so bad about your success.

Bree : For God's sake Lynette stop calling me a success! There's nothing successful about me. My friends think I'm going to drop them, my partner resents me and my husband has moved into the guest bedroom. Everything I gain comes at some horrible price. And I'm starting to wonder if any of this is worth it.²⁵⁵

On peut regretter que le succès de Bree lui coûte aussi cher, apportant un démenti presque trop fort à l'idée que les femmes peuvent tout mener de front. On aurait presque l'impression que Bree est punie et que son incroyable réussite professionnelle l'empêche d'avoir du succès dans tous les autres domaines de sa vie. Cependant ce prix à payer lui permet de réfléchir à celui qu'elle accorde à son succès professionnel et montrer dans les épisodes suivants que même si son mariage ne survit pas à ce changement de situation, elle préfère sa carrière à un mari incapable de comprendre quel bonheur lui apporte cette nouvelle occupation.

La notion de super-maman évoquée plus haut est explicitement citée par deux fois dans la série, comme pour montrer à quel point les attentes du post-féminisme sont lourdes. La première occurrence du terme est à trouver dans la deuxième saison lorsqu'Edie sous-entend qu'elle comprend que Bree soit suspectée du meurtre de son mari (alors que cette dernière est horrifiée par l'accusation). Edie justifie ses soupçons en disant : « You are wound pretty tight. What? The supermom is always the first one to snap. They've done studies. »²⁵⁶ La deuxième occurrence propose une acception du terme « supermom » qui inclut cette fois-ci le concept de mère qui travaille. Le terme est prononcé par Nora, la mère de l'enfant illégitime de Tom qui fait vivre un enfer à Lynette tout le temps où elle est présente dans la

²⁵⁵ « Back in Business » (05x04).

²⁵⁶ « They Asked Me Why I Believe In You » (02x05).

série. La conversation a lieu dans la voiture et on remarque que si le statut de super-maman semble très enviable à celles qui n'en sont pas une, les super-mamans elles-mêmes ont un avis plus nuancé sur la question :

Nora : Your life's perfect. It's just, you have it all. You have the kids. You have the career. You have the husband. You're Supermom.

Lynette : And you think that's easy? Okay, I have a good life. Yes, yes, I am very lucky. But I work twelve hours a day and then I come home to what seems like thirty-three children and a husband who refuses to get a job. Believe me, there is not a supermom out there who wouldn't trade in her cape for a chance to read a book and get a massage by a man who has the decency to leave when it's over.²⁵⁷

Ce qui compte n'est finalement pas d'arriver à tout faire mais bien à quel prix on arrive à tout faire et la difficulté d'arriver à jongler avec tout. Le concept de super-maman (poussé assez loin par Lynette qui lui trouve un costume semblable à celui de Superman puisque comportant une cape de super-héros) montre finalement qu'arriver à tout mener de front relève plus de l'imaginaire que de la réalité.

G. Bilan

On voit ainsi comment le tissu narratif de *Desperate Housewives* peut-être considéré comme faisant référence à diverses tendances au cœur du féminisme, multiplicité qui explique en partie à quel point différents spectateurs peuvent tirer des conclusions différentes d'un même produit culturel. Chris Beasley insiste sur ce point central au féminisme dans sa conclusion : « [...] one way of describing feminism is simply to refer to its several expressions. Feminism can be seen as the sum of these parts. »²⁵⁸ Chris Beasley continue son tour d'horizon du féminisme en utilisant des mots qui pourraient tout aussi bien convenir pour la série : « [...] I consider that it is very important to stress that feminist thought, even at its most abstract, may be identified by its "text appeal." It is not a field that is emotionally neutral for its "membership", for those who are ambivalent about its attractions, or for its detractors. »²⁵⁹ On retrouve en relation avec le thème du féminisme le même type de réactions étudiées au début de ce chapitre avec la série : des rapports ambivalents mais toujours très

²⁵⁷ « A Weekend in the Country » (03x03).

²⁵⁸ Beasley, *op. cit.*, 118.

²⁵⁹ *Ibid.*

investis, que ce soient des rapports d'amour ou de haine (la métaphore de la relation amoureuse est introduite par Chris Beasley elle-même dans les pages suivantes). Finalement, en sus d'un miroir des dissensions propres au féminisme, la série (et les réactions à la série) présente un miroir des réactions que le féminisme peut causer.

H. L'hybridité générique comme moyen d'expression privilégié

Certains commentateurs vont même jusqu'à considérer que le genre de la série, ce genre hybride fait de drame et de comédie plus connu sous le nom de « dramedy », est idéal pour mettre en scène les luttes internes du féminisme en ce qu'il permet un « double coding » et donc une interprétation multiple de mêmes situations. Ainsi, Judith Lancioni dans son article « Murder and Mayhem on Wisteria Lane » définit le genre répondant au nom de « dramedy » comme consistant à mélanger le comique et le dramatique soit en juxtaposant des histoires comiques et dramatiques, soit en combinant la comédie et le drame à l'intérieur de la même histoire. *Desperate Housewives* a recours aux deux techniques en faisant coexister l'enquête autour du suicide de Mary Alice ou du meurtre de Deirdre et la lutte entre Susan et Edie pour savoir laquelle des deux séduira Mike. La deuxième technique est à l'œuvre dans le cas de Lynette Scavo dont les enfants incontrôlables peuvent donner lieu à des scènes comiques mais qui sera conduite à l'abus de substance et des pensées suicidaires dans des moments extrêmement dramatiques. Comme le dit Cherry, cité par Lancioni : « “We come at this show with an ironic twisted bent...” (Jones 2004). »²⁶⁰ Pour Lancioni, « those twists are the essence of dramedy. »²⁶¹

L'auteure considère que cette spécificité de la série lui permet de construire un texte post-féministe. Elle explique les interprétations diverses et parfois divergentes de ce terme dont elle écrit : « The term “post-feminism” came into vogue in the 1990s without any firm definition and so has been applied in contradictory ways. »²⁶² Après avoir rappelé ces interprétations diverses du post-féminisme (considéré soit comme anti-féministe par certaines comme Susan Faludi ou partie prenante du féminisme comme Brundson), Judith Lancioni écrit : « I contend, that because dramedy integrates two genres that would normally be conceived as opposites, it is an effective vehicle for dramatising “the negotiation of

²⁶⁰ McCabe & Akass, *op. cit.*, 132.

²⁶¹ *Ibid.*

²⁶² McCabe & Akass, *op. cit.*, 135.

contradiction” characteristic of post-feminism.»²⁶³ Elle explique par exemple que, contrairement à ce qui se passe habituellement dans les textes télévisés contemporains, les styles de vie de la femme qui travaille et de la mère au foyer sont en guerre au sein de la même personne, Lynette Scavo. Un des exemples cités est celui où, dans la première saison, Lynette prépare pour son mari un dîner de travail mais finit par lui voler la vedette en ayant de meilleures idées que lui devant sa hiérarchie, ce qui : « embodies “feminism’s contradiction” (Schriefer), an equally strong desire for fulfilment inside and outside the home. »²⁶⁴ Lancioni considère aussi que le personnage de Gabrielle donne une nouvelle vie à de nombreux préjugés sur les belles femmes (à savoir qu’elles sont égoïstes, vaines, dépourvues d’instinct maternel et cupides) mais que dans la série ces traits sont exprimés de manière tellement exagérée qu’ils perdent largement de leur mordant. Elle poursuit :

Despite her beauty, self-assurance and sexual freedom of expression, Gabrielle, like her friends, is not what she seems to be. Dramedy’s melding of the comic and dramatic facilitates what Robin Nelson describes as double-coding: the characters, their actions and their environments embody contradictory characteristics that produce a “productive tension”, evoking “simultaneous affirmation and subversion” to critique competing ideologies (2001:45). Gabrielle’s rejection, and then reluctant acceptance, of motherhood invites viewers not only to think about Gabrielle in a different way but to reassess the meaning of motherhood as well.²⁶⁵

Ce rapport ambigu à la maternité de toutes les héroïnes permet à *Desperate Housewives* de proposer une vision critique de ce qu’est ou peut-être la maternité en général : « pre-feminist and feminist practices are critiqued from a post-feminist perspective. »²⁶⁶ Lancioni considère que l’institution du mariage est traitée de manière similaire dans la mesure où chaque femme au foyer représente un type différent de mariage et de famille, présentant la réalité d’une famille nucléaire ou monoparentale ou d’un couple sans enfants (en tout cas pendant les deux premières saisons) :

Despite the wide range of models presented, each woman is negotiating a place for herself within marriage. Yet none of the models are condemned outright because double-coding enables viewers to see all sides of each situation. Thus viewers are

²⁶³ McCabe & Akass, *op. cit.*, 136.

²⁶⁴ McCabe & Akass, *op. cit.*, 138.

²⁶⁵ McCabe & Akass, *op. cit.*, 140.

²⁶⁶ *Ibid.*

given the opportunity to critique both the institution and the different instantiations of it.²⁶⁷

Lancioni considère pour conclure que la série est un miroir à la fois de l'influence du patriarcat et de l'influence du féminisme. Elle poursuit en expliquant que Marc Cherry utilise comme point de départ les fantasmes masculins puis l'humour pour apporter le démenti à ces stéréotypes et le drame pour montrer ce qu'ils cachent.

Ainsi, le genre même de la série et donc sa double appartenance au drame et à la comédie permettent en partie d'expliquer ce qui la rend si ambivalente sur un certain nombre de sujets, notamment le mariage ou la maternité. D'autres explications peuvent cependant être apportées à cette ambivalence, et parmi elles la volonté des concepteurs et producteurs de la série de proposer un produit susceptible de s'attirer les faveurs de téléspectateurs aux goûts et orientations politiques très variés, ce que nous allons voir maintenant.

III. *Desperate Housewives*, série malléable et postmoderne

1. Une série volontairement ambivalente : rappels

Richard Goldstein commente un aspect de *Desperate Housewives* :

The trick is to enchant viewers on both sides of the cultural divide. Men like Cherry are experts at that task. They have mastered the art of mixing tropes to convey a double meaning. Their most successful products shimmer with moral ambiguity. Certainly that's the case for *Desperate Housewives* [...].²⁶⁸

Rappelons rapidement ce qui a été vu dans le premier chapitre, à savoir que la chaîne de diffusion de la série, ABC, n'est pas une chaîne à péage (à la différence de Showtime ou HBO) et dépend donc du public qu'elle aura réussi à attirer pour ses rentrées publicitaires. Ne pas trop choquer et présenter des dehors plutôt consensuels pour un public très varié est donc

²⁶⁷ McCabe & Akass, *op. cit.*, 141.

²⁶⁸ Goldstein, *The Nation*, *op. cit.*.

une question de survie à la fois pour la chaîne et la série elle-même. En effet, une série qui ne fait plus suffisamment d'audience et ne permet pas des recettes publicitaires suffisantes court le risque de se voir déprogrammée.

Rappelons aussi le contexte politique de la période qui a vu naître la série, dont la première saison a commencé à être diffusée aux États-Unis en octobre 2004, soit en plein cœur des années Bush et du retour aux valeurs déjà évoqué. Le tout premier article du recueil *Reading Desperate Housewives* est d'ailleurs consacré à l'étude des commentaires sur le premier épisode que l'auteur prête à George W. Bush. David Lavery y introduit la série en ces termes :

Desperate Housewives first aired in the United States in October 2004, towards the end of Bush's first term and one month before he would defeat John Kerry and be re-elected President of the United States. A breakout hit for then television doormat ABC, *Desperate Housewives* quickly became embroiled in the culture wars of the Bush presidency.²⁶⁹

La suite de l'article ne présente pas d'intérêt particulier, si ce n'est le lien étroit établi par l'auteur entre George W. Bush, l'atmosphère de ses deux mandats successifs et *Desperate Housewives*. Ce contexte politico-culturel explique que l'opinion publique soit assez frileuse et la nécessité de proposer un produit culturel véhiculant des valeurs apparemment traditionnelles, même si cela n'est qu'une façade.

Le troisième point qui explique cette malléabilité est la grande diversité des personnages présentés, comme nous avons pu le voir dans le premier chapitre : la série présente une galerie de personnages très différents, ce qui permet finalement aux téléspectateurs de s'identifier au personnage qui représente les valeurs qui lui sont le plus chères.

Enfin le dernier point est la multiplication des points de vue rendue possible par l'aspect *soap opera* de la série et la multiplication des intrigues parallèles. Comme l'explique Ien Ang alors qu'elle propose une analyse du *prime time soap Dallas* : « the serial form and the multiple plot structure of these prime time soap operas do not allow for clear-cut ideological positions and constructions. »²⁷⁰ Elle explique ensuite que le lecteur construit

²⁶⁹ McCabe & Akass, *op. cit.*, 18.

²⁷⁰ Ang, *op. cit.*, 120.

différentes interprétations de la série selon sa sensibilité et sa position initiale (« depending upon the position from which he comes at it. »)²⁷¹

Cependant un certain nombre de ces éléments peuvent être rattachés à un concept opératoire bien plus large et pertinent en ce qui concerne la série. Nous faisons référence à son aspect éminemment postmoderne permettant d'ouvrir le texte qu'est *Desperate Housewives* en le montrant tiraillé et travaillé par des références à la fois à une représentation utopique de la vie de famille dans les banlieues américaines et à des représentations éminemment dystopiques de cette même vie.

2. Le postmoderne : définitions

A. Le postmoderne

Le terme de « postmoderne » est souvent utilisé pour définir la série et on le retrouve d'ailleurs (sous forme d'adjectif ou de substantif) pas moins de huit fois dans le recueil *Reading Desperate Housewives*.²⁷² Cet adjectif est aussi utilisé dans le numéro de *Vanity Fair* consacré à la série dans lequel on lit que *Desperate Housewives* est « America's first post-modern evening soap. »²⁷³ Si ce qualificatif est appliqué à la série de manière presque automatique, il semble important d'expliquer en quoi il est justifié et donc, pour commencer, en quoi consiste le postmoderne.

Nous basant sur les travaux de Georges-Claude Guilbert (notamment dans *Le Mythe Madonna*), nous utiliserons comme lui le terme et l'orthographe de « postmoderne » à la fois pour l'adjectif et le substantif et, comme lui, nous intéresserons davantage à l'application du terme à la production artistique. Georges-Claude Guilbert met tout d'abord l'accent sur la conscience aiguë de l'artiste postmoderne de ce qui a été produit avant lui bien que ce qui prime soit la manière dont cette conscience du passé est utilisée. Il continue avec ce début de définition :

Tout ayant déjà été dit, l'artiste postmoderne produit en pleine conscience l'œuvre de palimpseste (presque toujours ludique) qu'il accomplit forcément. Il manie adroitement l'allusion, la référence, l'hommage, la mise en abyme, ou encore le

²⁷¹ *Ibid.*

²⁷² McCabe & Akass, *op. cit.*, p. 49, 79, 82-83, 145, 147, 191.

²⁷³ *Vanity Fair*, Mai 2005, 18.

pastiche et la parodie ; il fait preuve à tout moment de distance, d'ironie, de dérision, souvent à ses propres dépens.²⁷⁴

Il continue en expliquant que, puisque toute écriture postmoderne est hypertextuelle et « navigue sur un océan d'intertextualité », ²⁷⁵ le romancier postmoderne écrit de la métafiction. Il en va de même pour le chanteur qui écrit de la musique pop métafictionnelle ou le réalisateur qui tourne un film métafictionnel (ou Marc Cherry qui crée une série métafictionnelle). Ainsi, l'artiste postmoderne (qu'il soit romancier, chanteur ou peintre) « choisit les éléments qui lui conviennent, mais sans se préoccuper des critères habituels de “culture populaire” et de “culture tout court”. » ²⁷⁶ L'entreprise postmoderne se définit aussi par la distance ironique, l'interrogation ludique qui est permise par le recyclage de signifiants culturels choisis avec grand soin.

Comme l'écrit Georges-Claude Guilbert pour finir sa partie dédiée à la définition du postmoderne : « Les pratiques postmodernes sont donc, en matière de culture populaire ou autre, par essence très conscientes d'elles-mêmes (comme les critiques postmodernes), hypertextuelles, ludiques et ironiques. » ²⁷⁷ Cette entreprise de citations et d'emprunts qui informe *Desperate Housewives* peut nous amener à nous demander si la série est une parodie, un pastiche ou une satire des éléments qu'elle cite. Il n'est pas simple de répondre à cette question, en raison des définitions de chacun des termes que l'on prend pour point de départ, point que nous allons éclaircir à présent.

B. *Desperate Housewives* : satire, pastiche ou parodie ?

Si l'on s'appuie sur la définition que donne Roger Zuber de la satire, cette dernière se démarque par la révolte qu'elle traduit, le refus d'être complice mais également un objectif bien précis : celui de « dénonc[er] les méchants, corrig[er] les abus, rend[re] à la haute société policée les mêmes services moraux qu'en général toute haute littérature. » ²⁷⁸ Il explique également que la récrimination et le malaise sont des éléments constitutifs d'une création satirique. Il nous semble que le point de vue que la série (et Marc Cherry) propose sur les banlieues est bien trop ambigu et ambivalent pour être qualifié de satire. La série peut

²⁷⁴ Guilbert, *op. cit.*, 40.

²⁷⁵ *Ibid.*

²⁷⁶ Guilbert, *op. cit.*, 42.

²⁷⁷ Guilbert, *op. cit.*, 44.

²⁷⁸ <http://www.universalis.fr/encyclopedie/satire/>. Page consultée le 4 février 2010.

proposer des éléments satiriques par moment, un ton satirique éventuellement mais il est difficile d'affirmer que *Desperate Housewives* est une satire, notamment parce que la série montre un profond attachement à cette vie dans les banlieues malgré son aspect pas toujours idyllique.²⁷⁹

Le deuxième genre auquel *Desperate Housewives* est parfois associée est le pastiche. Certains éléments de définition du pastiche conviennent bien à la série, notamment l'idée que le pastiche est « un genre imitatif relevant de l'activité artistique "au second degré" », comme l'écrit Véronique Kaluber citant Gérard Genette.²⁸⁰ Elle ajoute un autre élément de définition semblant convenir à la pratique de *Desperate Housewives* lorsqu'elle évoque, citant à nouveau Gérard Genette, la situation ambiguë du pastiche « entre la moquerie et la référence admirative ». L'élément qui empêche de qualifier la série de pastiche est que « le pastiche cherche à reproduire la totalité des éléments qui donnent son identité à l'œuvre. D'où la tentation de l'assimiler soit au *faux*, soit au *plagiat*. »²⁸¹ La très grande variété des emprunts et citations dans la série ne permet pas d'identifier une seule œuvre dont la totalité des éléments seraient empruntés, et c'est en ce sens que nous ne la qualifierons pas de pastiche.

Le terme de parodie en revanche semble bien mieux convenir à la série. Daniel Sangsue en propose une définition fort pertinente : « Dans un sens restreint, la parodie désigne une œuvre littéraire ou artistique qui transforme une œuvre préexistante de façon comique, ludique ou satirique. »²⁸² Ce qu'il y a d'intéressant dans cette définition est la manière dont elle associe l'entreprise de citation, et donc la notion d'intertextualité, à la diversité des effets obtenus par ces citations. Daniel Sangsue prend la peine de dissocier la notion de parodie de l'usage courant qui en est fait, par lequel on lui donne la signification péjorative de simulacre ou mauvaise imitation, tout autant que du pastiche qui « a pour objet l'imitation stylistique ».²⁸³ Il cite également le travail de Mikhaïl Bakhtine qui a montré dans *Esthétique et théorie du roman* comment la parodie travaillait en profondeur notre culture et a développé la notion de « dialogisme » selon laquelle cette intertextualité était un sous-ensemble de la relation que tout énoncé humain entretient avec le discours d'autrui et le « déjà

²⁷⁹ Marc Cherry lui-même se défend de proposer une satire des banlieues : « Satire sounds like you're making fun of something. And the truth is I'm not making fun of the suburbs. I love the suburbs. I love the values of the suburbs, loved my family, our neighbors. It's just that stuff happens. I don't romanticize that life at all. » <http://today.msnbc.msn.com/id/6133690>, page consultée le 31 janvier 2010. Certains commentateurs se sont emparés de cette citation pour justifier leur idée que la série était rétrograde mais aimer quelque chose ne signifie pas qu'on n'en voie pas les limites et la double postulation du texte montre que cet attachement n'a rien de naïf.

²⁸⁰ <http://www.universalis.fr/encyclopedie/pastiche-genre-litteraire/>. Page consultée le 4 février 2010.

²⁸¹ *Ibid.*

²⁸² <http://www.universalis.fr/encyclopedie/parodie-litterature/>. Page consultée le 4 février 2010.

²⁸³ *Ibid.*

dit », notant l'important pouvoir de régénération de cette pratique. La manière dont la parodie est utilisée par le postmoderne est particulièrement pertinente ici et Margaret Rose la définit comme « le refonctionnement comique d'un matériau linguistique ou artistique », ²⁸⁴ comique qui naît de la discordance entre le matériau originel et sa reprise parodique. Cependant l'aspect comique de la parodie est moins central à sa pratique que son aspect métafictionnel et sa capacité à produire un discours réflexif sur son propre fonctionnement. Linda Hutcheon, dans *A Theory of Parody*, explique que la parodie a un large spectre d'intentions possibles et notamment l'ironie qui, comme la parodie, opère « sur deux niveaux, un niveau de surface primaire en premier plan, un niveau secondaire en second plan » (celui du texte parodié qui doit être reconnu par le lecteur). Daniel Sangsue précise :

La parodie témoigne la plupart du temps d'un hommage à son modèle. [...] Si la parodie contrefait ou prend le contre-pied de son hypotexte, il serait simpliste de croire que c'est par haine ou par rejet. [...] Parodier, c'est une manière de s'identifier à un texte admiré tout en sauvegardant sa propre différence, c'est emboîter le pas à un auteur sans le suivre servilement. ²⁸⁵

Il conclut en disant que pour que la parodie fonctionne il faut qu'elle soit identifiée, « une communication de type intertextuel ne [pouvant] réussir que si elle s'adresse à un destinataire suffisamment cultivé et doué de mémoire pour “mettre au jour” (expression de Tynianov) les textes cachés sous le texte-palimpseste. » ²⁸⁶ Ce dernier élément explique en partie le choix fait par Marc Cherry de parfois citer explicitement ce dont il se réclame manifestement, mettant ainsi le téléspectateur sur la voie de la parodie à l'œuvre dans la série.

Au vu des définitions que nous venons de développer, c'est manifestement la parodie qui convient au travail postmoderne de citation et d'emprunt auquel se livre Marc Cherry, et notre travail consistera à identifier précisément les textes qu'il cite ou auxquels il emprunte tout autant qu'à identifier les éléments empruntés ainsi que les différents effets produits par la parodie. ²⁸⁷

²⁸⁴ Cf. Margaret Rose in *Parody: Ancient, Modern and Post-Modern*.

²⁸⁵ <http://www.universalis.fr/encyclopedie/parodie-litterature/>. Page consultée le 4 février 2010.

²⁸⁶ *Ibid.*

²⁸⁷ Nous avons conscience que Frederick Jameson dans son article « Postmodernism and Consumer Society » arrive à des conclusions différentes sur les affinités entre postmoderne, pastiche et parodie, mais c'est à mettre sur le compte de définitions des deux derniers termes bien différentes, définitions que nous n'avons pas souhaité utiliser ici.

3. Le postmoderne à l'œuvre dans *Desperate Housewives*

A. Effondrement des métarécits et métalepse

a. La multiplicité des voix et des points de vue

Un point central au postmoderne est l'effondrement des métarécits du moderne et des rigidités idéologiques qui laissent la place à la multiplicité des voix, se faisant ainsi le symptôme de la crise du sens, de la vérité ou de l'interprétation uniques. Revenons sur l'aspect *soap opera* de la série permettant à la fois cette multiplicité des voix et la coexistence de plusieurs interprétations parfois contradictoires. Ainsi, Ien Ang commente cet aspect particulier au *soap opera*, expliquant en quoi il crée de profondes affinités entre ce genre et le féminisme mais utilise pour ce faire une explication montrant aussi en quoi cela rapproche ce genre d'une esthétique postmoderne. Elle cite ces mots d'Ellen Seiter :

The importance of small discontinuous narrative units which are never organized by a single patriarchal discourse or main narrative line, which does not build towards an ending or closure of meaning, which in their very complexity cannot give a final ideological word on anything, makes soap opera uniquely "open" to feminist readings.²⁸⁸

Elle poursuit en expliquant que l'aspect ouvert de ce type de forme narrative fait qu'il est impossible d'atteindre un consensus idéologique, et c'est en cela que l'on peut rapprocher *Desperate Housewives* (même si c'est un *soap* d'un genre un peu différent) d'un genre qui célèbre l'effondrement des méta-récits.

Ce parti pris de la série est particulièrement manifeste dans « Mother Said » (04x15). L'incipit de cet épisode est comme à l'accoutumée confié à Mary Alice en voix off qui, au lieu de commencer à raconter une histoire, fait un compte rendu morcelé d'un événement qui s'est passé sur Wisteria Lane :

"The incident," as it would come to be known, happened late on a Tuesday afternoon. Witnesses included an old woman, a blind man and a young boy. The old woman, whose hearing was not what it used to be, saw Bree Hodge emerge from her house in a way that told her she was upset about something. The blind man, whose hearing had

²⁸⁸ Ang, *op. cit.*, 120.

become more acute, heard Edie say “Oh, hey Bree. What’s up?” in a way that suggested Edie wasn’t expecting any trouble. The young boy, who was not yet eleven, heard Bree Hodge say: “I saw you kissing my husband.” But he couldn’t understand why someone would be angry about kisses, which he thought grown-ups liked. As the old woman pretended to clip hedges she’d already clipped, she saw the body language of her neighbors change. As the blind man listened in, he heard Bree say “What were you thinking, Edie? We’re supposed to be friends.” “We are friends. I am not interested in Orson.” The young boy then heard Edie add: “So stop acting like such a bitch!”, which included a word he was not allowed to use. The old woman then saw Bree Hodge clench her fist. A second later, the blind man heard a slap. And the young boy saw Edie grab her cheek. As the two parted company, a thought occurred to all those who had witnessed “the incident.” That right there on Wisteria Lane, the battle lines had been drawn, and someone was going to get hurt.

Mary Alice en voix off ne propose pas d’interprétation de l’incident (elle ne décline même pas les identités des différents témoins mais se borne à les identifier de manière sommaire) bien que les éléments qui le composent soient rapportés dans l’ordre chronologique, ce qui permet de comprendre facilement ce qui s’est passé. En revanche, c’est bien le spectateur l’instance organisatrice de ces éléments qui se fait sa propre idée de ce qui s’est passé. N’est-il pas possible de voir là une métaphore de la série qui propose des pistes que seule la vision globale et personnelle du téléspectateur permet d’organiser en idéologie (à ceci près que la série peut donner naissance à plusieurs interprétations tandis que l’incident sur Wisteria Lane n’a qu’une seule interprétation plausible pour le téléspectateur) ?

b. La métalepse

Le fait que la narration soit confiée à Mary Alice en voix off permet un autre niveau de postmoderne ayant à voir avec la réflexivité dont cette adresse métaleptique est à l’origine. À l’origine, la métalepse (dite rhétorique) est un simple trope se rapprochant de la métonymie, mais depuis que les études narratologiques, et notamment Gérard Genette dans *Figures III* puis *Métalepse*, s’en sont emparées le terme a un sens narratologique selon lequel la métalepse est une transgression des niveaux narratifs. Il faut partir du principe que tout récit est une narration d’événements et s’organise en deux niveaux séparés, le niveau de la narration et celui de la chose narrée, séparation que la métalepse abolit ou en tout cas transgresse (de manière constante ou ponctuelle selon les cas) en intégrant le narrateur ou parfois le narrataire dans le domaine des personnage ou inversement. C’est exactement le

fonctionnement de la narration dans *Desperate Housewives*. En effet, dès les premières minutes du pilote le spectateur comprend que la narratrice parle depuis l'au-delà puisque l'on assiste à son suicide et que le narrataire est inclus dans la narration par une adresse directe de Mary Alice au spectateur : « My name is Mary Alice Young. When you read this morning's paper, you may come across an article about the unusual day I had last week. »²⁸⁹ Cet aspect métaleptique de la narration dans *Desperate Housewives* est systématique puisque les deux seuls épisodes narrés par d'autres que Mary Alice le seront par Rex Van de Kamp et Edie Britt. Dans « My Husband the Pig » (03x16), le personnage de Rex, mort dans le dernier épisode de la première saison, commence ainsi : « Here's where I used to live. A whole lot nicer, don't you think? The place hasn't changed much since I left. As tasteful and tidy as ever. Everything perfect... at least on the surface. My family was the same way. Look at us. You'd never guess how ticked off we all were the day this was taken. » La narration transgresse les différents niveaux à la fois en s'adressant directement au narrataire et en rappelant à ceux qui ne le sauraient pas que le narrateur a appartenu au monde de la chose narrée. Dans « Look Into Their Eyes and You See What They Know » (05x19), c'est au tour d'Edie (fraîchement passée de vie à trépas) de prendre en charge la narration selon les mêmes modalités :

So I'm driving my car the other night and what do you think happens? I crashed into a utility pole. Then to add insult to injury, I was electrocuted! What can I say, it was one of those days.

Selon Gérard Genette, la métalepse, en soulignant l'aspect construit du discours et en court-circuitant la frontière entre le monde de la narration et le monde du narré, destabilise la « suspension volontaire d'incrédulité » (pour reprendre, traduite, la formule de Coleridge) pour produire une « simulation ludique de crédulité »²⁹⁰, mode ironique instaurant un contrat de lecture fondé sur un savoir partagé de l'illusion. Catherine Hoffman écrit dans son article « Narration from beyond: Mary Alice and the justified viewer » : « [...] the metaleptic address to the audience [...], combined with the conceit of narration from beyond the grave, acts as an emphatic marker of fictionality, similar in its function to the "Once upon a time" of fairy tales. »²⁹¹

²⁸⁹ « Pilot » (01x01).

²⁹⁰ Genette, 2004, 25.

²⁹¹ Hatchuel & Michlin, *op. cit.*, 21.

La mort confère à Mary Alice la qualité de narrateur omniscient puisqu'elle a ainsi accès aux pensées ou au passé des autres personnages mais ne partage pas pour autant toutes ses connaissances avec le narrataire/télespectateur afin d'aiguiser sa curiosité et l'inciter à regarder la série semaine après semaine. Mary Alice interprète peu l'histoire qu'elle raconte, mais la superposition entre ses mots et les images montrées à l'écran est une source régulière d'humour et d'ironie que l'on peut considérer comme une manière d'orienter la perception du téléspectateur. Catherine Hoffman illustre ce qu'elle appelle « the mismatching of register and images »²⁹² par la présentation de l'avocat de Carlos David Bradley (dans « My Heart Belongs to Daddy » 02x04), mais il nous semble qu'un autre passage serait plus pertinent dans le cadre de notre analyse. On peut citer par exemple le passage où cette ironie provenant du décalage entre les mots et les images joue à plein :

Yes, labels are important to the living. They dictate how people see themselves. Like my friend Lynette, she used to see herself as a career woman and a hugely successful one at that. (Image de Lynette mal habillée en train de ranger le désordre qui semble avoir envahi sa maison).

She was known for her power lunches (image d'elle donnant le biberon à Penny en baillant et l'air épuisé), her eye-catching presentations (elle affiche les dessins des enfants sur la porte du réfrigérateur en soufflant) and her ruthlessness in wiping out the competition (elle essuie les traces laissées par les mains de ses enfants sur ses baies vitrées). But Lynette gave up her career to assume a new label, the incredibly satisfying role of full-time mother (image de Lynette mal habillée faisant la vaisselle seule) but unfortunately for Lynette this new label frequently fell short of what was advertised.

La superposition des mots et des images est quasiment un commentaire à part entière (même si c'est au téléspectateur de saisir le décalage et l'ironie mordante voire cruelle de la présentation) et montre comment Mary Alice balise un chemin conduisant à une interprétation en particulier (mais ne montre jamais ce chemin comme étant le seul possible).

²⁹² Hatchuel & Michlin, *op. cit.*, 23.

B. La réécriture palimpsestueuse de films et séries télévisées

a. Introduction : tour d'horizon et le générique

Le deuxième élément central à l'aspect postmoderne de la série est la réécriture palimpsestueuse de séries et films américains ayant pour lieu de la diégèse les banlieues américaines et/ou pour protagonistes une femme au foyer ou encore un groupe d'amies.

Les articles dans lesquels il est question de la série font souvent référence aux œuvres citées ou utilisées par Cherry dans *Desperate Housewives* sans pour autant précisément observer le mode de référence ou les éléments précis qui permettent ces rapprochements, et c'est justement ce point que nous allons éclairer ici. Nous nous sommes basés à la fois sur les films ou séries cités dans les articles qui ont été étudiés mais aussi sur les films ou séries traitant de la vie dans les banlieues américaines afin de voir comment leur vision a pu informer ou en tout cas modeler et inspirer celle que propose Marc Cherry.

Ainsi Janet McCabe écrit-elle dans son article « What is it with that hair? » :

Glossy production values giving off a “curious retro glow” (Press 2004) self-reference a filmic and television landscape, from *American Beauty* to *Leave It To Beaver*, from *Six Feet Under* to *Melrose Place*, from *Twin Peaks* to *Blue Velvet*, that let slip nothing is ever quite as it seems.²⁹³

Stacy Gillis et Melanie Waters font référence aux mélodrames de Douglas Sirk ou à la série *Father Knows Best*²⁹⁴ tandis que le journaliste à l'origine de l'article dans *Vanity Fair* (Ned Zeman) fait référence aux origines de la série en ces termes :

When Cherry finished his first draft, in August 2002, his agent shopped it to networks large and small, pitching it as a dark comedy—in essence, *Six Feet Under* meets *Sex and the City*. Which was accurate, up to a point, since Cherry had seemingly plundered both HBO shows, not to mention several movies: *Reversal of Fortune* (the voiceover), *American Beauty*, and the 1949 Joe Mankiewicz film, *A Letter to Three Wives*.²⁹⁵

D'autres références ont pu être fournies par des citations dans le texte même de *Desperate Housewives*, citations sur lesquelles nous reviendrons afin d'examiner leur lien

²⁹³ McCabe & Akass, *op. cit.*, 78-79.

²⁹⁴ McCabe & Akass, *op. cit.*, 191.

²⁹⁵ *Vanity Fair*, Mai 2005, 264.

avec la série. Plutôt que citer les films ou les séries les uns après les autres et énumérer par le menu tout ce qu'ils ont pu apporter à *Desperate Housewives*, nous allons ici procéder à une typologie et un classement par type d'emprunts, depuis les emprunts géographiques, esthétiques, jusqu'aux emprunts de personnages, de situations ou encore aux citations pures et simples (tout en gardant à l'esprit que ces catégories sont loin d'être imperméables et qu'un rappel géographique peut avoir comme conséquence directe un rappel esthétique).

Avant de nous intéresser aux emprunts qui nourrissent la série, précisons que la réécriture ironique d'éléments importants de la culture visuelle des téléspectateurs est amorcée dès le générique. Ce dernier a été conçu par yU+co qui utilise des images animées tirées d'œuvres d'art très connues afin de montrer comment les femmes, depuis Eve jusqu'à aujourd'hui, ont lutté contre la domination masculine. Le générique commence par un tableau de Hans Memling datant de la Renaissance montrant Adam et Eve après la chute. Les deux personnages ayant pour tout vêtement une feuille de vigne se tiennent sous un pommier et alors qu'Eve lève le bras vers les branches de l'arbre une pomme géante (sur laquelle est inscrit « Desperate Housewives ») tombe sur Adam et l'écrase (voir illustration 22). Est ensuite utilisée une scène animée provenant d'un hiéroglyphe où l'on voit une femme égyptienne (certains disent que c'est Nefertiti, d'autres Nefertari) entourée d'enfants qui apparaissent un par un et disparaissent pendant qu'elle bouge les bras et disparaît elle-même (voir illustration 21). La séquence suivante est une adaptation du tableau *Les époux Arnolfini* par Van Eyck dans laquelle les époux ne se tiennent pas par la main (contrairement à la peinture originale) mais dans laquelle le mari mange une banane pendant que sa femme balaie. Dans la séquence animée du générique il jette la peau de banane par terre et elle la balaie puis caresse son ventre de femme enceinte avant de lancer son balai dans les airs. Les vignettes suivantes utilisent le tableau de Grant Wood, *American Gothic*, dont le couple imperturbable est troublé par l'arrivée d'une jeune femme qui caresse le cou du personnage masculin (voir illustration 18) tandis que sa femme est enfermée dans une boîte de sardines qui porte son visage comme logo (voir illustration 19). Cette boîte de sardines est ensuite intégrée à un décor de cuisine des années cinquante dans lequel apparaît une femme typique des publicités de cette époque les bras chargés de courses. Une boîte de soupe Campbell s'échappe de ses bras et devient l'élément central d'un tableau opposant un homme et une femme semblant tout droit sortis d'une œuvre de Roy Lichtenstein. La jeune femme verse une larme avant de donner un coup de poing à l'homme dont l'œil se retrouve tuméfié (voir illustration 20). Cette dernière séquence cède la place à l'image d'un pommier dont les

branches abritent un serpent. Enfin les quatre héroïnes principales apparaissent sous ce pommier, tenant chacune une pomme à la main.

Les concepteurs du générique ont pris le parti d'utiliser des tableaux ou illustrations bien connues des téléspectateurs et les ont adaptées afin d'illustrer comme le dit Lane Jensen, à l'origine du projet, « the gripes women have faced over the years from infidelity to a husband who can't clean after himself. »²⁹⁶ Judith Lancioni met l'accent sur l'importance des œuvres d'art choisies et de l'idéologie qu'elles véhiculent concernant le rôle des femmes (un rôle laissant la part belle au pouvoir masculin) mais aussi sur la réinterprétation parfois amusante qui en est proposée et ce que cette réinterprétation implique dans l'univers de la série (dans laquelle les femmes ont un certain pouvoir). Ce qui nous intéresse, c'est aussi de voir que le mode choisi par les concepteurs de la série pour marquer la remise en question du pouvoir des hommes en général est un mode éminemment postmoderne qui témoigne d'une interrogation ironique vis-à-vis de l'idéologie des tableaux ou autres œuvres d'art citées.

L'intertextualité est donc la première chose que l'on voit de la série et cette tendance est confirmée tout au long des cinq saisons auxquelles ce travail de recherche s'intéresse.

b. Les lieux

Wisteria Lane est un lieu auquel l'adjectif « palimpsestueux » s'applique tout particulièrement. Un palimpseste est en effet un parchemin manuscrit dont on a effacé la première écriture pour pouvoir écrire un nouveau texte. Cette définition trouve une illustration particulièrement littérale dans le décor des aventures de Bree, Gabrielle, Lynette et Susan. Comme cela est rappelé dans les bonus de la première saison, dans un chapitre intitulé « Behind the scenes of *Desperate Housewives* » : « Wisteria Lane is a street harkening back to a time of innocence but it has also been the home of some of Hollywood's most famous families. » Parmi les maisons largement filmées lors des épisodes, les téléspectateurs américains peuvent en effet reconnaître la maison des Cleaver, famille qui a fait la joie des téléspectateurs américains de la fin des années cinquante et du début des années soixante.

Le guide « Behind Closed Doors » propose dans la section « Making *Housewives* » une carte de la rue (qui se trouve être « Colonial Street » dans la géographie des studios Universal) permettant de voir comment sont disposées les maisons des différents protagonistes et surtout quelles maisons ont déjà été utilisées dans des productions artistiques

²⁹⁶ McCabe & Akass, *op. cit.*, 130.

hollywoodiennes.²⁹⁷ Ainsi, la maison des Solis a été filmée dans *Harvey* (film des années cinquante), la maison des Mayer peut être vue dans la série télévisée *The Hardy Boys* (1977-1979) ou encore *Deep Impact* (1998), celle des Scavo a fait des apparitions dans *Bedtime for Bonzo* (1951) ou encore *The Thrill of It All* (1963), la demeure des Van de Kamp peut être vue dans le film *The 'Burbs* (1989) ou la série télévisée *Providence* (1999-2002) et enfin celle des Young est la maison occupée par la famille Cleaver dans la série *Leave It To Beaver* (diffusée de 1957 à 1963) telle qu'elle a été recréée en 1997 pour les besoins d'un film inspiré de la série originale. On peut aussi trouver dans cette rue la maison des Munster²⁹⁸ qui, nous dit-on dans le guide, n'est jamais filmée en raison de son caractère aisément reconnaissable. Cette double page qui déchiffre pour nous le palimpseste qu'est Wisteria Lane rajoute un nouveau degré de citation visuelle lorsqu'on lit les mots de Thomas A. Walsh qui s'occupe entre autres des décors de la série :

It's a perfect suburban street but it's not so perfect. It's a Whitman's sampler of American architecture. There's a little bit of Craftsman, there's a little bit of Victorian, and there's a little bit of suburban ranch style. The street is this weird pastiche of buildings that we as a culture have grown up with, in different parts and pieces.²⁹⁹

On peut s'interroger sur la raison pour laquelle la maison des Munster, en raison de son aspect reconnaissable, n'est jamais montrée et n'a pas non plus été attribuée à un habitant de Wisteria Lane à la différence de la maison des Young, qui a jadis été celle de la famille Cleaver et est à ce titre tout aussi aisément reconnaissable.

Il faut se souvenir que la citation dans le postmoderne ne se fait pas indifféremment et qu'il faut prêter attention aux éléments cités afin de comprendre en quoi la série utilise leur matière première ou leur empreinte dans la mémoire collective américaine et comment elle retravaille ces éléments particuliers.

Leave It To Beaver est une sitcom américaine dont la première saison a été diffusée aux États-Unis en 1957. Elle est centrée sur la famille Cleaver, composée de June et Ward et de leurs deux garçons Wally, l'aîné, et Theodore (surnommée Beaver). Chaque épisode est à peu près indépendant et suit les aventures et mésaventures de toute la famille souvent à travers le prisme des frasques de Theodore, petit garçon attachant et dissipé. La série propose

²⁹⁷ *Behind Closed Doors*, 2005, 150-151.

²⁹⁸ *The Munsters* est une série télévisée des années soixante (diffusée des années 1964 à 1966) proposant les aventures en noir et blanc d'une famille de monstres. La série était à la fois une parodie des films de monstres de l'époque et des séries à caractère familial telles que *Leave It To Beaver*.

²⁹⁹ *Behind Closed Doors*, 2005, 151.

une vision tout à fait idyllique de la vie de famille dans les banlieues américaines de cette époque : le père, Ward, est médecin et relativement présent dans l'éducation de ses enfants (notamment parce qu'il consulte dans une pièce attenante au reste de la maison). June est une femme au foyer parfaite, toujours montrée en train de s'occuper de sa maison ou ses enfants et ne manifestant jamais de mécontentement par rapport à sa situation mais semblant bien au contraire comblée par sa vie. Le couple Ward et June est solide et complémentaire : June s'occupe de la maison et de consoler ses enfants pendant que Ward les emmène camper, leur apprend à jouer au base-ball et les discipline. Les rôles sont répartis de manière traditionnelle, les repas sont toujours pris à table et réunissent toute la famille. L'ensemble de la série explique bien pourquoi la présence de cette maison sur Wisteria Lane suffit à lui faire rappeler, comme cela est dit dans le *Oprah Winfrey Show*, « a time of innocence ». ³⁰⁰ Ce choix est donc loin d'être innocent, d'autant plus que c'est justement la maison du couple dont la femme se suicide dans les premières minutes du premier épisode et dont on apprendra à la fin de la première saison qu'ils ont recueilli le bébé d'une jeune femme droguée qu'ils ont tuée le jour où elle est venue récupérer son enfant. Le décalage entre l'horizon d'attente créé par cette maison (en raison des valeurs dont elle est quasiment un symbole en une forme de métonymie visuelle) et ce qui va s'y passer (un meurtre puis un suicide) est à l'origine d'une ironie mordante et constitue en soi un premier commentaire comme subliminal fait au téléspectateur.

On peut aussi trouver dans la série un rappel plus diffus de la manière dont a été décrite la vie dans ces banlieues américaines *a priori* parfaites, et notamment une impression parfois d'enfermement due à la circonscription de la vie de leurs habitants à l'horizon de leur rue. Cet enfermement trouve une illustration littérale dans le film *Pleasantville*, dans lequel deux adolescents sont projetés dans l'univers d'une série rappelant *Leave It To Beaver* ou plus encore *The Donna Reed Show*. En effet quand Jen (devenue Mary Sue dans l'univers de la série) demande en classe : « What's outside of Pleasantville? », elle s'entend répondre : « The end of Main Street is just the beginning again », passage ayant pour intérêt de montrer à quel point dans les séries sur les banlieues les protagonistes semblent vivre dans un espace restreint.

Quand, dans « Children Will Listen » (01x18), Lynette implore son amie Bree de garder ses enfants parce qu'elle a la possibilité d'aller boire un verre avec d'anciennes collègues de travail, elle le fait par ces mots : « Today I have a chance to rejoin the human

³⁰⁰ *Oprah Winfrey Show*, « Wisteria Hysteria », 15 octobre 2004.

race for a few hours. There are actual adults waiting for me with margaritas. Look I'm in a dress. I have make-up on... Oh for God's sake Bree I'm wearing pantyhose! » Le téléspectateur a l'impression que le monde dans lequel évolue Lynette est en quelque sorte en marge du monde réel et c'est en cela que l'on peut avoir une sensation d'enfermement. On remarque d'ailleurs qu'à part Gabrielle, que l'on voit parfois aller en ville afin de faire les magasins ou se rendre chez son esthéticienne, les protagonistes ne sont pas souvent montrés à l'extérieur de leur rue ou de leur maison. Cette sensation d'enfermement peut être retrouvée dans d'autres œuvres ayant pour lieu de la diégèse les banlieues, comme par exemple le film *American Beauty*. Le personnage central et narrateur du film, Lester Burnham, est un homme de quarante ans en pleine crise existentielle. Dans les premières secondes du film, alors que la caméra effectue un mouvement de zoom depuis une vue aérienne de la ville jusqu'à la rue dans laquelle Lester habite, on l'entend prononcer ces mots : « This is my neighborhood, this is my street, this is my life. » Le mouvement de zoom de la caméra est dupliqué par celui à l'œuvre dans la phrase de Lester qui réduit son lieu d'existence (et donc en une cruelle équivalence sa vie) au lieu où il habite, preuve du degré auquel la géographie et le lieu de vie informent le type de vie menée, comme si on avait encore une forme de réduction métonymique par laquelle la rue devient le symbole d'un mode de vie et de valeurs.

Cette présentation des banlieues comme un lieu d'enfermement est aussi perceptible dans la série *Bewitched*.³⁰¹ Cette série dont la diffusion a commencé en 1964 aux États-Unis et s'est poursuivie jusqu'en 1972 nous propose de suivre la vie du jeune couple formé par Darrin et Samantha Stephens et de leur vie dans une coquette maison de banlieue. Dès le premier épisode, on apprend que ce couple tout ce qu'il y a de plus typique présente une particularité de taille, puisque que Samantha est une sorcière. Darrin réagit plutôt bien à cette annonce (qui lui est faite en même temps qu'au téléspectateur) et décide que désormais Samantha devra laisser ses pouvoirs de côté et apprendre à être une femme au foyer traditionnelle comme on en trouve dans les banlieues (« a suburban housewife »). Si Samantha semble ravie de jouer à la femme au foyer sans aucun pouvoir, sa mère, Endora ne l'entend pas de cette oreille et ne manque jamais de le lui faire savoir. Dans l'épisode « My Boss, The Teddy Bear » (02x13) on l'entend ainsi dire à sa fille que s'envoler de son foyer afin de se rendre au mariage de sa cousine Miranda lui permettra de s'échapper de la prison (« suburban prison ») qui est la sienne. Cette sensation d'enfermement (qui manifestement n'est pas perçue comme telle par Samanta) est intensifiée par le fait que Samantha est

³⁰¹ Série connue en France sous le titre *Ma sorcière bien-aimée*.

présentée le plus souvent chez elle ou au bureau de son mari. On pourrait considérer que cet enfermement est aussi celui que lui impose (mais qu'elle accepte de bon cœur) son mari Darrin quand il lui demande d'oublier son identité de sorcière afin de se couler dans le rôle de la femme au foyer parfaite. Dans l'épisode « George the Warlock » (01x30), le mode de vie de Samantha est à nouveau décrit par un sorcier au moyen de termes exprimant l'enfermement :

George : You merely exist here, I felt the vibrations of your unhappiness all the way up there.

Samantha : I'm not supposed to be happy every minute. I'm married.

George : Got the message. I decided to rescue you from your gilded, domestic cage.

Endora exprime elle aussi cette sensation d'enfermement lorsque, dans la saison suivante, sa fille lui annonce qu'elle et Darrin vont avoir un enfant et qu'elle lui répond : « He's turning you into the typical housewife drudge. Oh, I can just see you in a few years surrounded by diapers and bottles and pacifiers. And wall-to-wall babies. »³⁰² L'enfermement n'est pas celui, physique, des murs de la maison mais bien celui du rôle de mère au foyer dont elle semble voir l'étau comme physiquement se refermer sur sa fille. Le traitement de l'enfermement dans *Bewitched*, d'abord parce que la série est une comédie puis parce que le mal-être n'est pas exprimé par Samantha mais par d'autres se faisant le relais de sa situation, contribue à introduire ce thème particulier dans une série traitant des femmes au foyer, ce qui est plutôt nouveau pour l'époque et trouvera une toute nouvelle expression dans *Desperate Housewives*.

Il n'en va pas de même pour d'autres références. Le nom de la ville où se situe Wisteria Lane, Fairview, peut être un rappel du lieu de la diégèse du livre *The Stepford Wives* écrit par Ira Levin en 1972 (puis adapté au cinéma en 1975 et 2004) qui se déroule dans la ville de Stepford, elle-même située dans le comté de Fairfield. Le rappel est discret mais présent et se combine à tous les autres rappels que nous allons étudier pour créer un réseau de références qui informe la série. C'est ici un rappel de l'univers oppressant et angoissant qui est celui de *The Stepford Wives* dans lequel le personnage principal Joanna Eberhart déménage dans une banlieue *a priori* idyllique où se passent des choses étranges et habitée par des femmes à la perfection inquiétante. Là encore on voit les points de convergence avec la série et l'indice donné par Marc Cherry qui utilise un rappel toponymique pour inscrire le

³⁰² « A Very Special Delivery » (02x02).

décalage au cœur de sa série. Le deuxième intérêt de ce rappel est que dans *The Stepford Wives*, déménager à Stepford est un point de non-retour, une expérience qui transforme les femmes de manière irréversible (puisqu'on découvre au cours du film que les hommes de la ville remplacent leurs épouses par des robots en tout point semblables mais programmés pour prendre soin d'eux, de leur maison, de leurs enfants et les satisfaire sexuellement). Plus encore qu'une prison, Stepford (dans le comté de Fairfield) représente la fin du parcours pour les femmes qui y déménagent puisque les substituer par un robot nécessite de les assassiner.

La plupart des films et séries dont on peut trouver des traces, échos et citations dans *Desperate Housewives* ont pour lieu de la diégèse les banlieues, choix qui s'accompagne souvent d'une esthétique similaire dans la manière dont ces banlieues sont filmées.

c. L'esthétique

Parmi les éléments permettant de relier *Desperate Housewives* à une nébuleuse de séries et de films en rapport avec la vie des femmes dans les banlieues américaines, il en est un qui fonctionne comme un véritable fil d'Ariane : la « white picket fence », cette clôture faite de planches de bois taillées en pointe et peintes en blanc qui sépare les maisons et jardins les uns des autres tout autant qu'elle en marque l'appartenance (en tant que dénominateur commun) à la même unité géographique.

On retrouve cette clôture particulière dans un plan du film *American Beauty* dans lequel la femme de Lester Burnham, Carolyn, est filmée dans leur jardin en train de s'occuper de ses plantes (voir illustration 23). Cet élément revêt une importance particulière dans l'iconographie du film de John Waters *Serial Mom* (1994) dont la jaquette du DVD est une photo du personnage principal Beverly Sutphin devant cette clôture. Au pied de cette clôture sont plantées de jolies fleurs aux couleurs vives, tandis que l'héroïne tient une tarte dans la main gauche et dans la main droite un couteau taché de ce qui pourrait aussi bien être du sang que des fruits rouges (voir illustration 25). L'image du menu du DVD (qui est visiblement l'affiche originale du film) représente Beverly Sutphin, toujours devant cette palissade blanche, tenant cette fois-ci non pas une tarte mais des fleurs fraîchement coupées. Enfin c'est aussi l'élément qui ouvre le film *Blue Velvet*, avec une image de cette clôture occupant tout l'écran. Les trois éléments composant cette image d'ouverture sont en effet la clôture d'un blanc immaculé, le ciel d'un bleu vif ainsi que des roses d'un rouge profond (image qui est aussi la dernière du film, voir illustration 26).

Blue Velvet (réalisé par David Lynch) est le film le plus ancien des trois que nous venons de citer puisqu'il date de 1986. Dans ce film, le jeune héros qu'est Jeffrey Beaumont

(joué par Kyle MacLachan, nous en reparlerons) découvre que non loin de la banlieue idyllique et sans histoire dans laquelle il habite existe un monde noir et plein d'une perversion qu'il n'imaginait pas. L'image de la clôture, qui borne littéralement le film, est utilisée comme élément permettant de séparer les banlieues de cette noirceur qui affleure et fonctionnerait alors comme une parenthèse visuelle pour le téléspectateur. Dans *Serial Mom* (John Waters, 1994) le propos est différent puisque le personnage principal Beverly Sutphin, femme au foyer apparemment parfaite, mère aimante et épouse dévouée, montre dès le départ une fascination macabre pour les tueurs en série et, sous prétexte de punir ceux qui dérogent à un certain nombre de règles, se met à assassiner sauvagement tous ceux qui ne se comportent pas comme elle le souhaiterait. La subversion ne se situe alors pas en marge des banlieues mais bien en leur sein et la clôture ne peut cette fois-ci pas protéger les banlieues et leurs habitants de toute influence extérieure (et donc par extension nocive) puisque pour ainsi dire le loup est dans la bergerie. Enfin dans le dernier film cité, *American Beauty* (1999),³⁰³ cette clôture semble être tout simplement un marqueur de la propriété dans les banlieues américaines, banlieues qui sous des dehors parfaits cachent des personnages en profonde crise existentielle ou sentimentale comme c'est le cas de presque tous les personnages du film, depuis Lester, sa femme ou sa fille jusqu'à leurs voisins les Fitts. En utilisant de manière récurrente l'image de cette clôture, Marc Cherry marche donc dans les pas des trois réalisateurs que l'on vient de citer et inscrit son univers dans une proximité esthétique avec eux. Cela permet, par une citation visuelle assez simple, de relier Wisteria Lane à des univers plus sombres ou torturés et agir comme un *caveat* adressé au téléspectateur.

Un des points communs à la description des banlieues est également l'aspect lisse, policé et saturé de couleurs de celles présentées dans des films comme *Far From Heaven*, *Edward Scissorhands* (voir illustration 27) ou encore *Blue Velvet*. Il est frappant de remarquer que la première image des banlieues dans les deux premiers films cités, comme dans la série, est un zoom avant de la caméra qui commence par en montrer une vue aérienne avant de céder la place à un centrage sur une rue ou une maison en particulier (comme dans *Far From Heaven*, voir illustration 28). Ce plan d'ouverture est quasiment une convention dans la présentation des banlieues et est aussi présente dans les *sitcoms* *Leave It To Beaver* ou encore *The Donna Reed Show*. On pourrait considérer que c'est un mouvement de caméra qui

³⁰³ On notera en outre que le scénario d'*American Beauty* est signé de la plume d'Alan Ball, créateur de la série *Six Feet Under* (et plus récemment de *True Blood*) tandis que Sam Mendes a réalisé ce film ainsi que l'adaptation cinématographique de *Revolutionary Road*, déjà mentionné plus haut.

transcrit visuellement les mots précédemment cités de Lester Burnham « This is my neighborhood. This is my street. This is my life. »

Wisteria Lane est aussi reliée à une vision commune des banlieues par l'usage fait des couleurs, qui y sont plus vives. *Far From Heaven* par exemple fait la part belle à une palette de couleurs éclatantes dans une dominante de rouges, roux et marrons³⁰⁴ tandis que des films comme *Edward Scissorhands*, *Blue Velvet* ou encore le remake de *The Stepford Wives* de 2004 présentent un monde saturé de couleurs pastel et acidulées qui ne sont pas sans rappeler celles des maisons jaune pâle ou vert amande qui bordent Wisteria Lane (ou les couleurs vives des tenues de ses habitantes). L'intérêt dans toutes les œuvres citées d'utiliser à ce point des couleurs saturées et attirantes réside dans le contraste que ces films peuvent établir entre l'extérieur attirant de ces banlieues et la noirceur qu'elles recèlent. Ces couleurs peuvent aussi être celles du piège à la fois de la vie dans les banlieues et de la narration qui donne l'impression (aux futurs habitants comme aux futurs téléspectateurs) que ce sont là des lieux désirables où les habitants coulent des jours heureux alors que la réalité est, on le sait, tout autre. Ces couleurs rappellent tout autant celles dont se parent certaines fleurs pour attirer leurs proies et les prendre au piège que, celles, artificielles, utilisées pour certains décors de Disneyland. Elles peuvent également servir à prévenir le téléspectateur de l'aspect factice de la « réalité » qui lui est présentée comme dans *The Truman Show*.

L'utilisation de la couleur est un point central à *Pleasantville* où deux jeunes gens de la fin des années quatre-vingt-dix sont projetés dans l'univers lisse et sans couleurs d'une série imaginaire (mais présentant des similitudes avec *Leave It To Beaver* et plus encore *The Donna Reed Show*) décrivant la vie dans les banlieues comme une vie parfaite, comme c'était le cas dans ces séries. Le héros du film, David, est un fervent téléspectateur d'une série (intitulée *Pleasantville*) où la vie est simple, heureuse et en noir et blanc.³⁰⁵ Cela n'est pas démenti lorsque David (qui devient Bud) et sa sœur Jen (qui devient Mary Sue) sont magiquement projetés dans l'univers de la série imaginaire qui donne son titre au film. L'absence de couleurs y est le signe de l'absence de vie puisque dans la série *Pleasantville*, il

³⁰⁴ On a ici une double filiation. *Desperate Housewives* peut rappeler le film de Todd Haynes (datant de 2002) par son utilisation des couleurs et l'histoire d'une femme au foyer vivant un amour interdit avec son jardinier mais *Far From Heaven* est déjà un hommage rendu au film de Douglas Sirk de 1955 *All That Heaven Allows* et au mélodrame en technicolor centré sur les amours peu conventionnelles d'une veuve et de son jardinier.

³⁰⁵ Le point de départ du film (David qui se prépare à visionner un marathon *Pleasantville* proposé par une chaîne de télévision) rappelle de manière frappante ce qu'écrit Pamela Robertson dans *Guilty Pleasures* sur la manière dont la télévision fétichise certains objets télévisuels des années cinquante à soixante-dix. Elle cite la chaîne Nickelodeon et le programme *Nick at Nite* qui propose des rediffusions des vieilles séries des années cinquante ou soixante (121.), type de programme qui fait exactement écho au marathon de vieilles séries que se prépare à regarder le héros du film *Pleasantville*.

n'y a ni sentiments forts (tels la colère ou la passion), ni relations sexuelles, ni feu, ni pluie, ni littérature, ni retard, ni échec. David/Bud comprend alors que cette vie qui lui semblait idyllique lorsqu'il visionnait sa série favorite, plein de nostalgie pour une période où tout était plus simple, est en fait infernale tant elle est dénuée de tout intérêt et de toute vie. Il s'emploie alors avec sa sœur Jen/Mary Sue à introduire dans la série qui est devenue son lieu de vie tous ces éléments manquants et cette introduction s'accompagne de l'arrivée de la couleur (voir illustration 24), d'abord par touches impressionnistes puis partout.³⁰⁶ Le détour par *Pleasantville* montre alors un autre rôle que peut jouer la couleur dans *Desperate Housewives*, celui du désir de ne pas proposer une réalité trop édulcorée tout en attirant l'attention sur l'artificialité du produit culturel proposé.

L'esthétique de certains personnages, notamment Bree Van de Kamp, permet également à Marc Cherry d'inscrire visuellement *Desperate Housewives* dans une longue lignée de séries ou de films sur les femmes au foyer. Il existe un certain nombre de conventions visuelles dans la représentation de la femme au foyer, à commencer par sa tenue. Elle possède en effet un certain nombre d'attributs immuables, comme une coiffure parfaite, un cardigan ou un twin-set et un collier de perles (et lorsqu'elle est à la maison, un petit tablier, voir illustrations 32 et 37). Ces attributs viennent principalement de la manière dont étaient habillées les mères/femmes au foyer Donna Stone, June Cleaver (voir illustration 30) ou encore Lucy Ricardo (voir illustration 31) dans les séries diffusées des années 1957 à 1963 pour *Leave It To Beaver*, 1958 à 1966 pour *The Donna Reed Show* et 1951 à 1957 pour *I Love Lucy*. Ces trois *sitcoms* ont largement contribué à faire de Donna Stone, June Cleaver ou Lucy Ricardo³⁰⁷ l'image de la femme au foyer parfaite et parfaitement heureuse (avant que *The Feminine Mystique* ne viennent proposer une vision moins idyllique de la réalité des femmes/mères au foyer de cette époque), tant et si bien que c'est leur image, leur tenue voire leur manière de parler qui sont convoquées pour signifier la femme au foyer dans tout ce qu'elle a de plus facilement identifiable. Sans surprise (puisque le film se passe dans les années cinquante) on retrouve cet uniforme dans *Far From Heaven* sur Cathy Whitaker mais aussi sur des héroïnes de la deuxième moitié des années quatre-vingt-dix telles que Carolyn

³⁰⁶ Citons ce qu'écrit Jean Baudrillard dans *Cool Memories V* : « Un film poétique : *Pleasantville*. Traverser l'écran de télévision pour émerger dans une petite ville américaine complètement aseptisée, tout en noir et blanc, et la voir virer à la couleur sous l'effet progressif de la passion. Voir peu à peu ressurgir le feu, la pluie, le sexe, la violence, tout ce dont l'absence caractérisait l'enfer translucide et achromatique de cette ville idéale et virtuelle. » (122.).

³⁰⁷ Nuançons ici en précisant que Lucy Ricardo n'est pas parfaitement heureuse de son statut de femme au foyer, puisqu'elle souhaite en effet plus que tout embrasser une carrière artistique. Ses multiples tentatives pour forcer la porte du monde artistique (en dépit des réticences maintes fois exprimées par son mari qui désire qu'elle soit juste une femme au foyer) sont à l'origine de nombre de situations comiques dans la série.

Burnham (dans *American Beauty*) ou encore Beverly Sutphin (dans *Serial Mom*, voir illustration 35). Lorsque Donna Reed (l'actrice éponyme du *Donna Reed Show* mais dont le patronyme dans la série, rarement utilisé par la presse, est en fait Donna Stone) n'est pas en petit cardigan et jupe de patineuse, on la voit en twin-set et pantalon court, notamment lorsqu'elle se livre à ses activités ménagères (voir illustration 34). On retrouve cette esthétique et ces choix vestimentaires dans *American Beauty* où l'on voit Carolyn Burnham jardiner dans cette tenue, munie d'un sécateur dont le manche est de la même couleur que ses sabots et que les gants qui protègent ses mains (voir illustration 33). *Desperate Housewives* revendique ce double héritage avec le personnage de Bree dont la tenue pour jardiner est largement inspirée de celle de Carolyn Burnham, faisant d'elle pour le téléspectateur à la fois une femme au foyer parfaite (par le truchement du rappel de Donna Reed) mais aussi une femme au bord de la crise de nerfs (par celui de Carolyn Burnham).

L'intérêt du personnage de Bree est donc d'inscrire la tension présente au cœur de la série en rappelant à la fois ces femmes au foyer parfaites mais aussi d'autres personnages de femmes au foyer bien plus troublés ou troublants. Ainsi, une des premières scènes de repas en famille des Van de Kamp dans le premier épisode de la série n'est pas sans rappeler une scène semblable dans *American Beauty* (voir illustrations 42 et 43). On y retrouve le même soin de la maîtresse de maison apporté à la décoration de la table et la qualité des mets, la même ambiance feutrée (due à l'écoute de musique de jazz chez les Burnham et de musique classique chez les Van de Kamp), la même disposition des deux parents à chacun des bouts de la table et surtout la même manière de filmer la scène depuis ce qui semble être le salon, ce qui permet que l'ouverture qui donne sur la salle à manger dans les deux maisons devienne pour le téléspectateur le cadre entourant ce qui est censé être la peinture moderne et parfaite de ces deux familles. Dans les deux cas, l'ambiance est en fait plus pesante que feutrée : dans *American Beauty* c'est l'époux de Carolyn qui trouble la quiétude de ce repas en exprimant son mécontentement tandis que chez les Van de Kamp la rébellion est menée par les deux enfants (et suivie par Rex).

Mais la convocation d'univers tels que celui d'Alan Ball et Sam Mendes dans *American Beauty* ou celui de John Waters dans *Serial Mom* peut aussi se faire par le rappel de montages particuliers ou de visuels marquants. Une des images phares du film de Sam Mendes est la vision qu'a un soir Lester Burnham de la jeune Angela Hayes, amie de sa jeune fille Jane. Il est alors dans son lit et croit voir au plafond la jeune Angela, nue, flottant sur une mer de roses rouges (dont certaines sont pudiquement placées à certains endroits de son corps nu, voir illustrations 40 et 41). Une des images qui n'est pas présente dans la série mais sert à

en faire la publicité est celle des cinq héroïnes (puisque la photo comprend Nicollette Sheridan) vêtues de robes en soie noire assez décolletées et allongées sur une mer de pommes d'un rouge profond. Certaines pommes leur couvrent le corps et toutes en tiennent une à la main. L'effet visuel des deux images est très proche, en raison de la similitude entre les deux fonds rouge profond mais aussi entre l'expression peu timide de toutes les femmes présentées qui semblent planter leurs regards dans celui du spectateur en une invitation muette. Si cette ressemblance ajoute à l'aspect un peu sulfureux de la série, d'autres ressemblances visuelles ont pour vocation de l'entraîner du côté de l'humour noir.

Serial Mom a pour personnage principal Beverly Sutphin, mère au foyer *a priori* tout à fait typique qui s'avère en fait terroriser ses voisines par des coups de fils ou des lettres anonymes et finit par assassiner sauvagement ceux qui ont le malheur de déroger aux règles. La quatrième de couverture du DVD présente l'histoire ainsi : « See Kathleen Turner like never before as Beverly Sutphin, the seemingly perfect homemaker who will stop at nothing to rid the neighborhood of anyone failing to live up to her moral code. » Au début du film, on apprend que Chip, le fils de Beverly, est amateur de films d'horreur à la violence très explicite et que Beverly elle-même n'a rien contre le visionnage de telles scènes. Le passage qui nous intéresse est celui où Beverly désire regarder un film d'horreur particulier et demande à son fils s'ils peuvent visionner le passage où le cœur de la victime est arraché. Le montage fait alors suivre un gros plan du cœur palpitant et ce qu'on croit être encore un passage du film d'horreur mais s'avère en fait être le pain de viande que Beverly a cuisiné pour le dîner de sa famille et présente en s'exclamant : « Ladies and Gentlemen, the perfect meatloaf! » L'enchaînement de la violence d'une scène d'horreur et la cuisine ménagère de la femme au foyer se retrouve dans *Desperate Housewives*. Le téléspectateur assiste dans le pilote au suicide de Mary Alice Young qui se tire une balle dans la tête et s'effondre par terre chez elle. L'image suivante semble être celle d'une tache de sang sur des lattes de parquet, tache dans laquelle quelqu'un trempe son doigt avant de le porter à sa bouche. On comprend au bout de quelques secondes que ce doigt est celui de Martha Huber qui vient de renverser de la sauce tomate sur son plan de travail en bois. On a à nouveau un rappel de cela dans la deuxième saison lorsque Betty Applewhite (après s'être battue avec son fils Caleb qui a tenté de s'échapper du sous-sol où il est retenu prisonnier) ouvre la porte à Bree alors que sa chemise est tachée de sang. Bree le remarque et Betty lui explique alors qu'elle est en train de faire une tarte à la cerise et s'est probablement tachée ainsi. Certes il ne s'agit pas ici d'un montage à proprement parler mais on retrouve le rapprochement entre deux mondes *a priori* bien séparés, celui de la violence et du meurtre et celui de la cuisine ou la pâtisserie,

rapprochement qui permet d'introduire dans ce qui devrait être l'illustration la plus parfaite de la sérénité de la sphère domestique une note inquiétante, voire dérangeante, et permet en même temps par l'humour noir et le mauvais goût du montage de créer la comédie.

d. Les personnages

La réutilisation de l'uniforme des femmes au foyer de la télévision américaine des années cinquante et soixante va plus loin qu'un simple rappel esthétique, et ce sont les personnages mêmes de Donna Reed, June Cleaver ou Lucy Ricardo qui sont convoqués. Ce désir d'intégrer ce qui a été le modèle de la femme au foyer pendant des années peut être expliqué par la remarque de Marc Cherry disant dans les bonus de la saison deux de la série, dans une section intitulée « Desperate Role Models », que lorsqu'il regardait *Leave It To Beaver* et voyait June Cleaver, il se demandait : « Why isn't my mom like that? » On comprend alors son désir de rappeler ces personnages sous les traits de Bree Van de Kamp comme un rappel de l'innocence de cette époque et surtout une tentative de montrer que personne n'est comme June Cleaver ou Donna Reed. Le rappel permet de mettre en avant l'écart entre le désir de Bree d'être cette femme/mère au foyer parfaite des années cinquante et soixante et l'impossibilité de la tâche puisque Bree est présentée en difficulté avec son mari et ses enfants dès le pilote de la série. Ce rappel est remarqué par de nombreux commentateurs : on recense ainsi dans le recueil *Reading Desperate Housewives* pas moins de neuf références à *Leave It To Beaver*. On trouve parfois une référence aux deux univers sur la même page. Ainsi Ashley Sayeau écrit-elle à propos de respectivement Lynette et Bree : « I am glad she is not a diehard Donna Reed I suppose [...]. I worry about a culture that still thinks making jokes at Joan [sic] Cleaver's expense is cutting-edge. »³⁰⁸ Si l'atmosphère des deux séries est incarnée dans le personnage de Bree, c'est à Donna Reed qu'elle emprunte le plus. Tout comme Bree, Donna Reed est en effet mariée à un médecin, tient parfaitement sa maison et a deux enfants, un garçon et une fille.

Le rappel de June Cleaver et Donna Reed permet souvent de subvertir les valeurs supposées des banlieues américaines. Ainsi on entend dans *Serial Mom* un officier de police dire à propos de Beverly Sutphin après l'avoir interrogée sur des appels et lettres anonymes orduriers reçus par une voisine (dont elle affirme ne rien savoir alors qu'elle en est l'auteure) : « Christ, that one was Beaver Cleaver's mother. » Son collègue lui répond alors : « Oh, leave

³⁰⁸ McCabe & Akass, *op. cit.*, 42.

her alone. Mrs. Sutphin's about as normal and nice a lady as we're ever gonna find. »³⁰⁹ Donna Reed est rappelée dans les bonus lorsque Ricki Lake (l'actrice qui joue la fille de Beverly Sutphin dans la série) décrit le film en ces termes : « *Serial Mom* is about the perfect Donna Reed/Doris Day mom, who just happens to be a serial killer. »

La ressemblance de Bree avec ces femmes au foyer va plus loin encore en raison de la manière parfois datée qu'elle a de s'exprimer. Ainsi dans « *Anything You Can Do* » (01x07) on l'entend dire : « Darned if I know. » De même, on l'entend répondre au médecin qui vient de lui annoncer qu'elle a eu son premier orgasme dans « *Listen to the Rain on the Roof* » (03x01) : « Well, I'll be darned. » Elle est aussi capable de demander à un jeune homme lui expliquant qu'il a une petite amie : « Are you going steady? »³¹⁰ Lorsque sa fille tombe enceinte, elle décide de l'éloigner de Wisteria Lane pendant quelques mois afin que sa grossesse passe inaperçue et qu'elle revienne après l'accouchement comme si de rien n'était, ce qui fait dire à son fils Andrew que « This is not the fifties. »³¹¹ Bree décrit également cette situation délicate dans « *Getting Married Today* » (03x23) en utilisant l'expression « to be in a pickle ».

Cette manière de parler de Bree fait d'elle un personnage à part qui ne jure quasiment jamais et utilise des expressions surannées qui ne sont pas sans rappeler celles que l'on pouvait entendre à la télévision il y a quelques décennies, ce qui contribue largement à rappeler les deux femmes au foyer des années cinquante et soixante déjà citées.³¹² Pour finir, on pourrait aussi voir dans la coiffure si largement commentée de Bree Van de Kamp un rappel du brushing caractéristique des années soixante (celui de Samantha Stephens dans *Bewitched* par exemple, voir illustration 39) tandis que sa couleur de cheveux n'a d'égal que le roux flamboyant des cheveux d'Endora, la mère de Samantha dans la même série³¹³ ou celui de Lucy Ricardo dans *I Love Lucy* (voir illustration 36). L'aspect non naturel de cette couleur de cheveux (il est parfois dit que le roux n'est pas leur couleur d'origine)³¹⁴ ainsi que

³⁰⁹ On notera l'aspect fortement amphibologique de la proposition qui peut d'un côté signifier que Beverly Sutphin est une femme charmante et normale donc au dessus de tout soupçon et de l'autre impliquer qu'elle n'est pas plus dérangée et étrange que les autres femmes (au foyer peut-être). Pour le spectateur qui sait de quoi Beverly Sutphin est capable et coupable, la deuxième interprétation est éminemment plus subversive.

³¹⁰ « Impossible » (01x15).

³¹¹ « Now You Know » (04x01).

³¹² Le même procédé est utilisé dans la série *United States of Tara* diffusée sur Showtime depuis 2009 : lorsque le personnage principal (atteint de troubles dissociatifs de la personnalité) devient Alice, femme au foyer directement inspirée de Donna Reed ou June Cleaver, elle revêt le même type de vêtements que ceux que nous avons mentionnés et parle d'une manière extrêmement correcte et châtiée qui n'est pas sans rappeler celle de Bree.

³¹³ Notons que l'actrice qui prête ses traits à Endora, Agnes Moorehead, a joué dans de nombreux mélodrames de Douglas Sirk, notamment *All That Heaven Allows*.

³¹⁴ Cf. par exemple « In a World Where the Kings are Employers » (05x15).

la manière dont, défiant les lois de la gravité, leurs pointes remontent vers le haut sont deux éléments attirant l'attention sur ce que cette coiffure demande comme travail, sur ce qu'elle a d'artificiel, permettant ainsi de commencer à construire le personnage visuellement comme *camp*, ce que nous étudierons dans la troisième partie de ce travail. Si le personnage de Bree concentre de nombreuses références à de non moins nombreuses femmes au foyer immortalisées sur grand et petit écran, ces films et séries semblent avoir inspiré d'autres personnages à Marc Cherry.

Tout d'abord Tom Scavo, le mari de Lynette, est comme Darrin Stephens (*Bewitched*) ou Lester Burnham (*American Beauty*) cadre dans la publicité et le marketing. La mère de Darrin Stephens, Phyllis Stephens, semble quant à elle poser les bases de la belle-mère envahissante qu'est Adele Delfino (la mère de Mike et donc belle-mère de Susan) dans *Desperate Housewives*. Ainsi, dans « Meet the folks » (01x14), Samantha est submergée par les remarques et conseils de sa belle-mère qui trouve que son fils a perdu du poids et souhaite lui en faire reprendre grâce à sa cuisine maison. Phyllis Stephens précise à Samantha :

You don't want to worry about me being one of those interfering mother-in-laws. I do know more about Darrin's habits than you so if there's anything you want to know, anything at all, feel free to ask. Maybe I can give you the recipes for some of his favorite dishes. Do you know how to make pineapple upside-down cake?

Puis à propos de la maison des Stephens et de sa décoration Phyllis dit à Samantha qu'elle doit avoir hâte de finir de décorer et rajoute : « Really all it needs is a few knick-knacks to warm it up. Darrin is used to that. He always had them at home. » Ces remarques de Phyllis Stephens sur les qualités de cuisinière et de femme d'intérieur de Samantha annoncent peut-être celles d'Adele Delfino dans « Mother Said » (04x15). Le ton est différent, car plus outré afin de créer la comédie, mais le propos similaire lorsqu'une des premières choses que sa belle-mère dit à Susan est qu'elle lui a apporté un livre de cuisine de Sud, justifiant ainsi cet achat, comme nous l'avons vu précédemment : « My Meemaw always told me that a lady should be a chef in the kitchen, a maid in the living room and a whore in the bedroom. And Michael said you got only one of those covered. So I'm gonna help you with the other two. » Un peu plus tard dans l'épisode, lorsque Mama Delfino tente d'apprendre à cuisiner à sa belle-fille, elle ajoute : « Michael is gonna be so happy, after a long day of work, he can come home to a nice home-cooked Southern meal. » Les remarques de ce type continuent jusqu'à ce que Susan en ait assez et finisse par s'en ouvrir à son époux.

La série *Bewitched* et notamment le personnage de Gladys Kravitz, la voisine plus que curieuse de Samantha Stephens qui passe son temps à épier ce qui se passe chez ses voisins (lorsqu'elle n'est pas en train de se disputer avec Abner, son époux) nous fait penser au personnage de Martha Huber dans la première saison, la voisine indiscreète des habitantes de Wisteria Lane dont la curiosité associée au mauvais esprit pousse Mary Alice au suicide. On remarque aussi que, tout comme Gladys Kravitz, Marta Huber est présentée comme bien moins jolie et attirante que ses voisines.

Le type de la voisine sulfureuse qu'est Edie Britt semble à nouveau devoir beaucoup à *Bewitched* et pourrait tout à fait être une réécriture de Pleasure O'Riley et D. D. O'Riley, deux sœurs qui deviennent chacune à leur tour le temps d'un épisode les voisines des Stephens. Pleasure O'Riley, qui répond en fait au nom de Priscilla, fait son apparition dans l'épisode auquel elle donne son nom (01x25). Pleasure O'Riley est une magnifique jeune femme rousse, présentée comme une prédatrice : elle est habillée de manière légère, porte des habits de couleurs rose vif et se met à flirter avec Darrin dès qu'elle le voit. D'ailleurs Gladys Kravitz se demande immédiatement où est son mari et dit à propos d'elle : « She doesn't look like our kind of people. » Pleasure est mannequin de profession et, comme elle l'explique à Darrin, a fait assurer toutes les parties de son corps qui lui ont valu de remporter des trophées, comme ses lèvres ou ses jambes. Elle n'est pas mariée (bien que fiancée seize fois) et explique à Darrin qu'elle est habituée à ce que les femmes se méfient d'elle mais que cela ne la gêne pas. Cette nouvelle voisine n'apparaît que le temps d'un épisode, ce qui est plus qu'il n'en faut pour provoquer la jalousie de Samantha et de l'ancien fiancé de Pleasure. L'épisode « George the Warlock » (01x30) voit s'installer dans le quartier D. D. (Dora Danger) O'Riley, aussi blonde que sa sœur est rousse. Cette jeune femme est elle aussi mannequin, présentée comme une prédatrice et perçue comme une menace par Samantha. Ne pourrait-on pas ici voir se dessiner les contours du personnage d'Edie Britt, une des rares habitantes de Wisteria Lane à ne pas être mariée, perçue comme une menace par les femmes au foyer et présentée comme n'appartenant pas au cercle restreint des protagonistes principales ?³¹⁵ Tout comme les sœurs O'Riley, Edie est très fière et consciente de son corps, qu'elle n'hésite pas à mettre en valeur par des tenues légères souvent roses ou roses vif et, à nouveau comme les sœurs O'Riley, sait que les autres femmes ne l'apprécient guère mais n'en fait pas grand cas.

On remarque que dans les trois cas cités Marc Cherry semble trouver une certaine matière première dans la série *Bewitched* mais pousse les personnages bien plus loin dans

³¹⁵ Cf. notre présentation du personnage d'Edie Britt dans la première partie.

Desperate Housewives. Ainsi, Martha Huber est curieuse mais aussi dépeinte comme une voisine nocive car mal intentionnée là où la curiosité de Gladys Kravitz était plus à mettre sur le compte d'un ennui certain et d'une curiosité malade. De même pour le personnage d'Edie Britt qui devait, rappelons-le, à l'origine n'apparaître que dans un seul épisode (le pilote) à l'instar des sœurs O'Riley et a fini par être présente dans cinq saisons. De plus, Edie fait plus que simplement flirter avec les maris des protagonistes puisqu'elle entretient des relations amoureuses assez longues avec Carlos, l'ex-mari de Gabrielle et Karl, l'ex-mari de Susan.

Le *Donna Reed Show* introduit le personnage de Lydia Langley dans « Pardon My Gloves » (01x02). Dans cet épisode on apprend que Donna et son club de femmes au foyer mettent en scène la pièce *A Doll's House* dont Donna tient un des rôles principaux mais que Lydia Langley, chargée de la mise en scène, lui mène la vie dure. On retrouve dans cet épisode le type de relations existant dans la première saison de *Desperate Housewives* entre Lynette Scavo et Maisy Gibbons, notamment lors de l'organisation de la pièce de l'école librement inspirée du conte *Le Petit Chaperon Rouge*. Les personnages et leur manière d'interagir sont assez semblables bien qu'il soit plus difficile ici de démêler l'emprunt ou le retravaillage d'une matière existante par Marc Cherry de l'introduction d'un personnage assez classique, la voisine/mère d'enfant très compétitive et peu amicale. Ce qui nous fait pencher du côté de l'emprunt est la mention par Marc Cherry que les séries comme *The Donna Reed Show* ou *Leave It To Beaver* ont bercé son enfance et donc largement informé sa propre culture télévisuelle mais également le contexte dans lequel s'exprime cette rivalité, celui de la mise en scène d'une pièce de théâtre dans un contexte exclusivement féminin. Comme dans les emprunts précédents la rivalité entre Donna Stone et Lydia Langley est réelle mais ne dure que le temps d'un épisode tandis que celle qui oppose Lynette à Maisy Gibbons est poussée bien plus loin par Cherry et aura des conséquences désastreuses pour le personnage de Lynette.

Enfin, la mention dans l'article de *Vanity Fair* des similitudes entre la série et le film de Joseph Mankiewicz datant de 1949 *A Letter to Three Wives* est tout à fait justifiée, notamment en ce qui concerne certains personnages et le fonctionnement des couples du film. Le principe du film de Mankiewicz est que trois femmes apprennent par une lettre qui leur est délivrée en main propre que leur amie Addie Ross a quitté la ville de manière définitive avec un de leurs maris. Les trois femmes se demandent lequel de leurs maris est parti, ce qui va donner lieu à trois retours en arrière permettant au téléspectateur de pénétrer à l'intérieur de leur mariage et donc comprendre ou partager leurs inquiétudes à propos de leur

couple. Les personnages qui nous intéressent sont Lora Mae Hollingsway et Rita Phipps, qui rappellent respectivement Gabrielle Solis et Lynette Scavo.

Lora Mae est une jeune femme d'extraction fort modeste dont on comprend qu'elle a désiré (et réussi à) se marier avec Porter, son patron, semble-t-il en raison de sa grande fortune. Elle explique au début du film qu'elle a écrit son propre conte de fées et qu'elle a tout ce dont elle a toujours rêvé, phrases qui en rappellent d'autres prononcées par Gabrielle qui a elle aussi grimpé l'échelle sociale grâce à son incroyable volonté.³¹⁶ Tout comme Gabrielle, Lora Mae est intelligente et décide de la manière dont elle veut être traitée par les hommes. Sous des dehors de jolie jeune femme elle cache un fort caractère et une volonté à toute épreuve, ce qui lui permet de convaincre Porter de la demander en mariage, lui l'homme un peu bourru échaudé par une expérience malheureuse. Tout comme celle de Carlos et Gabrielle, leur relation est très conflictuelle et semble régie par l'argent. Ainsi lorsque Porter demande en mariage Lora Mae (et qu'elle accepte) il lui dit : « You've made a great deal. » On pense alors au flash-back du pilote dans lequel on voit Carlos demander Gabrielle en mariage les larmes aux yeux, ce qui arrive nous dit-on « every time he closed a big deal. » Les disputes fréquentes et assez violentes de Lora Mae et Porter portent sur le fait qu'elle se sent considérée comme faisant partie de son inventaire et qu'il a l'impression qu'elle le considère comme son tiroir-caisse. On pense encore à la première dispute du couple Solis où Carlos demande à Gabrielle de mentionner discrètement à un de ses collègues la valeur de son collier en diamant, ce à quoi Gabrielle répond : « Why not pin the receipt to my chest? »³¹⁷ Cependant, malgré les disputes de Lora Mae et Porter on découvre, comme c'est le cas au cours des cinq saisons de *Desperate Housewives* où l'on voit fonctionner le couple Solis, qu'ils partagent un amour réel et que leur couple est loin d'être bâti uniquement sur l'intérêt de Lora Mae pour l'argent de son mari et celui de Porter pour le physique et la jeunesse de sa femme.

Le couple formé dans *A Letter To Three Wives* par Rita Phipps et son époux George rappelle, lui, le couple Scavo. Rita Phipps est en effet une femme active qui écrit des scénarios pour des feuilletons diffusés à la radio (les premiers *soaps*) et gagne plus d'argent que son époux, George, qui est instituteur. Cette dissymétrie rappelle celle qui existe à

³¹⁶ Citons le petit discours que fait Gabrielle à Yao Lin au moment où elle se voit dans l'obligation de travailler dans une parfumerie et de servir son ancienne employée : « You see, I dreamed of pulling myself up from nothing, and I did. I dreamed about the things I wanted and I got them all: a high-powered career, a handsome husband, an extravagant house. So this is just a blip on the radar for me. Because now I know what I'm capable of and if I did it once, I can do it again. I'm never really down, Yao Lin, even when it looks like I am. So enjoy this moment, enjoy your dream. 'Cos for you, it doesn't get any better than this. » (« Love is in the Air » 01x14).

³¹⁷ « Pilot » (01x01).

plusieurs moments de la série, lorsque Lynette occupe un poste plus prestigieux que son mari ou réussit mieux que lui. Cette dissymétrie professionnelle s'accompagne chez les Phipps (eux aussi parents de jumeaux) d'une dissymétrie dans la distribution du pouvoir au sein du couple puisque l'on entend dans le film George dire qu'il est « only titular head of the house ». Cela rappelle certains moments de *Desperate Housewives*, comme celui dans « A Vision's Just A Vision » (05x10), où Tom demande lors d'un petit-déjeuner en famille : « Everyone at this table who thinks I have the power to make your mom do anything, raise your hand. » Aucun de ses enfants n'esquisse le moindre geste montrant par là que c'est Lynette qui a le pouvoir et que Tom est l'homme de la maison au sens biologique uniquement.

Enfin l'idée de centrer la série sur un groupe très serré de quatre amies rappelle des séries plus anciennes comme *The Golden Girls* ou *Sex and the City* avec l'idée développée précédemment que finalement Bree, Gabrielle, Lynette et Susan sont aussi des réécritures, des avatars des personnages de Carrie, Charlotte, Miranda et Samantha qui elle-même devaient beaucoup à Blanche, Dorothy, Rose et Sophia.

Si les personnages, principaux et secondaires, convoquent en apparaissant à l'écran les souvenirs et les univers de *sitcoms* des années cinquante ou soixante aussi bien que de films des années quatre-vingt ou quatre-vingt-dix, il en est de même pour un certain nombre de situations. Le terme de situation est utilisé ici dans une acception assez large et vise à faire référence à des choix de narration tout comme à des intrigues en particulier.

e. Les situations

Une des particularités de *Desperate Housewives* est la présence de Mary Alice en voix off, narratrice dont la voix vient commenter depuis l'au-delà la vie sur Wisteria Lane et qui ouvre et ferme presque tous les épisodes de la série. Ce choix place la série à l'intersection de films et séries télévisées qui, tous, contribuent à la construction du propos de *Desperate Housewives*.

On peut penser par exemple aux adaptations cinématographiques de *The Stepford Wives*, dont le personnage principal, Joanna Eberhart, est photographe dans la première et créatrice d'émissions de télé-réalité dans la seconde et dont le point de vue sur le monde, le regard organisateur pourrait rappeler la position privilégiée de Mary Alice à qui la mort confère, telle un téléobjectif, un point de vue particulier sur son ancienne rue et ce qui s'y passe. Le rapport à la vue et au visuel, si important dans la profession occupée par Joanna Eberhart dans les deux versions cinématographiques de *The Stepford Wives*, est en effet présent dès le début de la série lorsque Mary Alice en voix off justifie son rôle de narratrice

en disant : « An odd thing happens when we die. Our senses vanish. Taste, touch, smell and sound become a distant memory. But our sight? Ah, our sight expands. And we can suddenly see the world we've left behind so clearly. »³¹⁸ On trouve d'ailleurs là un point commun avec la prise en charge de la narration du film *American Beauty* par Lester Burnham qui exprime lui aussi un lien avec la mort lorsqu'il ouvre le film par ces mots : « My name is Lester Burnham. This is my neighborhood; this is my street; this is my life. I am forty-two years old; in less than a year I will be dead. Of course I don't know that yet, and in a way, I am dead already. » Cette manière de se présenter rappelle les premiers mots de *Desperate Housewives* : « My name is Mary Alice Young. When you read this morning's paper, you may come across an article about the unusual day I had last week. » Mary Alice avance légèrement masquée pour mieux créer l'effet de surprise dû à la brutalité de son suicide mais l'amorce des deux œuvres citées est fort similaire et permet à qui s'en rend compte de comprendre que la série ne va pas traiter du confort des banlieues et de la vie qui s'y écoule paisiblement mais bien de la crise que traversent leurs habitants.

Le timbre chaud et suave de Mary Alice en voix off qui enveloppe le téléspectateur rappelle aussi le choix de Joseph Mankiewicz de laisser le personnage d'Addie Ross prendre en charge la narration de son film *A Letter To Three Wives*. Le choix de Marc Cherry rappelle celui de Mankiewicz dans la mesure où la narratrice est présente/absente de la narration. Dans le premier cas, Mary Alice apparaît dans des flash-backs mais ne fait plus partie de l'action à proprement parler (bien que toute l'intrigue de la première saison tourne autour d'elle) tandis que dans le deuxième Addie Ross (qui rappelons-le est l'amie de trois couples et prétend avoir volé le mari d'une des trois épouses du titre) est au centre de toutes les pensées mais n'est jamais présente à l'écran et d'elle nous ne connaissons que la voix qui n'est pas sans rappeler celle de l'actrice Brenda Strong.

Le choix d'un narrateur de sexe féminin peut tout à fait rappeler celui fait par Darren Star dans la série *Sex and the City*, dont chaque épisode est encadré par la voix de l'héroïne principale Carrie Bradshaw, similitude visant peut-être à rapprocher la série de la *sitcom* emblématique des années 1990/2000 et donc indiquer discrètement au téléspectateur que *Desperate Housewives* se réclame de son héritage. Enfin la voix off qui commente les activités des protagonistes et encadre chacun des épisodes de la série rappellera peut-être à ceux qui la connaissent la série *Profit*³¹⁹ dont les épisodes suivent la même construction et

³¹⁸ « Ah, But Underneath » (01x02).

³¹⁹ *Profit* est une série télévisée américaine composée d'un pilote de quatre-vingt-dix minutes et sept épisodes de quarante-cinq minutes, dont seulement quatre épisodes ont été diffusés entre le 8 et le 29 avril 1996 sur le réseau

sont encadrés par les commentaires du héros principal. Le rappel de cette construction dans *Desperate Housewives* est le signe des affinités qui peuvent exister entre les deux séries et leur propos subversif.³²⁰ Le choix de confier la narration à un personnage de sexe féminin qui s'exprime depuis l'au-delà et dont les commentaires (égrenés par une voix suave) encadrent chacun des épisodes place la série au confluent de différents univers. C'est la marque discrète d'une série intéressée par un point de vue féminin sur les situations décrites, qui avance à pas cachés sur le terrain de la subversion tout autant que du féminisme et dont le propos est de traiter autant du confort de la vie dans les banlieues que de l'inconfort et de la crise que traversent les personnages.

Si l'on a évoqué que certains personnages étaient des réécritures ou des réinterprétations d'autres personnages, on remarque que les situations dans lesquelles ils sont placés en rappellent d'autres. Par exemple la capacité de Lucy Ricardo ou plus encore Samantha Stephens à aider (voire manipuler parfois) leurs époux sans qu'ils se doutent de quoi que ce soit n'est pas sans rappeler Lynette Scavo. Dans l'épisode « The Witches Are Out » (01x07), Samantha essaie de faire changer son mari d'idée concernant l'image des sorcières qu'il désire utiliser pour sa campagne sans qu'il se rende compte de sa manipulation. On peut penser à Lynette qui, trouvant que son mari ne range ni ne nettoie suffisamment leur maison quand elle travaille pendant qu'il est père au foyer, décide d'acheter un rat qu'elle introduit chez eux afin que son mari Tom se rende compte seul de la nécessité de nettoyer mieux et plus souvent leur maison.

Lorsque dans « Help, Help, Don't Save Me » (01x07) Samantha aide Darrin sur une campagne en lui donnant une formidable idée, ce dernier lui reproche d'avoir utilisé la magie pour l'aider (ce qui fait dire à Samantha qu'elle va arrêter d'être intelligente et se consacrer à son rôle de parfaite épouse et femme au foyer, comme si les deux notions étaient antinomiques). On pense alors à l'épisode « Anything You Can Do » (01x07) où Tom en veut à sa femme d'avoir amélioré son idée devant ses clients à l'occasion d'un dîner donné chez eux et lui explique que son rôle aurait dû s'arrêter à préparer le dîner et s'occuper de la maison et des enfants. Les similitudes ne s'arrêtent pas là. Lorsque Darrin est alité en raison d'une cheville foulée dans « A is for Aardvark » (01x17), on le voit devenir extrêmement capricieux voire retomber en enfance et se mettre à faire des avions en papier pour passer le

FOX. La série (dont la première saison peut être trouvée en DVD) était trop subversive pour le public américain de l'époque et sa diffusion a dû être prématurément interrompue faute d'audience.

³²⁰ À ce sujet on notera qu'Adrian Pasdar (l'acteur qui a incarné Jim Profit) joue dans trois épisodes de la deuxième saison (« My Heart Belongs to Daddy » 02x04, « They Asked Me Why I Believe in You » 02x05, « I Wish I Could Forget You » 02x06) où il est David Bradley, avocat sans scrupule chargé de la défense de Carlos Solis.

temps. On se rappelle alors le comportement de Tom après qu'il s'est blessé le dos et qu'il doit garder le lit. Ainsi, dans « Liaisons » (03x18) on le voit réclamer, tel un enfant, une part de tarte à Mrs. McCluskey (qui s'occupe des enfants Scavo pendant que Lynette travaille à la pizzeria) et s'écrier, trouvant que la part de tarte met trop longtemps à arriver : « I want my pie now! » Ce comportement puéril et capricieux pousse Mrs. McCluskey à démissionner car elle refuse de s'occuper d'un sixième enfant, Tom.

On l'a vu plus haut, le personnage de Bree est, esthétiquement au moins, largement inspiré des personnages de Donna Stone, June Cleaver mais aussi Samantha Stephens ou encore Carolyn Burnham, la femme de Lester dans *American Beauty*. Le personnage de Bree Van de Kamp partage aussi un certain nombre de particularités voire traits de caractère avec cette dernière. Une des particularités de Bree Van de Kamp est son intérêt pour les armes à feu et le plaisir qu'elle éprouve à les utiliser. Cet aspect de sa personnalité est relativement étonnant dans la mesure où Bree est l'hôtesse, la mère et la femme parfaite, celle qui voue sa vie à la recherche de la perfection domestique, du luxe, du calme et de la volupté, aspect en décalage avec sa passion pour les armes mentionnée à de nombreuses reprises. Son mari lui dit ainsi dans « Come In, Stranger » (01x05), on l'a vu : « You're in the NRA, you own four guns. If somebody broke in I would expect you to protect me. » Un peu plus tard, alors que sa relation avec son époux connaît quelques difficultés et qu'elle se laisse courtiser par leur pharmacien George Williams (« Every Day A Little Death » 01x12), elle accepte de déjeuner avec lui dans un parc (activité qu'elle décrit comme étant « such a lovely, old-fashioned way to spend an afternoon. »). George lui fait cadeau à cette occasion d'un Luger PO8 neuf millimètres légué par son grand-père. La réaction de Bree montre à quel point elle apprécie ce cadeau : « It's so lovely. Look at that handle, is that mother-of-pearl? George, this is so much better than an orchid. » Plus tard dans la journée elle se met en tête d'apprendre à tirer à George et la manière dont elle en parle montre son profond attachement à cette activité : « The memory of this night will stay with you forever. You always remember your first time. God I hope I brought enough bullets. »

Cet aspect contrasté du personnage de Bree est particulièrement patent lorsque la passion de Bree pour les armes est juxtaposée à ses qualités d'hôtesse, comme dans « That's Good, That's Bad » (02x09). Dans cet épisode, Bree reçoit des invités et est présentée comme l'hôtesse attentionnée, efficace et raffinée que l'on sait mais voit son dîner interrompu par la sérénade de George qui chante sous ses fenêtres afin de la reconquérir. De manière tout à fait naturelle (pour elle), Bree s'excuse alors auprès de ses invités et va chercher une carabine dans sa chambre, se met à sa fenêtre et tire sur George. Cette juxtaposition peut se retrouver

poussée à l'extrême lorsque Bree et son associée Katherine discutent au stand de tir du menu qu'elles souhaitent proposer à l'occasion de l'union de leurs voisins Bob et Lee.

Katherine : Bob liked the idea of the onion and white asparagus tart.

Bree : Wonderful! With a little goat cheese.

Katherine : Oh, and Lee asked for stuffed mushrooms.

Bree : Those with roasted green beans as side dishes.

Elle s'arrêtent de tirer pour voir leur score, Bree demande à Katherine pourquoi elles sont venues là pour discuter de la soirée.

Katherine : Well, with Adam gone, I've just been feeling a little uneasy lately.

Bree : It's funny how having a man in the house can make you feel safer no matter how retiring and easily spooked he might be.

Katherine : It's true. I just need to feel that if an intruder broke in I could take care of him. Effectively.

Bree : You really want to be effective? Try hollow points. These rounds you've got punch straight through but a hollow point blooms on impact. Cuts the body to shreds from the inside.

Katherine : Sounds exactly like what I need. Now let's start dessert.

Elles se remettent à tirer.³²¹

Le décalage entre la violence de leur activité et discours et le raffinement des plats dont elles discutent (tout autant que la connotation très féminine de ce type de discussion) joue à plein et permet de créer la comédie mais aussi de dessiner des personnages complexes dotés de plusieurs facettes. Bree représente ici une certaine droite religieuse dont elle adopte à la fois les valeurs typiquement féminines, avec un fort investissement dans la famille par exemple, mais également masculines, par son intérêt pour les fusils et les revolvers, mélange de caractéristiques qui fera l'objet d'un développement dans la troisième partie de ce travail de recherche. Le fait que *Desperate Housewives* soit une série permet aux auteurs de développer et de mentionner ce trait de caractère de Bree à plusieurs reprises mais l'idée initiale de faire coexister dans le même personnage ces deux facettes est à trouver chez Carolyn Burnham qui dans *American Beauty* est montrée à la fois comme une femme prenant grand soin de son intérieur et retrouvant une certaine joie de vivre (pour ne pas dire un certain bonheur) après un passage au stand de tir.

³²¹ « The Gun Song » (04x16).

C'est d'ailleurs après cette scène qu'a lieu une autre scène pouvant avoir largement inspiré Marc Cherry et ses auteurs. Carolyn Burnham rentre en effet d'excellente humeur de sa séance de tir et son mari Lester, remarquant son éclat particulier, semble la trouver tout à fait désirable. Il lui fait alors des avances très poussées et lui demande ce qui est arrivé à la jeune femme qu'il a épousée, celle qui feignait des crises quand elle trouvait le temps long en soirée et se déshabillait sur le toit de son appartement afin de montrer son corps dénudé aux hélicoptères qui le survolait. Lester continue d'embrasser sa femme avec fougue mais cette dernière le prévient qu'il va renverser de la bière sur le canapé. Lester rétorque que ce n'est qu'un canapé, ce qui n'est pas du goût de sa femme qui lui répond que ce n'est pas juste un canapé car il est recouvert de soie italienne. On retrouve télescopés dans la même scène deux similitudes avec des situations que connaissent Bree et Rex dans la première saison. Pour commencer Rex se plaint lui aussi, à la manière de Lester, de la différence entre la femme qu'il a épousée et celle qu'elle est devenue en disant : « 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. »³²² Plus tard, dans une tentative de se rapprocher de son mari qui a déménagé dans un motel suite à leur décision de divorcer, Bree décide de lui rendre visite avec pour simples vêtements un manteau en vison marron sous lequel elle ne porte qu'un ensemble de lingerie en dentelle rouge, un double rang de perles et des talons hauts. Son apparition produit l'effet escompté sur son mari qui se jette sur elle avec fougue, mais Bree semble avoir du mal à se laisser aller à cette étreinte en raison de la présence d'un burrito sur la table de nuit, sandwich dont le fromage menace de couler et tomber par terre. Rex s'en rend compte, lui dit de ne pas s'en occuper mais c'est manifestement au dessus des forces de sa femme qui s'interrompt un instant afin de rattraper le burrito et ainsi éviter la tache. Bree semble bien décidée à reprendre leur étreinte mais Rex y met un terme, prétextant que ce n'est finalement pas le bon moment pour lui. Bree comprend, se lève mais avant de partir lui dit : « Well, it's obvious you've never had to remove a cheese stain. »³²³ Tout comme Carolyn Burnham, Bree Van de Kamp est une femme qui a changé au cours de son mariage et porte un intérêt démesuré à son intérieur ou à la propreté en général (au détriment dans les deux cas de sa spontanéité, notamment sexuelle).

L'obsession de Bree Van de Kamp pour le ménage peut aussi rappeler celle de Joan Crawford telle qu'elle est filmée dans le film *Mommie Dearest*. Le site People.com a même consacré un quizz intitulé « Desperate Housewife or Mommie Dearest? » sous-titré « Can you

³²² « Pilot » (01x01).

³²³ « Running to Stand Still » (01x06).

tell the difference between the ladies of Wisteria Lane and the wire hanger-hating icon? They're more alike than you think! »³²⁴ Il retourne de ce petit test que Bree Van de Kamp et Joan Crawford partagent un intérêt important pour leur jardin et une obsession pour la propreté. Le site met l'accent sur d'autres ressemblances entre Joan Crawford et Edie ou Gabrielle mais c'est en fait le personnage de Bree et son côté obsessionnel-compulsif qui ressemble plus à la star de cinéma telle qu'elle est dépeinte dans le film.

f. La citation pure et simple

Après les lieux de la diégèse, l'esthétique, les personnages et les situations, le dernier point que nous allons aborder afin de clore l'approche choisie (approche semblable au zoom avant si cher à la manière désormais classique de filmer les banlieues) est celui de la citation pure et simple. Il ne s'agit plus d'établir des parallèles entre *Desperate Housewives* et des séries ou des films traitant du même type de sujet mais bien de relever les références explicites (plus ou moins claires ou évidentes) à ces productions.

Une des premières références à être exploitée est celle de *The Stepford Wives*. Le terme de « Stepford wife » est apparu suite au succès du roman de Ira Levin puis de son adaptation au cinéma. Ce terme, rentré dans le langage courant, dénote classiquement une femme (au foyer) docile et soumise. L'adjectif « Stepford » peut être trouvé utilisé de la même façon comme dernièrement dans la sitcom *How I Met Your Mother* où l'une des héroïnes (Robin Scherbatsky) explique que renoncer à son rêve professionnel pour rester auprès de son petit ami est « a bit too Stepford for [her]. »³²⁵ On dénombre trois références à *The Stepford Wives* dans *Desperate Housewives*, et nous allons les étudier de la plus explicite à la plus oblique.

La première citation peut se trouver à la fin d'un repas en famille qui s'est mal déroulé en raison de ce qui est perçu par Bree comme l'absence de reconnaissance de ses enfants pour ses efforts en cuisine et qu'Andrew dit à sa mère : « Mom, I'm not the one with a problem here. You're the one who's acting like she's running for Mayor of Stepford. »³²⁶ On remarque la capacité des auteurs à utiliser une référence et la pousser toujours un peu plus loin : ce qu'Andrew dit à sa mère n'est pas simplement qu'elle lui rappelle les femmes de Stepford, ces épouses dociles et soumises passant tout leur temps à s'occuper de leur maison, de la cuisine ou du ménage mais bien qu'elle se comporte comme si elle voulait en être

³²⁴ http://www.people.com/people/quiz/0_20229618_00.html. Page consultée le 7 juillet 2010.

³²⁵ « Cupcake » (01x16).

³²⁶ « Pilot » (01x01).

l'incarnation la plus parfaite, la plus méritante et la plus représentative. Pour ceux des téléspectateurs qui n'auraient pas compris, deux discussions entre Bree et Rex permettent d'explicitier la référence d'Andrew. Rex commence par expliquer à sa femme qu'il souhaite divorcer en ces termes : « I want a divorce. I just can't live in this detergent commercial anymore. »³²⁷ Sa remarque fait appel à la culture télévisuelle du téléspectateur qui comprend la référence à l'univers artificiel de ces publicités ne mettant en scène que des familles parfaites aux intérieurs coquets et reluisants de propreté, autant de qualités qui semblent procurer à ces familles un bonheur et une joie indicibles. On pourrait y voir une autre référence au film *The Stepford Wives* et au passage où Joanna Eberhart rencontre une des ses voisines répondant au nom de Bobby Markowe, voisine qui (contrairement à toutes les autres à ce moment du film) porte un pantalon, ne semble ni docile ni soumise et ne passe pas le plus clair de ses journées à s'occuper de sa maison. Bobby se présente à Joanna en disant : « I'm also an ex-gothamite who's been living here in Ajax country for just over a month now and I'm going crazy. » Bobby fait référence à un détergent précis mais sa référence rappelle celle de Rex, jusqu'à l'effet que cela produit sur ceux qui semblent trouver toute cette propreté et ce ménage oppressants. Rex exprime ensuite de manière très explicite ce qu'il reproche à sa femme :

It means I'm sick of you being so damn perfect all the time. I'm sick of the bizarre way you 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.³²⁸

Voilà en quelques mots une esquisse de ce qu'Andrew entendait par sa référence à « Stepford », explication qui établit de manière on ne peut plus claire le lien entre Bree, les épouses de Stepford et les femmes au foyer des années cinquante et soixante telles Donna Reed et June Cleaver.

On voit aussi se dessiner le début de la troisième référence à *The Stepford Wives* avec l'introduction de l'artificialité de ce rôle joué par Bree et l'absence de vie qui en découle. Rex décrit en effet sa femme comme une femme au foyer presque déshumanisée, voire comme

³²⁷ *Ibid.*

³²⁸ *Ibid.*

une « Barbie femme au foyer », faite de plastique et livrée avec son collier de perles et sa spatule et possédant une phrase pré-enregistrée. Rappelons ici que dans *The Stepford Wives*, les femmes sont parfaites car elles sont des robots façonnés à l'image des femmes qu'elles remplacent et sont programmées pour n'avoir d'autres intérêts que leur maison et leur mari. L'introduction du motif du robot est ici un peu oblique mais il est repris à d'autres moments de la série. On a vu que cette récurrence du motif des robots pouvait être une référence à l'aspect déshumanisant de la « féminine mystique » mais c'est aussi sûrement la raison pour laquelle il a été choisi dans *The Stepford Wives*. Dans l'épisode « The Game » (04x03), la fille de Katherine Mayfair fait référence à sa mère par le terme de « Robo-Mom » tandis que dans l'épisode « Mother Said » (04x15) c'est à Bree qu'Edie fait référence lorsqu'elle dit à Orson : « that puritanical robot bitch of yours is sabotaging my business ». Le terme revient à nouveau dans la bouche d'Edie pour qualifier Bree dès leur première rencontre (dans un des flash-backs qui suivent la mort d'Edie dans l'épisode « Look Into Their Eyes and You See What They Know » 05x19) lorsqu'elle dit à sa nouvelle voisine Susan : « The redhead across the street with her muffin basket. That's a robot, right? » On remarque que le terme est uniquement utilisé pour qualifier Katherine Mayfair et Bree, les deux habitantes de Wisteria Lane qui remplissent le mieux (et parfois parfaitement) le cahier des charges de la « Stepford wife ». ³²⁹

Les autres citations sont bien plus furtives, comme par exemple celle de la cinquième saison. Dans cette saison Bree est devenue une prospère chef d'entreprise et un auteur à succès de livres de cuisine et c'est à ce titre qu'elle est interviewée par une journaliste du *New York Dispatch* dans « City on Fire » (05x08). Afin d'éviter toute mauvaise presse, Bree se présente sous son meilleur jour et demande à sa famille d'en faire autant. Sa prestation paraît extrêmement travaillée et la journaliste fait preuve d'un certain scepticisme, ce qu'elle exprime en posant la question suivante à Bree : « Bree, the idea was for me to spend a typical day with you. So this is legit? You're really this Donna Reed housewife from the fifties? » C'est la seule et unique fois qu'apparaît dans les cinq saisons une quelconque référence à ces *sitcoms* qui ont pourtant été on l'a vu une grande source d'inspiration pour Marc Cherry.

Une autre incursion de la culture populaire se trouve dans la quatrième saison, à l'occasion des préparatifs du mariage de Bob et Lee. Ces deux derniers sont en train de se

³²⁹ Dans *The Stepford Wives*, un des hommes chargé de transformer Stepford et ses habitantes en une certaine idée du paradis masculin est surnommé « Dis » parce qu'il travaillait à Disneyland, ce qui le rend tout particulièrement apte à créer un univers de toute pièce comme c'est le cas à Stepford. N'est-il pas remarquable que la série *Desperate Housewives* soit diffusée sur une chaîne appartenant justement à Disney et dont les décors par leur artificialité rappellent l'univers non moins artificiel de Disneyland ? On peut difficilement considérer que le rappel est volontaire mais la coïncidence n'en reste pas moins intéressante.

disputer afin de savoir quelle forme aura la sculpture de glace qui va orner leur buffet : le premier désire une sculpture en forme de chérubin tandis que le second désire que la sculpture ait la forme d'un château. Lee tente alors d'expliquer son choix, ce qui amène la référence :

Lee : All my life I have dreamt of having a wedding reception in which I would serve drinks from a vodka moat surrounding an enchanted castle rendered in ice. And I don't think that's too much to ask.

Bob : Remember when you asked me to tell you when you start acting like Faye Dunaway from the boardroom scene in *Mommie Dearest*?

Lee : Fine, we'll go with the stupid baby angel.³³⁰

De manière assez inattendue, c'est au comportement de Lee qu'est rapproché celui de Joan Crawford (jouée par Faye Dunaway dans le film) et non à celui de Bree ou encore Katherine comme on aurait pu s'y attendre compte tenu de leur obsession commune pour le ménage et la propreté voire leur relation difficile avec leurs enfants. La scène évoquée est une scène domestique d'une violence et d'une cruauté inouïes dans laquelle Joan Crawford se rend dans la chambre de sa fille une nuit en rentrant d'une soirée et se rend compte en jetant un coup d'œil dans son placard que certains des vêtements de sa fille sont suspendus sur des cintres en fil de fer. Cette découverte provoque chez elle une fureur à peine compréhensible et la conduit à réveiller sa fille pour lui demander des comptes, puis à la frapper avec ces mêmes cintres et enfin à vociférer sur la petite fille qui n'a soit disant pas suffisamment bien nettoyé sa salle de bain. La référence sert à la fois à rapprocher les exigences parfois démesurées d'une femme au foyer (on le verra plus tard, Lee est assimilé malgré son appartenance au sexe masculin à l'univers des femmes au foyer et celui des femmes en général) mais aussi à introduire un film culte et *camp*. Les commentaires du film sont en effet pris en charge par John Waters, un des rois du *camp*, tandis que le personnage principal, Joan Crawford, est déjà *camp* comme le montre Pamela Robertson dans le chapitre qu'elle lui consacre dans *Guilty Pleasures*.

Les deux dernières citations sont bien moins explicites et plus obliques mais contribuent à relier l'univers de *Desperate Housewives* à celui de *Edward Scissorhands* et toujours à *American Beauty*.

³³⁰ « Free » (04x17).

La première référence est explicitée par Marc Cherry dans le guide de la série *Behind Closed Doors* :

For the character of Edie I wanted to do an homage to the neighborhood slut. I had in mind the character that Kathy Baker played in *Edward Scissorhands*. I did a little tribute to that lineage when Edie is at Mike's house and she says, "I was making ambrosia and I made too much." That was what Kathy Baker brought to the neighborhood barbecue in *Edward Scissorhands*.³³¹

Le rappel est discret et peut facilement passer inaperçu pour qui ne maîtrise pas parfaitement le film de Tim Burton mais le fait que Marc Cherry prenne la peine de l'expliquer semble montrer qu'il a à cœur que certaines références ne soient pas perdues car elles servent à placer *Desperate Housewives* dans la zone d'influence d'autres films pouvant en colorer la lecture et l'interprétation.

Les dernières citations continuent de tisser le réseau qui relie la série au film de Sam Mendes. Le sous-titre d'*American Beauty* est « Look closer », petite phrase à la fois inscrite sur un papier dans le bureau dans lequel travaille Lester au tout début du film et sur la jaquette du DVD et sur le DVD lui-même. On pense alors à l'expression « Behind Closed Doors » qui sert entre autres de titre au guide de la série et montre que les deux produits partagent un même intérêt pour le regard et la nécessité d'aller au delà des apparences.

Deux échanges présents dans *Desperate Housewives* rappellent *American Beauty*. Lorsqu'un couple d'homosexuels s'installe dans le quartier de Lester Burnham, on assiste à leur présentation à un de leur voisins, le colonel Frank Fitts (ancien US Marine) :

Jim Olmeyer présente Jim Berkeley en disant : This is my partner.

Frank : Let's cut to the chase okay? What are you guys selling?

Jim B. : Nothing we just wanted to say hi to our new neighbors.

Frank : Yeah, yeah. But you said you're partners so what's your business?

Jim O. : Well, he is a tax attorney.

Jim B. : And he's an anesthesiologist.

³³¹ *Behind Closed Doors*, 2005, 97.

On pense à cet échange lorsque Bob et Lee emménagent sur Wisteria Lane dans « If There's Anything I Can't Stand » (04x04) et que Susan vient se présenter :

Susan : I saw the movers taking in some of your furniture. And I just have to say you and your wife have gorgeous taste.

Bob sort de la maison et demande à Lee : Need some help?

Lee : Like you wouldn't believe.

Bob (à Susan) : Oh, hi. I'm Lee's partner, Bob.

Susan : Oh you're partners. What kind of business? You know whatever it is, just don't let the neighborhood association hear that you work out of your house. They're so not cool.

Bob : Actually, we're life partners.

Susan (après un léger temps d'arrêt) : Oh. Oh! Oh, that's super! I've seen a lot of cable so I get it. You're just great.

Les deux scènes jouent sur le même type de malentendu à l'exception du fait que le colonel Frank Fitts est dépeint dès le début comme un homophobe violent là où Susan est simplement verbalement maladroite et dépeinte comme la voisine distraite que les téléspectateurs connaissent. Cependant la similitude entre les deux scènes permet aussi d'exprimer dans les deux cas la force des préjugés et de l'hétéronormativité puisque ni Frank ni Susan n'imaginent un seul instant que ces deux hommes sont un couple, et si les préjugés de Susan sont exprimés de manière plus sympathique, ils sont tout aussi fortement ancrés. On pourrait également citer une similitude dans la manière dont parlent Carolyn Burnham et Bree Van de Kamp. Dans *American Beauty*, Carolyn Burnham trouve son époux en pleine séance d'onanisme et, dégoûtée, menace son époux en ces termes : « Don't mess with me mister, I will divorce you so fast it will make your head spin! » C'est la même formulation que Bree choisit lorsqu'elle décide de désinviter la mère de Rex de l'enterrement de ce dernier et force le révérend à approuver sa décision en s'exclamant : « Reverend, if you don't back me up on this, so help me, I will pull the funeral out of your church. [...] I am not kidding. I will go nondenominational so fast, it will make your head spin. »³³²

³³² « Next » (02x01).

C. Les conséquences de la filmographie des acteurs et actrices de *Desperate Housewives* sur la diégèse

Un des points à ne pas négliger dans la construction d'un réseau de références croisées et proliférantes et donc d'une œuvre postmoderne et protéiforme est la filmographie des acteurs et actrices de la série. En effet, un acteur n'arrive pas vierge de toute influence afin de mieux se couler dans le personnage qu'il incarne, il amène avec lui des morceaux des personnages qu'il a pu incarner précédemment. De manière assez caractéristique, les acteurs et actrices choisis pour jouer dans la série sont connus pour d'autres rôles qui peuvent colorer, ou pas, l'interprétation de leur personnage.

a. Les actrices

On retrouve une insistance particulière sur le passé professionnel des acteurs et des actrices de la série dans le guide de la série *Behind Closed Doors* et l'émission d'Oprah Winfrey « Wisteria Hysteria » dans laquelle chaque actrice est présentée ainsi. Il y est alors rappelé que Teri Hatcher était Lois dans la série *Lois and Clark, the New Adventures of Superman*, que Nicollette Sheridan a longtemps joué dans *Knots Landing*, un *prime time soap* des années quatre-vingt³³³ dérivé de l'univers de la série *Dallas*, qu'Eva Longoria a joué dans quelques épisodes du *daytime soap* *The Young and the Restless*³³⁴ au début des années 2000, que Marcia Cross a marqué les années quatre-vingt-dix en jouant le personnage de Kimberly Shaw dans *Melrose Place* un autre *prime time soap* (et a elle aussi joué dans une vingtaine d'épisodes de *Knots Landing*) tandis que Felicity Huffman jouait une productrice de télévision dans la série d'Aaron Sorkin (créateur de *The West Wing*) qu'était *Sports Night*.

On ne peut nier qu'il y ait chez les acteurs et les actrices une véritable intrusion du filmographique et du biographique dans la diégèse, comme l'écrit John Fiske :

The actors and actresses who are cast to play hero/ines, villain/esses and supporting roles are real people whose appearance is already encoded by our social codes. But they are equally media people, who exist for the viewer intertextually, and whose meanings are also intertextual. They bring with them not only residues of the meanings of other roles that they have played, but also their meanings from other texts such as fan magazines, showbiz gossip columns, and television criticism.³³⁵

³³³ *Knots Landing* est plus connue en France sous le nom de *Côte Ouest*.

³³⁴ *Soap* qui continue d'être diffusé tous les après-midis sur TF1 sous le nom *Les Feux de l'Amour*.

³³⁵ Fiske, *op. cit.*, 8.

On remarque que les actrices viennent presque toutes du monde de la télévision et principalement des *soaps* et *prime time soaps*, contribuant ainsi à la forte coloration *soap* de la série.³³⁶ C'est d'autant plus vrai que leurs personnages dans *Desperate Housewives* partagent quelques caractéristiques avec ceux qu'elles ont pu incarner avant. Ainsi, Eva Longoria et Nicollette Sheridan conservent le rôle de femmes à la sensualité exacerbée qui n'hésitent pas à en jouer. Marcia Cross conserve des traces de Kimberly Shaw, médecin désaxé qui a fait les beaux jours de *Melrose Place*, dont la folie résiduelle colore (comme par un phénomène de persistance rétinienne) la manière dont Bree est perçue.³³⁷ Felicity Huffman, quant à elle, conserve le rôle d'une femme intelligente, à poigne, qu'elle avait dans *Sports Night*.³³⁸ Cette lecture palimpsestueuse des carrières des actrices peut aller plus loin encore puisque Marc Cherry avait au départ proposé le rôle de Bree Van de Kamp à Dana Delany (qui jouera par la suite Katherine Mayfair), rôle que cette dernière a refusé car il ressemblait trop à celui de Catherine Mac Allister dans la série *Pasadena*. On remarque cependant que Dana Delany fera son entrée dans la troisième saison sous les traits de Katherine Mayfair, personnage qui n'est pas sans rappeler celui de Bree Van de Kamp/Hodge.

b. Les acteurs

Il en est de même pour un certain nombre de personnages masculins. Il n'est pas question ici de passer en revue la filmographie de tous les acteurs mais bien de voir que certains des acteurs de la série ont eu d'autres rôles marquants et particulièrement pertinents pour la lecture et l'interprétation de *Desperate Housewives*. Ainsi Doug Savant (Tom Scavo dans la série) est particulièrement identifiable pour les téléspectateurs grâce au rôle de Matt Fielding qu'il a incarné à l'écran de 1992 à 1998 dans *Melrose Place* ; James Denton (Mike Delfino) a joué dans la série *The Pretender*³³⁹ Mr Lyle, personnage inquiétant, mystérieux et cruel, à qui il a prêté ses traits pendant plus de trente épisodes de 1997 à 2000. Kyle Mac Lachlan (Orson Hodge) est au croisement de deux univers puisqu'on se souvient à la fois de lui comme un des personnages principaux de *Blue Velvet* et comme le premier mari

³³⁶ On notera d'ailleurs que Teri Hatcher tient un petit rôle dans le film *Soapdish* (1991) dont l'action se déroule dans les coulisses du tournage d'un *daytime soap* imaginaire intitulé *The Sun Also Sets*.

³³⁷ Cela est d'autant plus vrai que dans la quatrième saison de *Melrose Place* le personnage de Kimberly Shaw (joué par Marcia Cross) développe un trouble dissociatif de l'identité et devient parfois « Betsy », femme au foyer traditionnelle et puritaine qui porte un petit tablier, des robes col claudine et est surtout quasiment déjà coiffée comme le sera le personnage de Bree.

³³⁸ Ce n'est pas mentionné dans l'émission d'Oprah Winfrey mais Felicity Huffman a également tenu en 2005 dans le film *Transamerica* le rôle très marquant de Stanley Chupak/Bree Osborne, homme atteint de trouble de l'identité sexuelle en attente de l'ultime opération le séparant d'un corps de femme.

³³⁹ *Le Caméléon*, ainsi que cela a été traduit pour la télévision française.

(richissime et impuissant) de Charlotte York dans *Sex and the City*. Il peut être intéressant de se demander dans quelle mesure le personnage de Tom Scavo n'est pas coloré (dans son écriture comme sa perception) par l'homosexualité de Matt Fielding qu'il a incarné pendant cent soixante-deux épisodes, tandis que son passé de Mr Lyle ainsi que le scénario de la série confère au personnage joué par James Denton un aspect d'autant plus inquiétant et menaçant. Orson Hodge quant à lui hérite quelque peu de l'univers inquiétant et oppressant de *Blue Velvet* (notamment au tout début de son apparition lorsqu'on le voit écraser volontairement Mike Delfino et qu'il est soupçonné de divers meurtres) tandis que les références fréquentes à l'émasculatation par Bree de son époux Orson (principalement dans les quatrième et cinquième saisons) peuvent rappeler l'impuissance qui était la sienne dans *Sex and the City*. Il semble aussi pertinent de rappeler que Roger Bart (qui joue George Williams le pharmacien) tient un rôle secondaire mais important dans le remake datant de 2004 de *The Stepford Wives*, dans lequel son personnage Roger Bannister est un homosexuel quelque peu stéréotypé, très raffiné et intéressé par les arts. On retrouve certaines de ces caractéristiques dans le personnage de George qui apparaît dans une série à l'univers rappelant celui de *The Stepford Wives* et dont il est souvent rappelé que ses proches le croyaient homosexuel, que les femmes trouvaient toujours de bonnes raisons de ne pas avoir de relations sexuelles avec lui tandis que Bree le considère longtemps comme un compagnon/confident mais pas comme un partenaire potentiel.

c. Le « come-back »

Le dernier point à évoquer est que la grande majorité de ces acteurs et actrices ont connu leur heure de gloire dans les années quatre-vingt ou quatre-vingt-dix mais avaient quelque peu disparu jusqu'à ce que Marc Cherry aille les chercher pour jouer dans sa série. Cet élément de retour, de come-back d'acteurs ou actrices un peu oubliés joue aussi un rôle dans l'aspect *camp* de la série. On peut ici citer ce qu'écrit Pamela Robertson à propos de Joan Crawford et Judy Garland et des éléments qui font d'elles des actrices *camp* : « As Richard Dyer has demonstrated, the comeback can itself be a crucial element in a star's camp persona. »³⁴⁰ Cet élément de come-back est particulièrement commenté en ce qui concerne les actrices de la série, en même temps généralement que l'expression de la grande satisfaction des téléspectateurs, journalistes et actrices elles-mêmes de voir des actrices de plus de quarante ans revenir ainsi sur le devant de la scène.

³⁴⁰ Robertson, *op. cit.*, 95.

D. La réflexivité de *Desperate Housewives*

Un des derniers points permettant de qualifier la série de postmoderne est le retour ironique qu'elle effectue parfois sur elle-même. Il arrive en effet que la série fournisse un commentaire de ses points saillants et aille jusqu'à explicitement revenir sur la manière dont elle fonctionne. La réflexivité de la série est à mettre sur le compte de l'aspect métalectique de la narration (permettant de mettre l'accent sur le fait que *Desperate Housewives* est une fiction) mais vient également de ce que la série revient sur son propre fonctionnement au cours de certains dialogues, point qui nous intéresse ici.

a. Le retour ironique de la série sur son propre fonctionnement

Commençons par la désormais célèbre remarque faite par Rex à propos des cheveux de sa femme. La coupe de cheveux et la coiffure de Bree dans les premières saisons est un sujet de discussion récurrent, tant et si bien qu'un des articles publiés dans le recueil *Reading Desperate Housewives* est intitulé « What is it with that hair? Bree Van de Kamp and policing contemporary femininity ». Nous avons vu que la coiffure de Bree faisait partie intégrante de la construction de l'allure du personnage : ses cheveux d'un roux flamboyant et son brushing parfaitement lisse dont les pointes remontent vers le haut fascinent. On peut alors rappeler que Rex dès le pilote dit à sa femme : « I'm sick of the way your hair doesn't move. » Cette remarque fonctionne comme un clin d'œil au téléspectateur qui se rend compte dès le départ que la série instaure des codes avec lesquels elle est capable de jouer et que dans cette réflexivité et ce retour ironique sur son fonctionnement se cache un jeu (dans les deux sens du terme), un espace qui peut être le lieu de lectures à différents degrés.

Ce qui est amorcé dans la première saison se retrouve de manière très explicite dans la quatrième. Dans cette saison, Katherine Mayfair arrive sur Wisteria Lane et ses talents domestiques (notamment culinaires) qui menacent d'éclipser ceux de Bree poussent cette dernière à exprimer de manière très explicite un certain nombre de codes de fonctionnement de la série. La première brèche est ouverte dans « Smiles of a Summer Night » (04x02) lorsque Katherine propose de contribuer au déjeuner en amenant une tarte au citron meringuée. Bree lui propose d'amener la salade car c'est toujours elle qui amène le dessert. Katherine ne se laisse pas faire et, le jour dit, substitue sa propre tarte au citron meringuée à celle de Bree, ne dévoilant la substitution qu'après avoir entendu les commentaires élogieux de Susan, Lynette et Gabrielle s'exclamant que c'est la meilleure tarte que Bree ait jamais faite. Bree rentre chez elle furieuse et passe le reste de l'après-midi à tenter de trouver la

recette de Katherine. Son mari Orson rentre un peu plus tard, et la voyant entourée de toutes ces tartes au citron meringuées tente d'obtenir des explications sur ce qui a provoqué cette frénésie pâtissière. C'est alors que Bree lui explique l'enjeu qui se cache derrière cette tarte au citron, s'adressant autant à Orson qu'au téléspectateur :

Orson : She upstaged your lemon meringue pie? You've gotta be kidding.

[...]

Bree : She not only brought pie, she hid mine and served hers!

Orson : That's beyond despicable. That's culinary terrorism.

Bree : Oh, it gets worse. Her pie was better than mine.

Orson : Impossible.

Bree : It's true. Everyone thought so. Even me. Oh and that simple green salad?

Mache and baby arugula with duck confit and candied walnuts!

Orson : My God she plays to win!

Bree : I have been here for hours trying to replicate her recipe and nothing has even come close.

[...]

Orson lui suggère de demander sa recette à Katherine.

Bree : What? Surrender? Debase myself?

Orson : Bree, it's your signature pie. You make it for parties, church suppers, bake sales. If she's always right there behind you with her superior version, staking out her claim as Fairview number-one homemaker...

Bree : She will have stolen my entire identity.

Orson : Well I wouldn't go that far.

Bree : No it's true. The only thing about me that's special is what I can do in the kitchen. You're right. I have got to get that recipe. By any means necessary.

La première brèche est ouverte par le lien plus que clair établi par Bree entre ses capacités de cuisinière et son identité, mais il faut attendre encore dix épisodes pour qu'elle explique à Katherine (et au téléspectateur) le fonctionnement de son groupe d'amies. Elle justifie dans ce passage son refus de devenir l'amie de Katherine en analysant comme nous avons pu le faire dans le premier chapitre le mode de fonctionnement de la série et la répartition des rôles sur laquelle elle fonctionne :

Bree : Here's the thing you need to understand about me and my friends. We each have our niche. Gabrielle is the glamorous one, Susan's the adorable one, Lynette's

smart, Edie is Edie and I am the domestic one, the organizer, the one who knows that there are three tines on a dessert fork. I'm the one who gets teased for that. That's who I am. And that's also who you are.

Katherine : So?

Bree : So, I don't really know how to be friends with you.³⁴¹

Cette tirade ne nous apprend à proprement parler rien sur la dynamique du groupe mais le fait que Bree ait suffisamment conscience des stéréotypes que chacune d'entre elles incarne (allant jusqu'à utiliser le terme commercial de « niche ») montre que la série est capable de se citer et prendre du recul avec ses propres codes. On remarquera aussi que, curieusement, Bree prend conscience de cette répartition des rôles (ou tout du moins l'exprime) précisément au moment où elle n'est plus seulement une maîtresse de maison mais commence à travailler et est en passe de devenir une véritable femme d'affaire. Ce changement donne l'impression que c'est parce que Bree en a conscience qu'elle peut se détacher de ce modèle exprimé si clairement.

b. La réflexivité générique

Un des derniers points montrant le recul de la série sur elle-même d'un point de vue générique est permis tout d'abord par Gabrielle et Mama Solis qui regardent des *telenovelas*.³⁴² Cette activité permet en effet une mise en abyme plutôt rare dans la série car les protagonistes regardent très peu la télévision, à l'exception des dessins animés pour les enfants Scavo et des informations.³⁴³ Ainsi lorsque Mama Solis est appelée par son fils Carlos pour surveiller les allées et venues de Gabrielle et s'assurer de sa fidélité, cette dernière a recours à de nombreux subterfuges pour distraire l'attention de sa chaperonne et s'en aller rejoindre son jeune amant, John Rowland. Une de ces diversions est de s'éclipser tandis que Mama Solis regarde un épisode de sa *telenovela* favorite. C'est d'ailleurs ce qu'elle explique à John, inquiet de cette surveillance parentale, en lui disant : « She's watching her Mexican soap opera. The rebel's virgin daughter is about to be seduced by the escaped desperado so until she puts out, Juanita won't know that I'm gone. »³⁴⁴ Lorsque, très peu de temps après, Mama Solis appelle Gabrielle, cette dernière s'exclame : « Damn it! The virgin gave it up

³⁴¹ « In Buddy's Eyes » (04x12).

³⁴² Les *telenovelas* sont des feuilletons quotidiens ressemblant à des *soaps* diffusés en soirée dans les pays hispano- et lusophones.

³⁴³ Notamment dans « Bang » (03x07) centré sur le kidnapping au supermarché, kidnapping couvert par les chaînes de télévision locales.

³⁴⁴ « Come In, Stranger » (01x05).

already? »³⁴⁵ Les remarques de Gabrielle sont principalement motivées par la construction du *soap opera* et l'on note qu'elle ne le suit pas avec la même avidité que sa belle-mère, comme le montrent ses remarques dépourvues de toute implication dans l'histoire dont elle fournit un commentaire plutôt sarcastique. L'ironie provient de deux éléments, le premier est que l'on a ici du *soap* dans le *soap* mais aussi que cette trame narrative peut quasiment se retrouver dans la série elle-même lorsque dans la deuxième saison Danielle Van de Kamp s'enfuit avec Matthew Applewhite, le fils rebelle (et meurtrier, ce qu'elle ignore) de Betty Applewhite.

Il y a d'ailleurs dans la série çà et là des éléments d'intrigues qui semblent être des variations sur des grands classiques du *soap opera* et de ses ficelles parfois grossières. Ainsi lorsque Mama Solis, dans le coma après qu'Andrew Van de Kamp l'a renversée (alors qu'elle courait dans la rue afin d'échapper à Gabrielle qu'elle venait de surprendre en plein ébats avec John Rowland),³⁴⁶ se réveille de manière tout à fait inattendue et tombe dans les escaliers de l'hôpital, elle est secourue par une jeune infirmière. On assiste alors à une scène qui est un grand classique du genre, la scène de révélation avant la mort d'un personnage qui se déroule exactement comme on l'attend à l'exception du fait qu'ici la jeune infirmière n'a rien entendu car le volume de son baladeur a couvert la voix de Juanita Solis.³⁴⁷ Si la scène est relativement attendue et classique, sa chute semble bien ironique car elle enlève toute puissance dramatique à la révélation de Juanita dont les derniers efforts pour protéger son fils sont réduits à néant par une musique écoutée trop fort (là où dans le *soap opera* il y a toujours une oreille pour recueillir les dernières révélation d'un mourant).

Cette dérision face au *soap opera* se retrouve au cours de la troisième saison lorsque Gabrielle s'occupe de sa mère porteuse Xiao-Mei, entre dans la chambre où cette dernière se repose, pose son plateau-repas puis lui allume la télévision en disant : « Your favorite soap is on. There's a doctor fondling a patient on the operating table. You're missing it. »³⁴⁸ À nouveau Gabrielle porte un jugement assez clinique sur le *soap opera* et ce qui s'y passe (peut-être pour mettre l'accent sur l'aspect répétitif des trames narratives des *soap operas*) mais cela est d'autant plus ironique que l'on se souvient qu'Eva Longoria a joué dans le *soap opera* qu'est *The Young and the Restless* et qu'à la fin de la première saison lorsque Gabrielle tombe enceinte elle annonce à son amie Susan : « I don't know who the father is. »³⁴⁹ On pense à nouveau au *soap* et au topos des enfants échangés à la naissance lorsque Xiao-Mei

³⁴⁵ *Ibid.*

³⁴⁶ Ce simple résumé du contexte permet déjà de voir à quel point certaines intrigues de *Desperate Housewives* sont outrées.

³⁴⁷ « There Won't Be Trumpets » (01x17).

³⁴⁸ « Listen to the Rain on the Roof » (03x01).

³⁴⁹ « Fear No More » (01x20).

accouche et que malgré des parents d'origine mexicaine, et une mère porteuse chinoise (qui a fauté avec Carlos rappelons-le), le bébé est afro-américain (« It Takes Two » 03x02). La variation est un peu plus technique dans la mesure où au lieu d'échanger les enfants à la naissance ce sont les embryons qui ont été échangés et implantés dans le mauvais utérus, mais le principe reste le même.

Enfin, le dernier élément qui rappelle les ficelles des *soap operas* est le retour du personnage que l'on croyait mort. La majeure partie de l'intrigue de la troisième saison tourne autour du personnage trouble d'Orson Hodge qui vient d'épouser Bree et dont le chemin semble jonché de femmes mortes ou disparues, à commencer par sa première femme, Alma, qu'il est soupçonné d'avoir assassinée. Qu'elle n'est alors pas la surprise des personnages mais aussi du téléspectateur lorsqu'une femme sonne à la porte de Bree et se présente ainsi : « Bree Hodge, I'm Alma Hodge. I believe we have someone in common? »³⁵⁰

Ces motifs associés à quelques réflexions sarcastiques sur les *soap operas* sont une manière pour les auteurs à la fois de marquer l'appartenance de la série à ce genre (puisque la série est un *prime time ou nighttime soap*) tout en prenant de la hauteur par rapport à leurs codes. Montrer que *Desperate Housewives* est un *soap* qui a conscience d'en utiliser certaines ficelles ou éléments caractéristiques (recul qu'on trouve rarement dans ceux qui sont diffusés la journée) permet de situer la série en dehors du monde fermé des *soaps* et toucher un public plus large. On pense alors à Richard Goldstein écrivant : « With a knowing smirk, it [*Desperate Housewives*] showcases infidelity, treachery and outright schadenfreude. »³⁵¹ On peut aussi citer les mots de Jessica Seigel dans l'article *Desperately Debating Housewives* demandant à Jennifer L. Pozner : « Can't you see the winking subversion behind the impossibly thin, nouveau-riche façade? »³⁵² Dans les deux cas, les auteurs font référence aux effets de la série et au fait que ces effets créent un dialogue avec le téléspectateur en lui faisant un clin d'œil ou en lui montrant par un sourire complice que la série n'est pas dupe de ses propres ficelles. On retrouve l'idée de jeu causé par l'aspect éminemment postmoderne de la série mais c'est aussi une référence à l'idée de *camp* que nous allons étudier dans la troisième partie.

³⁵⁰ « No Fits, No Fights, No Feuds » (03x11).

³⁵¹ Goldstein, *The Nation*, *op. cit.*.

³⁵² *Ms.*, Spring 2005, 41.

Une des caractéristiques du *camp* reprise par Pamela Robertson utilise des termes proches de ceux que nous venons de citer :

Camp necessarily entails a description of the relationship between the textually constructed spectator and her empirical counterparts. Although camp tends to refer to a subjective process—it “exists in the smirk of the beholder” (Hess 1965:53)—camp is also, as Susan Sontag points out, “a quality discoverable in objects and the behavior of persons” (1964, rpt. 1966: 277).³⁵³

Nous avons donc vu dans cette deuxième partie que *Desperate Housewives* provoquait des réactions diverses et variées au niveau de l’opinion que les commentateurs pouvaient avoir de son idéologie aussi bien que de ses personnages. Pour autant, un point de consensus semblait être atteint avec l’idée que cette série construit un discours sur les femmes et donc potentiellement le féminisme, comme le montrent les nombreux points de convergence entre *Desperate Housewives* et *The Feminine Mystique*. Que la série délivre un message sur les femmes est aussi permis par la création d’un texte qui appartient aux femmes (« owned by women ») mais une forme d’ambiguïté au cœur de la série rend difficile la lecture de ce message. Cette ambiguïté est explicable par le fait que la série peut être lue comme un miroir des dissensions du féminisme américain mais aussi par son écriture postmoderne. Cette dernière écartèle le texte par des citations d’éléments appartenant à une représentation utopique de la vie des femmes dans les banlieues (élément semblant militer en faveur d’un *statu quo*) et à une représentation nettement moins idéalisée voire dystopique (qui irait plutôt dans le sens de la nécessité d’un changement).

Cette ouverture du texte est aussi à mettre sur le compte de l’effondrement des métarécits au cœur du postmoderne qui ne permet pas d’organiser le discours de manière autoritaire tout autant que de la composante *soap* de *Desperate Housewives* qui permet la création d’un texte ouvert et polyphonique, rendant possible la multiplication des points d’identification. La notion de jeu qui découle de ces éléments est celle qui nous intéresse plus particulièrement maintenant car tous ces espaces et ces interstices ouverts par (et dans) le texte qu’est *Desperate Housewives* sont autant de brèches dans lesquelles peut se loger ou desquels peut émerger une lecture alternative, « against the grain » de la série. C’est cette lecture qui nous intéresse plus particulièrement, notamment en ce qu’elle peut devenir le lieu d’un féminisme propre à la série.

³⁵³ Cleto, *op. cit.*, 278.

Troisième partie :
Desperate Housewives, du camp
au féminisme *queer*

I. Une série *camp*

1. Introduction

Que *Desperate Housewives* soit considérée comme une série *camp* ou *campy* ne fait que peu de doutes à la lecture des articles ou émissions qui lui sont consacrés. Ainsi Ellen Goodman utilise (d'une manière qui peut laisser le lecteur perplexe) l'adjectif *campy* pour qualifier la galerie de personnages féminins : « Never mind the campy cast, the Stepford Bree, the ditsy Susan, the sleazy Gabrielle. It's Lynette who speaks truth to power—the power of the updated and eternal myth of momhood. »¹ Richard Goldstein lui aussi utilise l'adjectif de manière bien vague : « The right can view the show's sexual politics—women competing for men, men struggling for dominance over their wives—as fidelity to the patriarchal code, while lefties can see the same thing as camp. »² Rachel Cooke utilise le terme de *camp* lorsqu'elle exprime son appréhension à écrire sur la série : « So I feel quite anxious about what I intend to write here. God forbid that anyone should think that I don't have a sense of humour, that I fail to see the irony in certain aspects of camp. »³

On retrouve à plusieurs reprises le terme sous la plume de Catherine Orenstein dans l'article « Housewife Wars » paru dans *Ms.*, tout d'abord lorsqu'elle écrit : « The plotlines of *Desperate Housewives* unfold with such camp, glamour and gleeful bad taste [...] ».⁴ Elle utilise à nouveau le terme pour qualifier le titre de la série : « Even the show's title, *Desperate Housewives*, recalls the subjects of Betty Friedan, while at the same time sounding a campy, erotic tone. »⁵ Le terme est utilisé dans la vidéo de présentation qui ouvre l'émission spéciale « Wisteria Hysteria » lorsque l'on entend la voix off : « This delicious campy little drama takes place in the perfect suburban cul-de-sac, on Wisteria Lane, but behind the lovely immaculate homes with manicured lawns and white picket fences, people are hiding lots of deep dark secrets. »⁶ Le terme est repris un peu plus tard dans l'émission par Oprah Winfrey qui décrit l'émission comme *campy*, qu'elle explicite par les mots « wickedly funny ».⁷ Le terme est présent pas moins de huit fois dans le recueil d'articles *Reading Desperate*

¹ Goodman, *Washington Post*, *op. cit.*.

² Goldstein, *The Nation*, *op. cit.*.

³ Cooke, *The Observer*, *op. cit.*.

⁴ *Ms.*, *op. cit.*, 37.

⁵ *Ms.*, *op. cit.*, 38.

⁶ *Oprah Winfrey Show*, « Wisteria Hysteria », 15 octobre 2004.

⁷ *Ibid.*

Housewives et ce dès l'introduction où Janet McCabe et Kim Akass font un tour d'horizon de ce que l'émission a suscité comme réactions : « It was a confusing experience. Social satire or trashy soap opera, ironic camp or damning indictment [...]. »⁸ Rosalind Coward écrit que : « Right from the start (titles included) there is a camp, retro feel [...] ». ⁹ Dans l'article « Desperation and domesticity », Anna Marie Bautista reprend les mots d'autres (qu'elle ne cite pas) quand elle dit : « The show has summarily been dismissed by certain critics as a soap opera, variously described as “stylized camp”, “kitsch” [...] ». ¹⁰

On remarque que le terme *camp* utilisé comme adjectif (ou l'adjectif *campy*) semble nécessaire à la caractérisation de *Desperate Housewives*. On remarque également la polyvalence de l'adjectif signifiant tantôt « drôle », tantôt « rétro », tantôt « kitsch » et ne faisant jamais vraiment l'objet d'une tentative de définition. La série est donc quasiment unanimement décrite comme *camp* mais personne ou presque ne dit vraiment pourquoi. On notera l'exception de l'article « Desperately Debating Housewives » dans lequel Jessica Seigel tente d'expliquer à Jennifer L. Pozner ce qu'elle voit de *camp* dans la série et celui de Niall Richardson intitulé « As Kamp as Bree: Post-feminist camp in *Desperate Housewives* ». ¹¹ C'est ce manque de définition de l'aspect *camp* de la série que nous allons tenter de pallier en commençant par définir le concept lui-même avant de l'appliquer à notre objet d'étude.

2. Définitions

Dans l'introduction du recueil *CAMP: Queer Aesthetics and the Performing Subject: A Reader* est posé un des premiers problèmes du *camp*, à savoir sa grande difficulté à être défini et celle des différents critiques utilisant le concept à se mettre d'accord. Ainsi, Fabio Cleto mentionne l'approche non dogmatique de David Bergman énumérant ce qu'il appelle « the very few spots of critical agreement » : ¹²

First, everyone agrees that camp is a style (whether of objects or of the way objects are perceived is debated) that favors “exaggeration”, “artifice“, and “extremety”. Second, camp exists in tension with popular culture, commercial culture, or consumerist

⁸ McCabe & Akass, *op. cit.*, 1.

⁹ McCabe & Akass, *op. cit.*, 35.

¹⁰ McCabe & Akass, *op. cit.*, 161.

¹¹ McCabe & Akass, *op. cit.*, 86-94.

¹² Cleto, 1999, 4.

culture. Third, the person who can recognize camp, who sees things as campy, or who can camp is a person outside the cultural mainstream. Fourth, camp is affiliated with homosexual culture, or at least with a self-conscious eroticism that throws into question the naturalization of desire. (1993b: 4-5)¹³

Fabio Cleto tente tout de même de dessiner les contours du concept en introduisant l'idée de deux facettes du *camp*, le *camp* involontaire et le *camp* volontaire ou délibéré, et c'est cette deuxième facette qui nous intéresse le plus. Il écrit :

As to "deliberate camp", the focus is not in the perverted decoding, but in the very act of performance, intentionally, and paradoxically so, producing a failure of seriousness, acknowledging its "essence" in the unnatural, in the *inessential* and the contingent, and privileging form and style over message or content in self-(re)presentation.¹⁴

Aux côtés de cette forme de *camp* délibéré se trouve le *camp* involontaire qui ne vient pas d'un désir de l'objet d'être ou apparaître (mais n'est-ce pas la même chose ici ?) *camp* mais d'une lecture subversive du spectateur qui trouve du *camp* dans l'objet, comme par exemple dans les tenues et le comportement de la reine mère que l'on ne peut pas vraiment soupçonner d'être délibérément *camp*, note-t-il. L'importance du performatif, de la performance, de la théâtralité dans la notion de *camp* vient du fait que tout y est question de mise en scène : « The deliberately camping subject fashions itself through *self*-parody, setting up a pantomime stage in which s/he is fully and centrally, as at once actor and spectator, part of it. »¹⁵

La première à avoir tenté de théoriser le *camp* est Susan Sontag avec ses *Notes on Camp* datant de 1964, réflexions qui ont longtemps fait autorité sur la question mais sont remises en question, comme le montre le recueil édité par Fabio Cleto. On retrouve cependant dans ces *Notes on Camp* quelques idées pouvant permettre de cerner le sujet comme le fait que « the essence of Camp is its essence of the unnatural: of artifice and exaggeration. »¹⁶ Selon Susan Sontag, le *camp* est aussi une sensibilité, une manière de voir le monde « not in terms of beauty but in terms of the degree of artifice, of stylization. »¹⁷ Susan Sontag précise cette dernière idée au moyen de la note huit : « Camp is a vision of the world in terms of

¹³ *Ibid.*

¹⁴ Cleto, *op. cit.*, 24.

¹⁵ Cleto, *op. cit.*, 25.

¹⁶ Cleto, *op. cit.*, 53.

¹⁷ Cleto, *op. cit.*, 54.

style—but a particular kind of style. It is the love of the exaggerated, the “off”, of things being-what-they-are-not. »¹⁸ Le *camp* a aussi à voir parfois avec le mauvais goût et la culture populaire comme le montre la note cinquante-quatre :

The experiences of Camp are based on the great discovery that the sensibility of high culture has no monopoly upon refinement. Camp asserts that good taste is not simply good taste, that there exists, indeed, a good taste of bad taste.¹⁹

On peut en revanche être plus dubitatif lorsque Susan Sontag écrit dans sa note deux : « It goes without saying that the Camp sensibility is disengaged, depoliticized—or at least apolitical ». ²⁰ En s'appuyant notamment sur les écrits de Pamela Robertson, nous verrons au contraire que le *camp* peut être un outil de changement ou en tout cas d'expression politique (et féministe). Mark Booth, dans son article « *Campe-toi!*: On the Origins and Definitions of Camp », propose un début de définition dont découlent de nombreuses sous-définitions mais qui a le mérite d'être clair et succinct : « *To be camp is to present oneself as being committed to the marginal with a commitment greater than the marginal merits.* »²¹ À la suite de cette première définition, Booth précise ce qu'il entend par « the marginal », à savoir « the traditionally feminine », ²² « the trivial, the trashy, the kitsch and the not-terribly-good. »²³ Il note aussi les affinités importantes entre le *camp* et la culture populaire, notamment celle des publicités et de la culture télévisuelle. Un dernier point du *camp* cité par Georges-Claude Guilbert dans *Le Mythe Madonna* fournit un concept opératoire important dans l'univers de la série : « Le *Camp*, c'est aussi savoir élever la médisance (hilarante) au rang d'un art. »²⁴ Georges-Claude Guilbert donne ainsi l'exemple de Madonna « l'autoproclamée *material bitch* » qui « aime à se moquer de ses collègues » mais « montre aussi qu'elle sait se moquer d'elle-même. »²⁵

On retrouve quelques-uns des invariants du *camp* cités par Jessica Seigel dans son débat épistolaire avec Jennifer L. Pozner, un des rares articles où le choix de l'adjectif est justifié.

¹⁸ Cleto, *op. cit.*, 56.

¹⁹ Cleto, *op. cit.*, 65.

²⁰ Cleto, *op. cit.*, 54.

²¹ Cleto, *op. cit.*, 69.

²² *Ibid.*

²³ Cleto, *op. cit.*, 70.

²⁴ Guilbert, *op. cit.*, 188.

²⁵ *Ibid.*

Elle écrit ainsi dans son second « mail » :

On *Desperate*, we're in the land of camp, that often gay, exaggerated aesthetic the late Susan Sontag so brilliantly pegged in "Notes on 'Camp'" (1964). *Housewives* is a textbook case, beginning with the "double sense in which some things can be taken"—a "private zany experience" for insiders.

Sontag's characteristics of camp also include exaggerated sex roles, shallow characters, overweening passion, heightened glamour, even pleasure in the "psychopathology of affluence." That's exactly life on Wisteria Lane: murder, suicide, pedophilia, adultery, prostitution and drug abuse, all on one fabulously landscaped suburban street.

Desperate creator Marc Cherry—who began his career writing for another woman-centered camp classic, *The Golden Girls*—claims to be a gay Republican (what could be campier?) while creating a show that's cul-de-sac Sodom.²⁶

Cet échange marque la tension entre le *camp* comme qualité intrinsèque à l'objet et le *camp* étant « in the eye of the beholder » puisque Jennifer L. Pozner répond qu'elle n'a aucun besoin que Jessica Seigel lui explique ce qui est *camp* dans la série car elle le comprend mais n'y adhère pas.²⁷ Nous allons cependant ici tenter de montrer comment de nombreux aspects de la série sont *camp* afin de pouvoir par la suite en tirer des conclusions sur le féminisme de *Desperate Housewives*.

3. Le personnage de Bree

A. Un rapport *camp* à la domesticité

Le premier indice qui ne manque pas d'être cité par Niall Richardson dans son article « As Kamp as Bree: Post-feminist camp in *Desperate Housewives* » est le patronyme choisi pour Bree qui rappelle inmanquablement le terme de *camp*. Il le rappelle d'autant plus si l'on en croit les différentes explications étymologiques du terme : l'acronyme « kamp » (signifiant « known as male prostitute ») est une des étymologies possibles²⁸ du mot *camp*, comme le

²⁶ *Ms., op. cit.*, 42.

²⁷ « Jess, I dont need you to deconstruct the joke for me – I just don't buy it. » lui répond-elle. (*op. cit.*, 43).

²⁸ L'article est intégralement consacré aux différentes explications de l'origine du mot *camp*, dont l'étymologie est très contestée et divise les critiques.

rappelle Mark Booth dans son article « *Campe-toi! On the Origins and Definitions of Camp* ». Si le personnage de Bree n'est pas le seul élément *camp* dans la série, il en est assurément un élément central, comme le montre Niall Richardson et comme nous allons le voir. Niall Richardson, rappelant la première apparition de Bree à l'écran lors de la réception donnée en l'honneur de Mary Alice, commente : « The impression is very much of a woman steeling herself to perform a social role at this occasion; a *noblesse oblige* sensibility; a woman who believes that she must engineer a performance of grace because it is the correct thing to do. »²⁹ Le point focal de l'analyse du personnage de Bree est que : « This performance draws attention to itself as actually being a performance [...] ».³⁰ En effet, le grand cas que fait Bree de l'opinion que les autres ont d'elle ou de la manière dont ses actions vont être perçues par le monde extérieur explique en partie cette mise en scène permanente d'elle-même.

Comme l'explique l'avocat d'Andrew (lorsque ce dernier veut traîner sa mère en justice pour mauvais traitement afin d'avoir le droit d'utiliser sa part d'héritage) à son jeune client : « In family court, appearance means everything. If she came off abusive or stoned or even uncaring, we'd be in good shape. But if there's one thing your mom understands... » Et Andrew de finir la phrase : « It's presentation. »³¹ Bree est en effet très souvent présentée en train de jardiner, faire des bouquets de fleurs chez elle, ranger, nettoyer, autant d'activités présentant de fortes affinités avec le monde de l'apparence et de la présentation. Cela dit, Bree en est le plus souvent consciente, comme dans « Move On » (01x11), où elle s'occupe de son époux (bien qu'ils soient en instance de divorce) et lui apporte un plateau repas inspirant à Rex la réflexion suivante : « You must still feel something for me. Come on, Bree. Look at this. You're using the good china, freshly pressed napkins, flowers from the garden. This tray was prepared with loving care. » Bree lui répond alors : « Please, don't mistake my anal retentiveness for actual affection », montrant par là que le soin qu'elle apporte à la présentation est bien plus important pour elle que son éventuelle animosité envers son mari. Cet intérêt pour la présentation, l'artifice, la stylisation se retrouve dans son amour des dîners et le fait qu'il soit fréquemment rappelé que Bree est une hôtesse exceptionnelle dont les soirées sont toujours un succès. Elle explique ainsi au docteur Goldfine (son psychologue et conseiller conjugal) dans « Love is in the Air » (01x14) qu'elle est heureuse de s'être (temporairement mais seul l'avenir de la série le dira) réconciliée avec son mari, car cela lui

²⁹ McCabe & Akass, *op. cit.*, 91.

³⁰ *Ibid.*

³¹ « Could I Leave You? » (02x17).

donne la possibilité d'organiser un dîner à l'occasion duquel elle servira du canard dans son plus beau service :

Dr. Goldfine : So, you and Rex are a couple again?

Bree : Yes. You know that's one of the things I hated most about our separation. Not being able to throw dinner parties. There's just something so civilized and elegant about them, don't you think?

Dr. Goldfine : I take it you've resolved your feelings about his infidelity?

Bree : Let's just say that I put them in an imaginary box and don't plan on looking at them for a while.

Dr. Goldfine : Do you think that's the healthiest way to achieve a reconciliation?

Bree : Well, it won't be easy at first. There'll be a lot of forced smiles and perfunctory love-making, but after a few decades whiz by I'm sure I'll find a way to forgive him.

[...]

Dr. Goldfine : You'd settle for that? A life filled with repression and denial?

Bree : And the dinner parties. Don't forget the dinner parties.

Bree traite ici sérieusement de ce que d'aucuns trouveraient frivole (les dîners, tout comme plus haut la présentation d'un plateau-repas) tandis qu'elle traite légèrement de ce que la majorité des gens trouveraient sérieux (son animosité envers son mari, voire une vie de frustration), se conformant à une des définitions possibles du *camp* selon les termes de Wayne R. Dynes cités par Georges-Claude Guilbert : « le Camp consiste à “prendre les choses sérieuses d'une façon frivole et les choses frivoles d'une façon sérieuse”. »³²

D'autres fois, ses réflexions *camp* sont à la limite du mauvais goût (*camp* lui aussi), comme lorsqu'elle et ses amies discutent de leur voisin Paul Young (suite au suicide de son épouse Mary Alice) qu'elles s'accordent à trouver inquiétant, et que Bree conclut : « That being said I love what he's done with that lawn. »³³

Si le terme de *camp* ne doit pas être circonscrit à un univers gay ni ne doit être compris comme simple synonyme du terme « gay » il n'en reste pas moins qu'il conserve de fortes affinités avec ce monde, comme le rappelle Niall Richardson :

Camp is an ironic performance of gender; it is gender which camp represents in terms of artifice or stylisation.

³² Guilbert, *op. cit.*, 188.

³³ « Who's That Woman » (01x04).

Historically, this has been important to gay men because homosexuality is perceived as a gender-based semiotic—being gay is thought signified by gender transitivity or effeminacy.³⁴

B. Les affinités de Bree avec le monde gay

Cette porosité est largement confirmée par les saisons ultérieures de *Desperate Housewives*, notamment à partir du moment où Bree se marie avec Orson, qui est dans les troisième et quatrième saisons présenté comme une sorte de Bree au masculin. On se rappelle par exemple « Listen to the Rain on the Roof » (03x01), dont il ressortait qu'Orson aimait que tout soit rangé à la perfection selon ses désirs et ses ordres. Cet intérêt commun donne lieu à une scène particulièrement cocasse après leurs fiançailles, lors de laquelle Orson explique à Bree son secret pour obtenir des verres impeccablement propres :

Orson : I found some streaks, so I'm wiping them down with undiluted red wine vinegar.

Bree : I've never heard of that.

Orson : Sure. But for tougher spots, I use a fifty-fifty mix of denatured alcohol and water.

Il pulvérise ce mélange sur un verre, ce qui semble provoquer un fort émoi chez Bree.

Orson : And for those really intractable stains, I mean, we're talking shower doors, I wipe on lacquer thinner with a towel.

La musique monte, il astique le verre, l'émoi de Bree semble impossible à contenir, il se retourne, elle se jette sur lui et l'emmène dans la chambre.

Seul cet intérêt commun explique pourquoi ce couple se livre quasiment à du « clean talk » en lieu et place du « dirty talk » qui chez les couples classiques pourrait provoquer de tels débordements de sensualité.

Orson d'ailleurs est souvent assimilé au monde gay. Quand il avoue sa tentative de meurtre sur Mike à Bree, elle le met à la porte et c'est chez Edie qu'il trouve refuge. Il lui dit alors qu'il a fait quelque chose de terrible que Bree n'arrive pas à lui pardonner et la première question d'Edie est : « Was it something gay? »³⁵ Une remarque faite par Mrs. McCluskey lors de l'emménagement sur Wisteria Lane de Bob et Lee contribue à affirmer l'affinité

³⁴ McCabe & Akass, *op. cit.*, 90.

³⁵ « Opening Doors » (04x14).

d'Orson (tout autant que celle de Bree) avec le monde gay. Lors de cet épisode, Bob et Lee reçoivent une sculpture d'art moderne qui, une fois montée, est loin d'être du goût des habitants de la rue. Gabrielle, Lynette, Bree, Susan, Edie et Karen McCluskey se regroupent alors devant la maison de Bob et Lee et tentent de trouver un moyen d'exprimer leurs réserves face à leur choix artistique :

Karen McCluskey : Bree, go talk to them. You can relate to them.

Bree : Why would you say that?

Karen McCluskey : You got a kid who came flying out of the closet and a husband who's been looking for the doorknob!

Toutes la regardent d'un air un peu courroucé.

Karen (se justifiant) : What, you've met him!³⁶

Orson ne se rend jamais compte de l'aspect potentiellement gay de ses réflexions. Ainsi lorsque Bree et lui tentent d'arranger une rencontre amoureuse entre Walter, leur entrepreneur homosexuel célibataire depuis peu, et Andrew, il dit à propos de son beau-fils : « He's got a mesh tank top that would bring your ex to tears. »³⁷ Cette réflexion assez tendancieuse lui vaut d'ailleurs un regard courroucé ou à tout le moins étonné de Bree. Lorsque Bree et Orson rencontrent l'éditeur des livres de cuisine de Bree, ce dernier fait une remarque similaire à propos d'Orson. Il faut savoir que cet éditeur a la désagréable habitude de conserver en toutes circonstances son dictaphone dans lequel il enregistre la moindre idée de livre potentiel qui lui vient à l'esprit. Le dîner ne se passe pas très bien et Bruce, l'éditeur, décide de partir de manière prématurée, ce qui fait dire à Orson : « It's a shame you can't stay for dessert. I've made tarte tatin. » Bruce sort alors son dictaphone dans sa poche et dicte : « Idea for novel. Woman who's married to a gay man and doesn't know it. »³⁸ Une autre raison expliquant que Bree puisse mieux comprendre Bob et Lee que les autres héroïnes est son côté extrêmement *camp* qu'elle partagerait de manière quasi automatique avec ces deux hommes homosexuels.

Bree n'est cependant pas la seule à exprimer un intérêt pour la présentation par des réflexions très *camp*. Citons « Children and Art » (03x08), dans lequel Lynette est convaincue que leur nouveau voisin Art est pédophile, danger dont elle décide d'avertir les mères du quartier. La situation lui échappe quelque peu lorsqu'elle se rend compte que les mères du

³⁶ « Art Isn't Easy » (04x05).

³⁷ « Welcome to Kanagawa » (04x10).

³⁸ « Crime Doesn't Pay » (05x16).

quartier sont en train de confectionner des pancartes afin de manifester devant chez Art et que l'on entend une mère dire : « I want the word “pedophile” to really stand out, do we have any glitter? » L'association entre la gravité potentielle du propos et la légèreté du ton et de la requête est à l'origine de l'effet *camp* et montre que si Bree est le plus souvent à l'origine de réflexions *camp*, elle n'est pas la seule à en faire.

4. Gabrielle et Edie, deux manières *camp* de voir le monde

Si le *camp* permet notamment avec le personnage de Bree de mettre l'accent sur la construction des qualités domestiques de certaines femmes au foyer, il permet aussi d'aller plus loin en insistant également sur la construction des qualités féminines des femmes en général à travers les personnages de Gabrielle Solis ou encore Edie Britt, toutes deux particulièrement conscientes de l'effet (voulu, recherché, travaillé) qu'elles produisent sur les hommes. Le *camp* permet alors d'assortir la féminité de ces femmes de guillemets et de proposer des personnages ayant une conscience très aiguë de ce que la féminité peut avoir de construit.

A. Gabrielle

a. Un rapport camp à la beauté

Le personnage de Gabrielle Solis est une source de *camp* non pas en raison de son intérêt pour le jardinage, la cuisine ou la présentation domestique en général mais en raison de son rapport au corps et à la beauté, donc à la présentation physique et esthétique. Cette féminité de Gabrielle, souvent exagérée, permet de montrer « the performance of femininity » : Gabrielle (mais aussi Edie) est un personnage qui permet de montrer les efforts constants que demande la féminité, comme le montre son souci de faire les magasins, du sport, aller chez l'esthéticienne ou encore au spa. Ce rapport *camp* et donc potentiellement ironique de Gabrielle à la beauté, la féminité et aux efforts qu'elles demandent permet de remettre en question l'idée que la féminité (mais la beauté aussi dans une moindre mesure) est une qualité innée et naturelle et d'affirmer que féminité et beauté sont des compétences que l'on acquiert.

Lorsque Xiao-Mei, la bonne/mère porteuse des Solis, tombe enceinte, elle éprouve de très fortes nausées visiblement déclenchées par l'odeur des produits de beauté de Gabrielle.

Ainsi, dans « No One is Alone » (02x22) Carlos finit par mettre de côté les produits de beauté de sa femme et lui interdit de les utiliser afin que leur mère porteuse n'en souffre pas. Gabrielle ne manque pas d'exprimer alors son mécontentement :

Gabrielle : All of it? Even my hair pomade?

Xiao-Mei : It gives me stomach ache.

Gabrielle : Well it gives me volume so I guess we're both gonna have a problem.

Carlos : Do you have to be so high-maintenance?

Gabrielle: You married a model, Carlos. Maintenance is my only skill. [...] Fine, I'll learn to live without product. But when my hair starts smelling like hair, I don't want to hear a word!

La source du *camp* est que Gabrielle met sur le même plan les nausées matinales d'une femme enceinte et son futur manque de volume capillaire alors que l'on considère habituellement que le second problème est futile et accessoire tandis que le premier, d'autant plus qu'il touche en même temps à la maternité et à la santé, est plus digne de compassion. Par cette remarque, Gabrielle rend donc ses problèmes de volume capillaire tout aussi sérieux, essentiels et importants que les souffrances de celle qui porte leur futur enfant. La deuxième remarque provoquant l'effet *camp* est celle touchant à l'odeur de ses cheveux, puisqu'elle explique alors clairement que le parfum de sa chevelure n'est pas naturel mais obtenu grâce à un traitement tout particulier fait de shampoing, après-shampoing et autre crème capillaire, point sur lequel le terme « skill » permet de mettre l'accent. La beauté et tout ce qu'il est nécessaire de faire pour l'atteindre est quelque chose d'appris, une simple compétence.

Cependant Gabrielle n'a pas plus d'égards pour les problèmes dits sérieux lorsqu'ils sont les siens. En effet, lorsqu'elle est enceinte au début de cette même saison elle reçoit la visite de ses anciennes amies mannequins qu'elle désire impressionner par son style de vie et sa tenue. Elle se rend donc à cette occasion dans le magasin de son ami homosexuel Vern et son comportement montre combien la manière dont elle hiérarchise ses priorités est *camp*. En raison de son début de grossesse Gabrielle est un peu à l'étroit dans la taille qu'elle porte habituellement (à savoir du 00),³⁹ si bien que son ami Vern lui propose la taille au-dessus, proposition qui provoque le courroux de Gabrielle :

Gabrielle : I wear double zero you twerp.

³⁹ La taille américaine double zéro est l'équivalent d'une taille trente-deux en France.

Vern : Why're you getting snippety?

Gabrielle : Because you just called me fat.

Vern : Honey, you're pregnant. Your body's changing.

Gabrielle : But I'm only three-month pregnant. Women don't show at three months.

Vern : Some women do. Do you want the larger size or not?

Gabrielle : I'm just not gonna eat for two days.

Vern : Okay, you totally deserve to wear Dolce & Gabbana!⁴⁰

On est là bien loin de l'image classique de la femme enceinte contente de ses nouvelles rondeurs et faisant passer sa santé, son bien-être et par extension celui de son enfant avant tout le reste. Gabrielle traite de manière sérieuse ce que certains considèrent frivole tandis qu'elle traite légèrement ce qui pourrait être sérieux (sa grossesse). La remarque de Vern est tout aussi *camp* dans la mesure où il considère que ce comportement *camp* de son amie lui permet de mériter de porter de la haute-couture, comme si ce sacrifice sur l'autel de la mode auréolait Gabrielle d'une gloire toute particulière.

Cette supériorité de l'artifice sur le soi-disant naturel est maintes fois défendue par Gabrielle, comme lors de l'enterrement de son époux Victor, lors duquel son beau-père Milton lui reproche d'avoir l'air de trop bien supporter l'épreuve et de n'être en rien la veuve explorée que l'occasion réclame. Gabrielle lui répond alors : « Oh no, I'm a mess. Inside. You know, where the mascara can't run. »⁴¹ La justification de son désir de ne pas pleurer à l'enterrement de son époux n'est pas qu'elle souhaite faire bonne figure mais bien que pleurer ruinerait ses efforts cosmétiques. On peut remarquer aussi le *distinguo* fait par Gabrielle entre l'intérieur, qui est naturel et biologique, et l'extérieur, systématiquement associé à l'artifice, obtenu ici grâce au maquillage. Le même type de remarque peut se retrouver dans « Art Isn't Easy » (04x05) lorsque Gabrielle et Carlos ourdissent un plan pour se débarrasser de leurs partenaires respectifs (Victor et Edie) afin de pouvoir par la suite vivre leur amour au grand jour. Carlos explique à Gabrielle que le plan est de rompre avec leurs moitiés respectives et de se remettre en couple ensemble six mois après, laps de temps qui fait s'exclamer à Gabrielle : « Six months? Nobody takes that long to heal anymore. It's a breakup, not a facelift! » La manière dont Gabrielle hiérarchise la vie et les événements est d'une remarquable cohérence puisqu'une rupture/un divorce/un chagrin d'amour est considéré comme censé durer bien

⁴⁰ « Color and Light » (02x07).

⁴¹ « Welcome to Kanagawa » (04x10).

moins longtemps que la cicatrisation d'une opération chirurgicale dont le but est de combattre artificiellement les outrages du temps.⁴²

Cette manière de voir le monde en terme d'artifice est présente dans la réflexion qu'elle fait à Carlos lorsqu'ils prévoient de s'enfuir (« Something's Coming » 04x09) et qu'elle prépare ses valises. Carlos la voit mettre un boa dans sa valise, lui rappelle de ne prendre que l'essentiel et Gabrielle lui répond : « Carlos, if you are taking me somewhere where I don't need a boa, then I don't wanna go ». Que Gabrielle considère qu'un boa est essentiel n'a rien d'étonnant, le boa étant par définition un accessoire que l'on ne peut utiliser que dans des occasions sociales rares et particulières (et qui de nos jours est presque uniquement porté par les *drag queens* ou est un élément de déguisement).

Cette remarque rappelle celle qu'elle avait pu faire en découvrant le dressing de l'ex-femme de Victor, rempli de pièces de créateurs aussi rares que chères et exceptionnelles. De ces habits merveilleux, elle dit à Victor « Shhhh, they can hear you ! » puis, face au refus de ce dernier de lui laisser emprunter les robes de son ex-femme, elle rajoute : « Come on, a dress this gorgeous is meant to be seen. A day it hangs in the closet, an angel loses its wings. » Enfin, en partant, Gabrielle dit littéralement au revoir à tous ces habits quelle n'a pas eu le droit de porter. Ce comportement est la suite logique de la hiérarchie du monde selon Gabrielle : les vêtements et accessoires sont essentiels et sont quasiment considérés comme des personnes. Gabrielle est saine d'esprit mais sa manière de voir le monde fait que les vêtements ne sont pas de simples bouts de tissus, des choses, des objets inanimés mais finissent par occuper une place aussi (voire plus parfois) importante que les véritables personnes.

b. Des rapports privilégiés avec le monde gay

Ce rapport aux vêtements et à l'accessoire la place également dans un rapport d'affinité forte avec le monde homosexuel masculin, notamment par le biais de son ami Vern, qui partage l'opinion de Gabrielle que jeûner pour rentrer dans une robe Dolce & Gabbana est un sacrifice louable. L'interaction entre Gabrielle et Vern dans la troisième saison est utilisée à des fins particulièrement *camp* lorsque les deux amis se lancent dans une nouvelle aventure.

⁴² Notons tout de même qu'il arrive que Gabrielle en fasse beaucoup de manière volontaire et consciente, comme lorsqu'elle assimile le fait de ne pas se maquiller à l'occasion d'une soirée à un sacrifice tellement grand qu'elle dit à Carlos : « Fine, I will make the ultimate sacrifice and I will be ugly for my daughter. But if she ever needs a kidney... (elle pointe son doigt vers Carlos pour faire comprendre que c'est lui qui sera sollicité) » (« Bargaining » 05x21).

Un jour où Gabrielle fait les magasins et va voir son ami Vern, celui-ci lui propose une robe tout en entamant le dialogue suivant :

Vern : So. I've got some fabulous news.

Gabrielle : Well, I hope it's more fabulous than this dress. I look like something Ike Turner would hit.

Vern : I'm leaving the store and opening my own business.

Il lui donne sa carte, elle lit "Beauty by Vern".

Gabrielle : You're opening a salon. God, could you get any gayer?

Vern : It's a consulting firm for beauty pageant contestants.

Gabrielle : And the answer's yes.

Vern : This week I'm coaching little girls for the Miss Snowflake Pageant. It's very rewarding. Hey, you know what would be fun? If you come down and give a talk. Give the kids some pointers.⁴³

Le *camp* vient de la conjonction de la répartition de mauvais goût de Gabrielle (faire un bon mot aux dépens d'une femme battue, fût-elle célèbre, est très politiquement incorrect), de son dialogue avec Vern, son ami homosexuel qui évolue dans le monde de la mode puis de la beauté et du fait que Gabrielle est sollicitée pour apprendre à de jeunes filles à se conformer à un certain type de féminité. L'effet est poursuivi dans l'épisode lorsque Gabrielle rencontre les petites filles en question et que Vern doit lui rappeler que tout le monde n'est pas né avec un capital génétique comme le sien :

Vern : Not everybody wins the genetic lottery like you did. These girls need help finding the promised land of beauty and style. Please, Gabrielle. Be their Moses.

Gabrielle : Good comparison but it's going to take a miracle to turn these mutts into show dogs.

La comparaison entre Gabrielle et Moïse ou entre la beauté/le style et la Terre Promise rappelle l'importance (quasi sacrée) pour ces personnages de ces deux qualités parfois considérées comme superficielles, mais montre également que celles-ci sont totalement acquises et transmises, ce que la suite de l'épisode confirme.

⁴³ « Beautiful Girls » (03x09).

Gabrielle tente par exemple d'apprendre aux filles à marcher comme les mannequins et, devant leurs difficultés, les rassure par ces mots :

Gabrielle : Have you guys ever seen a runway model without the hot clothes and make-up?

Les filles font non de la tête.

Gabrielle : Well trust me, they're not that special. But the one thing that they do have is attitude. You have to believe in yourself and if not you have to pretend to believe in yourself, okay?

La jeune Isabel Horowitz, forte de cet enseignement révélant la nature acquise et performative de la confiance en soi voire de la beauté, s'élançe alors, parvient à obtenir l'effet escompté et s'écrie : « I was walking! » En plus de la possible allusion biblique à Lazare, ne pourrait-on pas voir l'idée que marcher de manière tout à fait artificielle finit par être associé à l'idée de marcher tout court et que seule cette nouvelle façon de marcher peu naturelle finit par compter ? Isabel s'émerveille alors de parvenir à accomplir une action qu'elle accomplit tous les jours, comme si marcher comme le font les mannequins revenait pour elle à effectuer ses premiers pas (dans le monde des femmes peut-être ?). Le décalage entre l'émerveillement voire l'étonnement ressenti par la jeune Isabel et l'activité somme toute naturelle de marcher attire l'attention sur le *camp* de la situation qui fait de cette manière de marcher la seule manière de se déplacer ou du moins la seule qui compte. Le nom choisi par Vern pour son entreprise « Beauty by Vern » montre d'ailleurs (notamment en raison de l'expression « by Vern » qui rappelle la signature d'un grand maître sur une toile) à quel point cette beauté est construite et implique que ces jeunes filles seront ses créations.

Cette capacité de Gabrielle à être une passeuse de connaissances concernant la beauté avait déjà été abordée dans « Suspicious Minds » (01x09) dans lequel le montage parallèle d'une infirmière ramenant à la vie un patient en train de mourir et Gabrielle s'adressant de la même manière à une femme qui ne se sent pas belle⁴⁴ établissait déjà l'idée que ce qu'elle a à offrir est, toutes proportions gardées, aussi essentiel que respirer. L'aspect construit de cette beauté est d'autant plus démontré par Gabrielle qu'elle la perd puis la recouvre au cours de la cinquième saison, ce qui permet de prouver une fois pour toute que ni beauté ni féminité ne sont des qualités intrinsèques mais que, dans le cas de Gabrielle, ne plus aller chez le coiffeur,

⁴⁴ Gabrielle dit : « You're not quitting on me now. We're gonna find you a gown that's gonna be black and slimming and you're gonna be great. I need you to be brave now. » L'infirmière dit à son patient : « You're not dying on me, ok? This tube is to help you breathe. I need you to be brave now. »

l'esthéticienne, ne plus faire les magasins pour s'acheter de magnifiques tenues et ne plus faire de sport suffisent à lui faire perdre l'éclat et l'attrait qui étaient les siens dans les saisons précédentes.

B. Edie

Cette capacité à déconstruire la beauté et la féminité se retrouve lors d'un épisode où Edie, qui est dans la mise en scène permanente d'elle-même en tant qu'objet du regard masculin, se met littéralement à nu devant Carlos Solis :

Look at me. Not the Edie that I show the world. In fact, let's lose her. Forget the blouse that she wears because she knows it shows off her cleavage. And the skirt that's so short because she knows that guys love long legs. And the heels, the ones that make her legs look even longer. Forget the bra that holds her breasts a little higher than they are on their own these days. And the panties. The ones that hide the scar from my C-section. This is it. Hi, Carlos. I'm Edie. I might not be the woman that you thought I was under all of that, but I'm real and I'm here. And I'm asking for a chance.⁴⁵

Cette manière de se mettre à nu devant Carlos n'est pas sans rappeler la fin d'un numéro de travesti, lorsque l'artiste prend soin d'enlever les accessoires qui lui ont permis de vivre un instant sous les traits d'une autre. Le but est ici de montrer que l'hyperféminité d'Edie est elle aussi construite et que chacun de ses choix vestimentaires est motivé par l'effet qu'il aura sur les hommes et donc effectué en pleine conscience. À nouveau, rien n'est naturel et le fait qu'Edie, une femme, explique comment elle s'habille (se déguise ?) en femme désirable met très fortement l'accent sur la construction de sa *persona* féminine. Si la scène en tant que telle n'est pas forcément *camp* elle montre que le personnage d'Edie l'est tout le reste du temps puisqu'il faut l'envisager comme exagérant en permanence son appartenance au genre féminin. Cette scène rappelle ce dont parle Georges-Claude Guilbert dans *Le Mythe Madonna* lorsqu'il mentionne que nombre de *drag queens* européennes finissaient dans les années soixante-dix leur numéro par la chanson « This Is My Life ». Ce numéro clôturait le spectacle et consistait à « mimer les paroles du disque de Shirley Bassey en se débarrassant progressivement de tous les signes qui avaient servi à construire la *persona* féminine : robe,

⁴⁵ « Dress Big » (03x17).

talons aiguilles, perruque, puis faux-cils et maquillage. »⁴⁶ Ici le numéro est le même et il finit en nu intégral, montrant qu'Edie est une femme mais qu'elle a quand même besoin d'autant d'accessoires qu'un homme pour construire sa *persona* féminine.

5. L'exagération élevée au rang d'art

A. La vision *camp* du monde gay

Les affinités de la série avec le monde homosexuel masculin, comme on l'a noté dans les exemples qui viennent d'être étudiés, s'accompagnent d'une description assez outrée et *camp* de l'homosexualité masculine. Ce qui n'est qu'ébauché dans les deux premières saisons s'accroît largement avec l'importance prise par les personnages d'Andrew par exemple puis de Bob et surtout de Lee. La première saison introduit le personnage gay du réparateur de la télévision (« cable guy ») qui se limite à reconnaître en un clin d'œil le parfum de la bougie qui brûle chez Gabrielle (« sage and citrus »)⁴⁷ et aimer les comédies musicales (notamment *Gypsy*⁴⁸ dont il a une affiche chez lui).

Reconnaître les comédies musicales est manifestement une caractéristique *gay/camp* comme on le voit lorsque Lee reproche à Susan, sa voisine, de massacrer la musique de *Brigadoon* dans sa douche tous les matins.⁴⁹ L'intérêt du couple formé par Bob et Lee est que ce dernier en particulier a conscience des stéréotypes concernant le monde gay et en joue dans ses réflexions. Voici la suite de la discussion que Bob et Lee ont avec Susan le jour de leur emménagement :

Bob : Actually, we're life partners.

Susan : (après un court moment d'arrêt) Oh. Oh! Oh, that's super! I've seen a lot of cable so I get it. You're just great.

Lee : Thank you, I hope we can live up to your stereotype.

Bob : Don't mind him. He's just a little cranky from all the fresh air.

Lee : Do not apologize for me.

⁴⁶ Guilbert, *op. cit.*, 183.

⁴⁷ « Who's That Woman » (01x04).

⁴⁸ *Gypsy* est une comédie musicale du compositeur et librettiste Stephen Sondheim dont Marc Cherry est un très grand admirateur. Ce clin d'œil se double de celui permis par les titres des épisodes de la première saison qui sont presque tous choisis en référence à des chansons ou des œuvres qu'il a écrites ou composées, comme « Goodbye for Now » (01x22), « Every Day A Little Death » (01x12) ou encore « Sunday in the Park with George » (01x21).

⁴⁹ « Art Isn't Easy » (04x05).

Bob : Lee, you're the one who said moving here would be better for Raphael.

Susan : Oh, so there's... there's three of you? Well, that must be cosy.

Lee : Yes, we're gay Mormons.

Bob : That's Raphael. (montrant du doigt leur chien)

Susan : Oh, Raphael's your dog. Of course 'cause you folks can't have kids. I mean of course you can have kids, I know because times have changed, and now you're allowed. Huh, what a nice dog. I should go.⁵⁰

Cette conscience de Lee des stéréotypes sur le monde gay lui permet de créer une certaine distance avec son propre comportement en les utilisant pour les révéler comme stéréotypes et ainsi acquérir une certaine ironie visant à mettre ses interlocuteurs face à leurs propres préjugés. Ainsi à Bree qui n'imaginait pas que leur entrepreneur (engagé pour réparer le toit de leur maison détruit par la tornade) ne soit pas hétérosexuel il rétorque : « Yes, he can build homes *and* decorate them. Sometimes God gives with both hands. »⁵¹ Il joue alors sur l'idée reçue voulant que tous les homosexuels hommes aient un goût très sûr. Il joue également sur le fait que construire des maisons est codé comme une activité masculine et hétérosexuelle tandis que les décorer est codé comme une activité féminine (ou typique d'une sexualité homosexuelle).

Il met aussi Susan face à ses préjugés, tout en montrant qu'ils portent sur des stéréotypes auxquels il souscrit parfois, quand elle assiste de chez elle (et, loin de s'effacer, tend l'oreille) à une dispute entre Bob et lui et qu'une fois la dispute finie, Lee remarque l'indiscrétion de sa voisine :

Lee : Miss anything? Need a juicy recap? Well, you just have to stick your nose in other people's business.

Susan : I'm sorry! If you're interested, I have dirt on Bree.

Lee se retourne et dit : Go on.

Susan : Ahah. You're no better than I am!

Lee : Nicely played, Mayer.

Susan : Thank you. Can I go clubbing with you tonight?

Lee : Overplayed, Mayer.

Susan : Oh, please I'm bored. Mike has MJ, Jackson's out of town and you're going to need somebody to bitch about Bob to.

⁵⁰ « If There's Anything I Can't Stand » (04x04).

⁵¹ « Welcome to Kanagawa » (04x10).

Lee : You do realize I'm going to a gay club.

Susan : Yes, that's fine. Gays love me!

Lee : Name three.

Susan : You, Bob, Andrew.

Lee : That's two.

Susan : Come on.

Lee : All right. Be at my home at nine. But you might want to pile on the make-up. Drag queens get their first drink free.⁵²

Le personnage de Lee joue à la fois sur le cliché voulant que certains homosexuels aient des mœurs légères (bien qu'ils soient en couple depuis des années Lee a expliqué à Bob qu'il allait sortir seul et porter sa paire de jeans grâce à laquelle il ne rentre jamais seul), sur l'idée qu'ils sont globalement mauvaise langue, et conclut ce portrait en utilisant le concept de *drag queen* à des fins humoristiques (d'autant plus *camp* que Susan est déjà une femme). Le lendemain, Susan (croyant avoir commis l'irréparable avec Lee à la suite de leur sortie arrosée en discothèque) se rend chez lui afin de lui demander s'ils ont eu des relations sexuelles, ce à quoi Lee répond : « Gods no. Are you insane? [...] Hello? Gay! Listening to opera in a kimono! What more do you need to know? » Lee est particulièrement conscient de ce que ses activités disent de sa sexualité, et sans se mettre en scène, a un certain recul par rapport à l'image qu'il projette (ce qui est la meilleure manière d'en jouer).

B. Le mauvais esprit et la médisance

Si Lee est un personnage aux répliques assassines, *Desperate Housewives* ne l'a pas attendu pour élever la médisance au rang d'art. Tous les personnages se livrent à cette activité à un moment ou un autre mais c'est surtout vrai pour Edie, par exemple, qui ne perd jamais une occasion de médire (notamment aux dépens de Susan et Gabrielle, ses deux amies/rivales). Ainsi, lorsqu'Edie apprend que Carlos (avec lequel elle a entretenu une relation dans les deux saisons précédentes) ne recouvrira probablement jamais la vue, elle ne perd pas l'occasion d'en informer Gabrielle fraîchement remariée avec ce dernier.

Edie : I heard you and Carlos got married yesterday. I guess this means you win.

Gabrielle : Oh Edie, it wasn't a competition. But yeah, I guess I did.

⁵² « Home is the Place » (05x11).

Edie : I hate to be the one to tell you this but I talked to the nurse and she said that his condition is... Oh, what's the word? Oh yeah, "permanent".

Gabrielle semble choquée par la nouvelle.

Edie : Look on the bright side. Women who are married to blind guys don't have to worry about make-up or getting fat. Are you sure you didn't already know about this? (dit-elle en montrant du doigt Gabrielle)⁵³

Cette réplique assassine se double d'un autre versant du *camp* : l'importance qu'Edie accorde, ici ou ailleurs, à l'apparence (la sienne mais aussi celle des autres).

La médisance dans *Desperate Housewives* se double souvent d'une capacité hors du commun à utiliser des références globalement politiquement incorrectes à des fins humoristiques. Gabrielle est une des spécialistes de ce type d'humour car rien pour elle ne semble être suffisamment sacré ou tabou pour ne pas en rire. Quand dans la deuxième saison Carlos s'investit dans les activités de leur paroisse, Gabrielle ne cache pas son mécontentement :

Gabrielle : You are becoming Father Crowley's go-to guy for charity cases.

Carlos : And that's a bad thing?

Gabrielle : When he turns our house into a Catholic Underground Railroad, yes!

Carlos : You know who you are Gabby? You're the kind of person who would have turned away Mary and Joseph from the inn.

Gabrielle: Well, they should have called ahead!⁵⁴

Ce manque de révérence sur les questions religieuses se retrouve lorsqu'elle discute avec son prêtre le père Crowley des problèmes que lui pose sa grossesse :

Gabrielle : God is screwing with me. He doesn't like the way I live my life so he's punishing me. [...] I'd be an awful mother, I'm selfish and self-centred and the only person more self-centred than me is Carlos. He's so self-centred that he doesn't know how self-centred I am. We'd be terrible parents.

[...]

Père Crowley : Here's a thought, don't be angry, be thankful. Children are a gift, are they not?

Gabrielle : I don't have time for this crap. I have a party to plan.⁵⁵

⁵³ « Sunday » (04x11).

⁵⁴ « Silly People » (02x14).

L'effet *camp* provient ici de ce que les considérations affectives ou théologiques sont sans aucun remords interrompues de manière assez grossière (puisqu'qualifiées de « crap ») par Gabrielle qui leur préfère comme à l'accoutumée quelque chose d'apparemment frivole, ici l'organisation d'une fête.

6. Le jeu sur les stéréotypes

Cette irrévérence se retrouve dans la manière dont la série aime à jouer avec différents stéréotypes touchant aux personnages féminins afin de montrer (avec un sens de l'incongru ou du mauvais goût indéniablement *camp*) ce que certains rôles traditionnellement attribués aux femmes peuvent avoir d'arbitraire et de construit.

Le poncif selon lequel les femmes seraient plus à même de s'occuper d'autrui en raison de leur qualités avérées ou supputées de mère explique en partie qu'elles soient plus nombreuses que les hommes à s'orienter (ou être orientées) vers des professions où elles sont destinées à prendre soin des autres telles les professions d'infirmière, d'institutrice, d'enseignante ou d'assistante sociale. Elisabeth Badinter dans son livre *Le conflit* rappelle cette idée telle qu'elle a été théorisée dans les années quatre-vingt par Carol Gilligan :

Le *care*, souvent traduit par “sollicitude” et qu’il faut entendre comme “le souci fondamental du bien-être d’autrui”, serait la conséquence de l’expérience cruciale de la maternité. Spontanément sensibles aux besoins du tout petit, les femmes auraient développé une attention particulière à la dépendance et vulnérabilité des êtres humains.⁵⁶

Si Carole Gilligan utilise ce concept comme base d'une morale féminine, on peut ici simplement s'en tenir à l'idée que les femmes sont supposées être naturellement plus sensibles ou pleines de sollicitude envers leur prochain. Si *Desperate Housewives* présente des personnages d'infirmières dont l'appartenance au sexe féminin semble à première vue confirmer ce postulat, la manière dont la série les traite apporte un démenti cinglant à l'idée que les femmes seraient par essence dotées de ces qualités particulières qu'on leur prête.

⁵⁵ « Fear No More » (01x20).

⁵⁶ Badinter, 2010, 88-89.

A. Les infirmières

Les personnages d'infirmières que sont Felicia Tillman, ou Ruth Ann Heisel (personnages à l'importance variée dans l'économie de la série) sont loin de présenter les qualités que l'on pourrait attendre d'elles. Dans « There Won't be Trumpets » (01x17) Ruth Ann Heisel, l'infirmière en charge de Mama Solis, provoque accidentellement la mort de cette dernière par sa négligence. Dans la saison suivante, Ruth Ann Heisel, visiblement amoureuse du docteur Ron, le nouveau prétendant puis petit ami de Susan Mayer, devient un personnage plus menaçant lorsqu'elle croit que Susan trompe le docteur Ron puis apprend que Susan aime en fait Mike. En effet, elle exprime le désir de blesser Susan (pour la punir d'avoir joué avec les sentiments du docteur Ron), la traite de « lying, adulterous skank »⁵⁷ et lui avoue ne pas avoir son diplôme d'infirmière mais ne pas avoir eu à mentir car l'hôpital ne le lui a jamais demandé. Le manque de bienveillance de Ruth Ann à l'égard de Susan, associé à son manque avoué de qualifications, entoure le personnage d'une aura de danger à mille lieues de celle faite de bienveillance, de soin et de sollicitude que son genre et (donc ?) sa profession pourraient faire attendre au téléspectateur.

Ce n'est là que l'amorce d'une tendance bien plus prononcée dans le traitement du personnage de Felicia Tillman. Cette dernière fait son apparition dans « Move On » (01x11), où elle emménage sur Wisteria Lane afin de faire la lumière sur la disparition de sa sœur Martha Huber (en fait assassinée par Paul Young, fou de rage après avoir découvert sa responsabilité dans le décès de son épouse Mary Alice). Felicia Tillman est une infirmière assez inquiétante qui, une fois acquise la conviction de la culpabilité de Paul Young dans la mort de sa sœur, fera tout pour blesser physiquement ce dernier. Elle va même dans la fin de la première saison jusqu'à simuler son agression voire son propre meurtre par Paul (afin de le faire envoyer en prison) au moyen de poches de son sang prélevé sur plusieurs semaines et gardé au réfrigérateur au moyen de conservateurs spéciaux. Elle n'hésite pas non plus à se couper un doigt qu'elle laisse sur la soi-disant scène du crime afin que la culpabilité de Paul soit indiscutable. Les gestes appris dans son cursus d'infirmière ne sont ainsi pas ceux du soin d'autrui mais ceux, quasiment chirurgicaux, qu'elle utilise pour nuire à son voisin.

⁵⁷ « There is No Other Way » (02x16).

B. La pâtisserie

L'ambiguïté de ce personnage est aussi traitée au moyen du réinvestissement des clichés liés à la pâtisserie. En effet, quand Felicia fait de la pâtisserie, c'est pour attirer le jeune Zach Young à elle, quitte à tenter de le kidnapper, et en cela elle pourrait faire penser à la sorcière du conte d'*Hansel et Gretel* utilisant les bonbons, gâteaux et autres sucreries pour prendre au piège les jeunes enfants. Ainsi, dans « Children Will Listen » (01x18), elle promet à Zach du cake à la banane (« banana bread ») s'il l'aide à porter ses courses et en profite pour lui parler de son passé et de sa vraie mère pendant qu'il déguste le gâteau accompagné d'un verre de lait. Dans « One Wonderful Day » (01x23) elle recueille Zach chez elle et lui explique que son père ne reviendra plus mais lui dit d'un air guilleret : « I'm going to make you some pudding. » Le traitement du personnage de Felicia Tillman permet de rendre inquiétantes des activités supposées féminines et douces⁵⁸ et montre ainsi la part de convention arbitraire contenue dans les qualités attachées à ces activités. Pour finir, on se rappellera seulement que Mary Alice Young était elle aussi infirmière et n'a pas hésité à tuer la mère biologique de l'enfant qu'elle et son mari avaient recueilli le jour où cette dernière est revenue le réclamer. C'est également Mary Alice qui a pensé à découper le corps de la jeune Deirdre afin qu'il rentre dans le coffre à jouet dans lequel elle pensait cacher le cadavre, un enchaînement d'activités qui ne cadre pas vraiment avec les qualités et aptitudes vues comme particulièrement féminines.

C. Les femmes au dessus de tout soupçon

a. Les mères

Ce jeu sur les *topoi* relatifs aux soi-disant qualités féminines se retrouve dans les personnages de mères parfois inquiétants. Ainsi, on a cité dans la partie précédente Mama Solis dont il est suggéré qu'elle a peut-être tué son mari, Mary Alice qui a assassiné Deirdre, Betty Applewhite qui retient son fils prisonnier dans la cave et est prête à l'assassiner pour qu'il ne fasse plus de mal à personne ou encore Gloria Hodge qui semble avoir tué son

⁵⁸ On notera que c'est un phénomène fréquent dans la série : dans « Bargaining » (05x21) Bree promet des macarons à la noix de coco à MJ s'il invite le fils de Karl Mayer à sa fête (afin que ce dernier devienne son avocat et soit particulièrement féroce avec Orson) tandis que dans le même épisode c'est Katherine Mayfair qui récompense MJ avec un bol de glace en lieu et place du porridge matinal pour avoir demandé à Mike s'il comptait épouser celle qui partage sa vie. On se souviendra également que c'est dans la glace préférée de son fils Caleb que Betty Applewhite avait mélangé du poison lorsqu'elle avait prévu de le tuer. (« I Know Things Now » 02x21).

premier époux et ne manque pas de rappeler à son fils Orson qu'elle peut lui ôter la vie qu'elle lui a donnée. Le personnage de Stella Wingfield (la mère de Lynette Scavo) permet de traiter l'ambivalence de la maternité de manière plus comique en proposant un modèle de grand-mère bien loin de l'image classique occupée non pas à cuisiner de bons gâteaux mais plutôt à fumer, jurer et boire plus que de raison. Stella Wingfield fait son apparition dans la quatrième saison lorsqu'elle vient s'installer chez les Scavo afin d'aider Lynette à surmonter les effets de la chimiothérapie qu'elle suit contre son lymphome. Dans « The Game » (04x03), Lynette est très malade suite à son traitement et sa mère lui propose alors de lui donner de la marijuana contre ses nausées :

Stella : I'm going to score some kick-ass chronic.⁵⁹

Lynette : Kick-ass chronic? Uh, you're a grandmother, shouldn't you be off somewhere knitting an afghan?

Stella : Just trying to ease your pain.

Lynette : Well, thanks, but I prefer not to get my medication from some guy under a bridge.

Stella utilise par la suite à son avantage les stéréotypes exprimés par sa fille lorsqu'Andrew vient lui apporter sa commande de marijuana et que Stella fait passer ce paquet pour un patron de jeté de lit (« an afghan »),⁶⁰ ce qui n'éveille les soupçons de personne.

b. Gabrielle, entre femme au foyer et ravissante idiote

Les stéréotypes permettent en effet à qui les utilise à bon escient de pouvoir cacher son jeu et Gabrielle Solis le sait. Quand par exemple elle et Carlos se rendent compte que la jeune femme qu'ils hébergent, Ellie, est en fait une trafiquante de drogue, Gabrielle alerte la police. Elle explique alors à l'officier de police comment elle a découvert la véritable activité de leur locataire : « So that's when I saw all those bricks of cocaine under her bed. I mean, I think it was cocaine. And I think they're called "bricks". I'm just a simple housewife. I don't know what I'm saying. »⁶¹

⁵⁹ « chronic » est en argot un nom commun faisant référence à de la marijuana de très bonne qualité.

Cf. <http://www.urbandictionary.com/define.php?term=chronic>. Page consultée le 24 juillet 2010.

⁶⁰ On a là un double de jeu de mot : Stella Wingfield rebondit manifestement sur la remarque de sa fille mais la marijuana afghane est de plus réputée pour être de particulièrement bonne qualité.

⁶¹ « Mother Said » (04x15).

Gabrielle a recours à la même utilisation du stéréotype de la femme au foyer qui est une petite chose fragile, sans défense et ne connaît rien à rien lorsqu'elle tente de négocier un bonus pour son mari (sans qu'il s'en rende compte). Elle utilise à son avantage le fait d'avoir vu Bradley, le patron de ce dernier, en galante compagnie, ce dont il s'est aperçu. La discussion a lieu chez les Solis et met en scène Gabrielle, Bradley et Carlos:

Gabrielle : So Brad, what sort of bonus are we looking at?

Bradley : How does twenty grand sound?

Gabrielle : Like a great jumping-off point.

Carlos : Gabby...

Gabrielle : Oh, Honey you heard Maria⁶² the other night. Your hard work is what's brought them so much closer.

Carlos : Pay no attention to my wife. Twenty grand is a fantastic bonus.

Bradley : You know, now I hear the number out loud it does seem a little low after all you've done. Twenty-five is probably more fair.

Gabrielle : Oh Brad come on! Saving a marriage... can't put a price on that, at least not a small one.

Carlos : Gabby, will you knock it off, you're being rude.

Gabrielle : You're right I'm sorry. It's just...I really wanted to buy this bracelet I saw today downtown in this little jewelry shop. You know the place, Honey. It's right next to the Lexington Hotel.⁶³

Bradley : Thirty! Thirty!

[...]

Carlos : I don't know what to say.

Bradley : You're the only one getting a bonus so what I think might be best is if we all agreed not to say anything. Do we all agree?

Gabrielle : Absolutely. Now if you'll excuse me, I'll leave you two to business. All this negotiating just goes right over my head.⁶⁴

Gabrielle utilise dans cet échange à merveille son *rôle* de femme au foyer afin de pouvoir conduire sa négociation de manière souterraine comme une véritable femme d'affaire, puis s'éclipse afin que son époux ne soupçonne pas son rôle réel dans cette négociation.

⁶² Maria est l'épouse de Bradley, le patron de Carlos.

⁶³ Le Lexington Hotel est le lieu exact où Gabrielle a vu Bradley en compagnie de sa maîtresse.

⁶⁴ « In a World Where the Kings are Employers » (05x15).

c. La religieuse : le cas de Sœur Mary Bernard

Les stéréotypes sont tellement mis à mal au moyen d'un sens du décalage et de l'incongru permanent que même les religieuses ne sont pas au-dessus de tout soupçon, ce qui est très perceptible avec le traitement du personnage de Sœur Mary Bernard, bien loin de ce que son genre et son habit pourraient laisser supposer. Carlos a rencontré la religieuse quand il était incarcéré mais Gabrielle ne la rencontre que dans l'épisode « That's Good, That's Bad » (02x09) et s'exclame alors : « She's hot, she's a hot nun! » Sœur Mary Bernard est en effet une jolie femme, jeune, au teint diaphane, aux yeux bleu clair et d'une blondeur angélique. Pourtant, malgré ce que son genre, ses vœux ou son physique pourraient laisser supposer, c'est une femme au caractère bien trempé comme on le voit dans l'épisode où la guerre est déclarée entre Gabrielle et Sœur Mary Bernard.

Gabrielle : It would really help our marriage if you just backed off for a while, okay?

Sœur Mary Bernard : No. [...] I said no. [...] Carlos is a diamond in the rough. A flawed man, to be sure, but someone who is desperately searching for something to believe in. To satisfy your materialism, he ended up breaking the law. To deal with your adultery, he resorted to assault. As long as he's with you, he will never find what he's looking for.

Gabrielle : Well, I guess he should have thought of that before he married me.

Sœur Mary Bernard : Some marriages are meant to be annulled.

Gabrielle : What the hell kind of nun are you? Look if you try to come between me and my husband I will take you down.

Sœur Mary Bernard : I grew up on the South Side of Chicago. If you want to threaten me, you're gonna have to do a lot better than that.

Gabrielle : You listen to me, you little bitch. You do not want to start a war with me.

Sœur Mary Bernard : I have God on my side. Bring it on.

L'agressivité de l'échange est à la fois marquée par le vocabulaire employé et le langage corporel des deux actrices ne laissant que peu de place au doute sur leurs intentions. Cette violence dans leur relation culminera d'ailleurs quelques épisodes plus tard avec la scène de bagarre entre les deux femmes dans l'église de Sœur Mary Bernard, point culminant de l'incongruité et du décalage dans le traitement du personnage de la religieuse.

d. Les demoiselles d'honneur

Ce jeu sur le décalage entre ce que l'on pourrait attendre des personnages en raison de leur sexe, genre, profession et la manière dont ils agissent est particulièrement perceptible dans la scène qui précède immédiatement le mariage de Bree avec Orson Hodge (« It Takes Two » 03x02). Les amies et demoiselles d'honneur de Bree sont en effet très inquiètes en raison des soupçons qui planent sur Orson et la possibilité qu'il ait tué sa première femme et souhaitent avoir une dernière discussion avec la future mariée avant qu'elle ne scelle son destin à celui d'un possible meurtrier. Cette discussion fait prendre un peu de retard à la cérémonie et Orson demande alors au révérend ce que font la mariée et ses demoiselles d'honneur. Le révérend répond alors : « They're still in the bride's room. You know women. They're probably fussing about mascara and blush. » Ces paroles sont immédiatement suivies de la discussion que les quatre femmes sont en fait en train d'avoir et où l'on entend Bree dire à propos d'Orson et de sa première femme : « He did not hack her up and dissolve the pieces in acid! » Le choix du vocabulaire (« hack her up » et non pas « kill » ou « murder ») est loin d'être innocent : il permet un contraste encore plus flagrant avec ce qu'on prêtait comme discussion aux quatre femmes car la violence des actions est exprimée de manière particulièrement forte et visuelle.

D. L'importance de l'incongru

Ce jeu sur l'importation dans le monde supposé calme, lisse et serein des femmes au foyer de vocabulaire et de préoccupations caractéristiques de milieux classiquement plus masculins et (car ?) violents se retrouve dans la première saison lorsque Lynette développe une addiction aux médicaments contre l'hyperactivité de ses enfants. Comme dans toute addiction, elle finit par se retrouver à cours de médicaments et tente de s'en procurer par tous les moyens. On la voit alors se rendre au parc où toutes les mères amènent jouer leurs enfants et tenter d'en trouver une qui pourra la dépanner. Elle amorce le dialogue suivant avec Jordana Geist :

Lynette : Say you wouldn't have any of your kids' medication to spare, just to get me over the hump?

Jordana : Gosh Lynette, I'm really running low. I need all my [sic] energy I can get. My sister Elaine and her kids are flying in town for a week.

Lynette : Yeah, that's exciting. I wish my sister would visit more often.

Jordana : Yeah, sisters are great.

Lynette : Yeah. Just three or four pills, I'm really hitting a wall here.

Jordana : Yeah, the comedown can be a real bitch. I wish I could help.

Lynette : I'm not going to forget about this, Jordana.

Jordana : What's that supposed to mean?

Lynette : It means come Girl Scout Cookie time, don't bother bringing little Tina, because we won't be home!⁶⁵

La scène classique où un personnage en manque va tenter de trouver sa dose de médicaments dans un parc louche où il rencontre son fournisseur est réécrite et transposée dans le monde des femmes au foyer où le parc louche cède la place à un parc familial où jouent des enfants, le revendeur potentiel est elle-même une femme au foyer et les menaces de Lynette semblent anodines mais sont des vraies menaces de femme au foyer, imposant une transgression des codes tacites de cet univers.

7. Stéréotypes, *camp*, et plaisir coupable : les contours d'un certain féminisme ?

A. Définitions

Ce jeu sur les stéréotypes, associé à la pleine conscience de certains personnages (notamment Gabrielle ou Edie) de leur féminité et de son aspect non naturel et intégralement fabriqué, rappelle la thèse développée par Pamela Robertson dans son ouvrage *Guilty Pleasures: Feminist Camp from Mae West to Madonna*. Pamela Robertson s'attache à montrer que le *camp* est loin d'être uniquement caractéristique du monde gay mais que ce codage et de décodage des textes peut s'inscrire dans une pratique féministe. Elle déplore au début de son ouvrage que les femmes aient longtemps été tenues à l'écart des discussions sur le *camp* et que l'on ait longtemps considéré que les rapport entre les femmes et le *camp* étaient à sens unique en ce que le *camp* empruntait aux références féminines sans que ces dernières en soient des productrices et consommatrices (contrairement aux hommes homosexuels). Une des premières définitions que Pamela Robertson propose du *camp* est la suivante : « Camp is a form of ironic representation and reading, it is doubly coded in political

⁶⁵ « Anything You Can Do » (01x07).

terms, it both legitimates and subverts that which it parodies. »⁶⁶ Elle considère qu'une des premières raisons pour laquelle le *camp* peut être considéré comme une pratique féministe (raison brièvement évoquée plus haut) est que l'attention portée par le *camp* à l'artificialité de la construction de la *persona* féminine (depuis sa construction physique jusqu'à sa construction sociale) permet de remettre en question à tout le moins l'aspect naturel des rôles attribués au genre féminin et donc la notion essentialiste de l'existence d'une féminité authentique et naturelle. Comme elle le résume : « Camp has an affinity with feminist discussions of gender construction, performance and enactment so we can examine forms of camp as feminist practice. »⁶⁷ Elle réinscrit d'ailleurs par ces mots les femmes au centre de la pratique *camp* :

If the exchange between gay men and women has been wholly one-sided, how do we account for stars like Mae West and Madonna who quite deliberately take on aspects of gay culture? [...] Furthermore if camp is exclusively the province of gay men, how do we account for the pleasure women take in camp artifacts like musicals, or Dietrich, or *Designing Women*? What are we assuming about identification if we presume that women take their stars "straight"? Do gay men automatically have a critical distance from roles and stereotypes that women blindly inhabit?⁶⁸

Si Pamela Robertson désolidarise les pratiques *camp* gays de celles qu'elle considère comme particulièrement féministes, elle ne considère pas pour autant que ces dernières sont « straight » mais effectue au contraire un rapprochement particulièrement pertinent pour notre étude :

[I] suggest instead that camp occupies a discursive space similar to the notion of "queer" described by Alexander Doty. [...] I take camp to be a queer discourse in Doty's sense, because it enables not only gay men, but also heterosexual and lesbian women, and perhaps heterosexual men to express their discomfort with and alienation from the normative gender and sex roles assigned to them by straight culture. Feminist camp, then, views the world "queerly": that is, from a non- or anti-straight, albeit frequently non-gay, position.⁶⁹

⁶⁶ Robertson, 1996, 4-5.

⁶⁷ Robertson, *op. cit.*, 6.

⁶⁸ Robertson, *op. cit.*, 7.

⁶⁹ Robertson, *op. cit.*, 9-10.

Elle nuance cependant sa position en précisant que si les féministes et les hommes homosexuels tiennent des discours en désaccord avec la culture dominante, ces discours n'en sont pas toujours pour autant identiques.

Le deuxième pan de la thèse de Pamela Robertson qui nous intéresse découle de la double position de la téléspectatrice face au *camp*, position qui donne son nom à l'ouvrage. Pamela Robertson regrette en effet que la plupart des théories comme celle de Joanne Riviere ou Laura Mulvey concernant la téléspectatrice et son activité envisagent que la téléspectatrice passe inconsciemment d'un regard, d'une identité masculine et active à un regard et une identité féminine et passive. Pour Pamela Robertson, au contraire, « *camp offers a slightly different model of negotiation to account for the overlap between passivity and activity in a viewer who sees through, simultaneously perhaps, one mask of serious femininity and another mask of laughing femininity.* »⁷⁰ Cette idée lui permet de revenir sur le type de plaisir que cette catégorie de produit culturel peut faire naître chez la téléspectatrice. Pamela Robertson note en effet que trop souvent les chercheurs tendent à chosifier le plaisir, et surtout le plaisir féminin, et à en faire soit une activité résistante consciente, soit une manipulation totalement passive. Elle écrit :

If the conservative model reifies pleasure by seeing texts as “dominant” and audiences as dupes, the viewer-oriented model similarly reifies pleasure by ignoring the force of dominant ideology in favour of a free-for-all textual and cultural ambiguity. In ascribing an unqualified power to viewers' pleasure, this model often fails to account for the ways in which pleasure can merely affirm the dominant order and preempt even the possibility of resistance as the subject goes laughing into the shopping mall.⁷¹

Ainsi, le *camp* aurait ceci de particulier qu'il révèle ce que le plaisir peut avoir de poreux, et les moments où la passivité et l'activité, l'affirmation et la critique se chevauchent et empiètent l'un sur l'autre. Comme elle l'affirme un peu plus loin :

I would like to claim camp as a kind of parodic play between subject and object in which the female spectator laughs at and plays with her own image—in other words, to imagine her distancing herself from her own image by making fun of, and out of, that image—without losing sight of the real power that image has over her.⁷²

⁷⁰ Robertson, *op. cit.*, 15.

⁷¹ Robertson, *op. cit.*, 16.

⁷² Robertson, *op. cit.*, 17.

Ce sont ces deux aspects qui motivent le terme de plaisir coupable, le plaisir venant de ce que la téléspectatrice reconnaît le stéréotype qui lui est proposé en tant que stéréotype tandis que l'adjectif coupable vient du pouvoir bien réel que ce stéréotype a sur elle. Comme le dit l'auteure, le *camp* permet alors une double identification par laquelle la téléspectatrice est critique face à mais aussi complice (et ce simultanément) de l'organisation patriarcale de la vision et la narration :

In opposition to the female's presumed overidentification with or absorption in the image, camp necessarily entails assuming the mask as a spectator—to read against the grain, to create an ironic distance between oneself and one's image. Camp not only allows for the double nature of masquerade (the spectator in disguise will always see through two pairs of eyes) but also accounts for the pleasure of the masquerade (typically unacknowledged), its status as amusement and play for both the masquerading viewer and the performer.⁷³

Il nous semble que cette thèse a le mérite de permettre par le biais du *camp* de montrer comment un texte télévisuel peut à la fois proposer une idéologie hégémonique à laquelle les téléspectateurs ne sont pas imperméables tout en comportant des brèches et des interstices permettant une certaine résistance.⁷⁴

Pamela Robertson base son étude sur ces figures du *camp* féminines et féministes que sont Mae West, Joan Crawford ou encore Madonna. D'aucuns pourraient ici arguer que le *camp* à l'œuvre dans *Desperate Housewives* est celui de *personnages* féminins (et donc d'actrices récitant un texte écrit par d'autres qu'elles, et notamment par Marc Cherry, qui est un homme et un homme homosexuel qui plus est) et non d'actrices ou de chanteuses produisant elles-mêmes leurs effets *camp*. On se trouve en fait dans le même cas que celui de Mae West, elle aussi actrice récitant des mots parfois écrits par d'autres (et parfois à l'origine de ses répliques les plus *camp*) et qui est pourtant décrite par Pamela Robertson comme une des reines du *camp* féminin et féministe. Ce qui compte, ce ne sont en fait pas tant les mots écrits pour ces actrices mais bien la *performance* qu'elles donnent et qui, à elle seule, peut rendre un texte plus ou moins *camp*. Ainsi, Pamela Robertson revient sur le tour de force de Mae West parvenant à rendre très sexuellement explicites des textes apparemment innocents (codes Hayes oblige) :

⁷³ Robertson, *op. cit.*, 14.

⁷⁴ Cf. Bow, *op. cit.*, 17-20.

The censors were less upset about explicit dialogue (though many of her song lyrics were substantially cut), than the way she delivered her lines. In part, her employment of camp double entendres was a deliberate effort to deflect the censors, because the Production Code Administration focused on written scripts, not performance.⁷⁵

Il en va de même pour les actrices de *Desperate Housewives* : qui sait si d'autres que Marcia Cross, Nicollette Sheridan, Lynette Scavo, Eva Longoria ou Teri Hatcher auraient pu rendre le texte des auteurs, et entre autres Marc Cherry, aussi *camp* ?

B. Les stéréotypes et l'importance de celui de la femme vénale

On a noté les nombreuses références au stéréotype (et donc à sa construction et son aspect arbitraire) de la femme au foyer parfaite qu'est Bree Van De Kamp (dans les quatre premières saisons en tout cas). Arrêtons-nous, afin d'appliquer la thèse de Pamela Robertson à notre objet d'étude, sur le personnage de Gabrielle Solis.

Il est frappant de remarquer à quel point les références associant les femmes à la prostitution sont nombreuses au cours des cinq saisons de *Desperate Housewives* étudiées. Un visionnage attentif nous permettra de noter que celui des personnages qui suscite le plus souvent ce genre de référence est Gabrielle Solis. Dès les deux premiers épisodes, Gabrielle est présentée comme une très belle femme aimant les hommes riches et les cadeaux de grand prix. On se rappelle le pilote de la série dans laquelle Mary Alice en voix off décrivait Gabrielle en ces termes :

Since her modeling days in New York, Gabrielle had developed a taste for rich food and rich men. Carlos, who worked in mergers and acquisitions, proposed on their third date. Gabrielle was touched when tears welled up in his eyes. But she soon discovered this happened every time Carlos closed a big deal.⁷⁶

La remarque fonctionne sur deux plans, celui où l'on apprend que Gabrielle aime les hommes riches mais aussi celui où l'on comprend qu'elle est considérée comme un trophée, un bien par son mari. « Ah, But Underneath » (01x02) confirme cette impression lorsque Carlos lui offre un bracelet de grand prix en disant : « Put it on. And then make love to me. » Gabrielle refuse et exprime à son mari le souhait de discuter avec lui de leur relation, ce à

⁷⁵ Robertson, *op. cit.*, 47.

⁷⁶ « Pilot » (01x01).

quoi Carlos répond : « When a man buys a woman expensive jewelry there are many things he may want in return. For future reference conversation ain't one of 'em. »

On remarque cependant que Gabrielle se présente elle-même ainsi et n'hésite pas à rappeler à son mari que son physique avantageux lui permet d'obtenir des cadeaux d'hommes riches comme dans « Live Alone and Like It » (01x19), où elle rentre d'une après-midi en ville avec une paire de chaussures de prix (alors que Carlos lui a confisqué ses cartes de crédit). Elle explique alors à Carlos comment elle a obtenu ces chaussures :

You know the story. Girl meets boy, boy buys girl things, girl leaves happy [...] I forgot how generous men could be. I also forgot I have options. A whole bunch of 'em. I don't need your credit cards Carlos and I don't need your money. But if our marriage is going to work, I need your respect. [...] Because if you don't, I'm gonna put on my new shoes and walk out of the door. [...] I'm a pretty girl. And pretty girls are never lonely.

Par la suite le terme de « prostituée » est ouvertement prononcé par Carlos pour faire référence à sa femme tandis que Gabrielle pousse de plus en plus loin le trope de la prostitution. Ainsi, lors de leur divorce, Carlos et Gabrielle ont recours à tous les stratagèmes possibles pour blesser l'autre et l'un de ces stratagèmes consiste pour Carlos à faire croire à sa femme qu'il va toucher une importante somme d'argent afin qu'elle revienne vers lui. Voici la discussion qui a lieu après la nuit d'amour et de réconciliation à laquelle ce stratagème a abouti :

Carlos : There is no job. The contracts in my desk are fake. I mailed them to myself.

Gabrielle : What? Why did you do that?

Carlos : Well let's see. (et il soulève le drap pour la regarder nue).

Gabrielle : You did this just to get me in bed?

Carlos : No. I did it because I knew you'd smell money and come crawling back. Then I could turn you down and walk out on my own terms.

Gabrielle : Your terms?

Carlos : You don't get to screw around on me, take my money and then walk away without a scratch. I want you hurting, baby. And judging by the look on your face when you saw two million imaginary dollars disappear I succeeded.

Gabrielle : You're a bastard.

Carlos : Better a bastard than a whore.⁷⁷

Plus étonnamment peut-être, Gabrielle elle-même fait référence à de nombreuses reprises à ce versant de sa personnalité, notamment au cours de la troisième saison lorsqu'elle est couverte de cadeaux somptueux par un admirateur secret. Elle reçoit un soir un bracelet pavé de diamants, parvient à avoir son admirateur secret au téléphone et lui dit d'arrêter de la couvrir de cadeaux parce que « [she's] not that kind of girl ». Puis elle se ravise et rajoute : « Well, for that many carats, yes, I could be that kind of girl. »⁷⁸

Elle va même jusqu'à être particulièrement explicite, comme lorsque Carlos et elle se rendent compte après un corps-à-corps torride durant lequel ils avaient les yeux bandés que leur fille Juanita était au pied de leur lit et n'a rien manqué de leurs ébats. Gênés, Carlos et Gabrielle expliquent alors à leur fille qu'ils se battaient mais Carlos préférerait dire à sa fille la vérité, ce qui donne lieu à cet échange :

Carlos : Why don't we tell her the truth?

Gabrielle : What, that sometimes Mommy rides Daddy like a mechanical bull to get jewelry?⁷⁹

Que faire alors de toutes ces références à la vénalité du personnage de Gabrielle, références qui viennent parfois de l'extérieur mais sont le plus souvent prises à son compte par l'héroïne elle-même ? Faut-il y voir une traduction de l'oppression des femmes par le patriarcat qui détient la puissance financière ? Faut-il y voir une référence au fait que le mariage peut être considéré comme une forme légale de prostitution ?⁸⁰ Peut-être oui. Mais on peut également faire appel au concept opératoire de Pamela Robertson et lire ces références fréquentes, parfois outrées ou humoristiques et, rappelons-le, prises en charge par Gabrielle elle-même comme une pose, un trope, un stéréotype.

⁷⁷ « Sweetheart, I Have to Confess » (03x06).

⁷⁸ « Not While I'm Around » (03x12).

⁷⁹ « Back in Business » (05x04).

⁸⁰ On notera Bertrand Russel écrivant dans *Marriage and Morals* en 1929 : « Marriage is for women the commonest mode of livelihood, and the total amount of undesired sex endured by women is probably greater in marriage than in prostitution. » Certes, son ouvrage a pour propos l'idéologie victorienne du mariage et de la sexualité, mais l'idée a par la suite été reprise, notamment très récemment par Sheila Jeffreys dans son ouvrage publié en 2008 *The Industrial Vagina*. Cf. l'article intitulé « Marriage is a form of prostitution » publié dans *The Guardian* le 12 novembre 2008. <http://www.guardian.co.uk/lifeandstyle/2008/nov/12/women-prostitution-marriage-sex-trade>. Page consultée le 28 mai 2010.

Citons alors l'analyse que fait Pamela Robertson des possibles utilisations du stéréotype de la femme vénale (« gold digger ») dans le chapitre de son ouvrage intitulé « What Trixie and God Know: Feminist Camp in *Gold Diggers of 1933* » :

In acting out the stereotype of the gold digger, Trixie and Carol (and Polly, to a degree) make a spectacle of themselves. This spectacle, unlike the musical numbers, features active and controlling women who manipulate passive men. In pretending to be gold diggers, the women play upon the trope of female commodification and undermine the viewer's belief in that trope by suggesting that it is only an act.⁸¹

Bien qu'écrits à propos d'un tout autre produit culturel (la comédie musicale *Gold Diggers of 1933*), ces mots, à la lumière des différents passages de *Desperate Housewives* cités, semblent tout particulièrement adaptés au personnage de Gabrielle et à son attitude. Le concept de « female commodification » prend même un sens encore plus littéral lorsque l'on se rappelle que Gabrielle était un mannequin de renom avant d'épouser Carlos et qu'elle est donc une expression achevée de la manière dont les femmes, leur visage et leur corps, peuvent devenir un produit de consommation. Citons un épisode où Gabrielle souhaite reprendre son activité de mannequin suite à l'incarcération de Carlos et où elle dit à la personne chargée de trouver des contrats pour les mannequins : « I'm a professional model. Look at this bone structure. This face is a cash cow. And if you don't have the vision, then maybe I'm at the wrong agency. »⁸²

L'aspect outré et exagéré de l'attitude de Gabrielle rend ce stéréotype de la femme vénale quasiment comique et l'on peut à nouveau citer Pamela Robertson :

Trixie and Carol play on this image to parody the stereotype of the gold digger, exaggerating the gold digger's traits for comic effect, hyperbolizing the gold digger's masquerade, theatricalizing it to create an ironic distance from it. They exaggerate their desire for material goods [...] and force the men to buy them hats, corsages, furs, and a slew of other goods. They mimic the stereotype of the "bad" woman.⁸³

La manière dont *Desperate Housewives* utilise l'humour *camp* pour mettre à mal un certain nombre de stéréotypes liés principalement à une soi-disant naturalité des rôles

⁸¹ Robertson, *op. cit.*, 73.

⁸² « Move On » (01x11).

⁸³ Robertson, *op. cit.*, 76.

attribués au genre féminin n'est cependant pas sans une certaine ambiguïté, comme on le lit dans la conclusion de *Guilty Pleasures* :

Camp may appropriate and expose stereotypes but it also, in some measure, keeps them alive. Camp is both a mode of excess and a mode of containment. Camp depends on our simultaneously recognizing stereotypes as stereotypes to distance ourselves from them and at the same time recognizing, and loving, the hold and power those stereotypes have over us. It is always a guilty pleasure.⁸⁴

Cette citation permet aussi de comprendre comment les mêmes éléments de la série sont considérés comme parfois féministes et parfois rétrogrades. En effet, le concept développé par Pamela Robertson met l'accent sur l'investissement ambivalent des téléspectateurs et certains n'arrivent peut-être pas à négocier les positions *simultanées* qu'implique la notion même de plaisir coupable et font alors un choix entre l'une et l'autre position alors qu'elles peuvent coexister.

C. Du *camp* au *queer*

Cette idée que le *camp* peut permettre non pas de choisir entre l'une ou l'autre interprétation d'un produit culturel mais de prendre en quelque sorte un chemin oblique leur permettant d'exister ensemble met l'accent sur l'idée citée plus haut que le *camp* (et les excès qu'il permet) occupe un espace discursif particulier. Comme l'écrit John Fiske dans *Television Culture* : « Excess allows for a subversive, or at least parodic, subtext to run counter to the main text and both "texts" can be read and enjoyed simultaneously by the viewer, and his/her disunited subjectivity. »⁸⁵ Compte tenu à la fois du rapprochement effectué par Pamela Robertson entre les espaces discursifs similaires occupés par le *camp* et le *queer* et du sous-titre du recueil de Fabio Cleto *CAMP: Queer Aesthetics and the Performing Subject* ainsi que du titre de l'introduction écrite à ce même recueil intitulée « Queering the Camp », c'est une lecture subversive, *queer*, ouverte par le *camp* du texte à laquelle nous souhaitons nous livrer et que nous souhaitons défendre.

⁸⁴ Robertson, *op. cit.*, 142.

⁸⁵ Fiske, *op. cit.*, 91.

II. *Desperate Housewives*, un texte *queer*

1. Définitions

Fabio Cleto évoque dans son introduction l'entremêlement des notions de *camp* et de *queer* (« such intertwined existence of camp and queer »)⁸⁶ et souligne l'égale difficulté de définition du terme de *queer*, qui partage avec celle de *camp* une indiscutable polyvalence grammaticale. *Queer* est en effet à la fois un adjectif, un nom et un verbe dont l'étymologie apporte un début d'éclaircissement. Le terme *queer* semble avoir fait son apparition dans l'Angleterre du dix-huitième siècle avec le sens de « oblique, bent, twisted, crooked ».⁸⁷ La métaphore associée au terme est donc une métaphore d'ordre spatial, comme l'écrit Fabio Cleto :

Queer works by means of a spatial metaphor, twisting and bending straight principles of common sense, and the idea of normality, which emerges as a normative order (a *norm-ality*), a sanctioned—in Michel Foucault's terms (cf. “The Subject and Power”)—regime of *comportamentalité* in which the subject is *conduit à se conduire*.⁸⁸

Le sens du terme *queer* s'est semble-t-il stabilisé au dix-neuvième siècle, moment de la création de l'homosexuel en tant que type dont la déviance supposée était désormais inscrite dans un discours médical et légal et incarnée par Oscar Wilde notamment (dont le retentissant procès pour homosexualité eut lieu en 1895). *Queer* en vint alors à signifier non plus quelque chose d'étrange ou de troublant mais bien ce qui relevait de l'homosexualité masculine (dont Wilde devint par force le modèle). C'est ce glissement sémantique qui selon Fabio Cleto explique l'utilisation moderne du terme par un militantisme post gay et lesbien (sans pour autant être circonscrit à ce militantisme en particulier) :

In contrast to the binary system of “gay and lesbian”, grown out of feminist theorizations on sexual difference in the 1970s, queer enacts a constructivist model of

⁸⁶ Cleto, *op. cit.*, 12.

⁸⁷ *Ibid.*

⁸⁸ Cleto, *op. cit.*, 13.

identity, framing both sex and gender, against essentializing approaches, as results of ideological interpellation (as both subjection and subjectivation) into s/subjects.⁸⁹

Ce terme *queer* est largement utilisé par le mouvement né au début des années quatre-vingt-dix sous la plume de Eve Kosofsky Sedgwick, Teresa de Lauretis et Judith Butler qui ont très largement contribué à sa théorisation sous le nom de *queer theory*.

C'est principalement à la théorie *queer* telle qu'elle a été développée par Judith Butler que nous allons nous intéresser. Fabio Cleto fait d'ailleurs remarquer que de manière intéressante le travail de Judith Butler utilise en partie celui effectué par Esther Newton en 1972 dans son ouvrage *Mother Camp: Female Impersonators in America*. Fabio Cleto propose une ébauche de définition des théories de Judith Butler en ces termes :

[...] Gender is the result, the effect rather than the cause, of repeated and stylised acts of performance, of “corporeal signs and other discursive means”. Identity is thus reconfigured as a theatrical act, not an expression of an inner core of sorts [...]. The very idea that sexual practices are grounded in personal identity, that sex constitutes the space of “essence” and the typological categorisation of individuals, is a discursive effect, that can be deconstructed as such by queer performative identities.⁹⁰

Chris Beasley associe quant à elle la théorie *queer* au concept de postmoderne :

Butler's point regarding refusals of the seamless category of women appears very relevant when considering a particular form of contemporary theorising about sexuality—that is queer theory. Butler, along with other feminist writers such as Sedgwick and de Lauretis, employ a postmodern/poststructuralist and specifically Foucauldian approach to reject any notion of a centred stable identity which is somehow inherent. Such writers reject any notion of an “essence” which is fixed either innately or in a socially embedded way.⁹¹

Il ressort de ces deux citations que la théorie *queer* met l'accent sur le rejet de l'essentialisme ainsi que son corrélat, l'accent mis sur la fluidité des identités de genre entre autres.

⁸⁹ Cleto, *op. cit.*, 14.

⁹⁰ Cleto, *op. cit.*, 14-15.

⁹¹ Beasley, *op. cit.*, 96.

Chausser les lunettes de la théorie *queer* pour étudier un produit tel que *Desperate Housewives* en implique une lecture potentiellement subversive, une lecture « against the grain » dont une définition possible est donnée par Sharon Bowers dans le recueil *Welcome to Wisteria Lane* :

The act of “reading against the grain” has its origins in feminist theory and, at its heart, involves reading texts in any way not necessarily intended by the texts’ authors. This form of “oppositional reading” is valuable not just because it offers marginalized readers/viewers a point of view within a text, but also because it opens up a text to a variety of interpretations and cultural connections.⁹²

Ce type de lecture est potentiellement subversive et il semble alors nécessaire de préciser maintenant comment la subversion est théorisée dans la théorie *queer*. Nous nous appuyons ici sur la définition proposée et utilisée par Samuel Chambers dans son ouvrage *The Queer Politics of Television*, définition largement informée par les travaux de Judith Butler : « While we often conceive of subversion as the overturning of a system from outside it, the concept can also be thought of as a challenge to, or even erosion of, a set of norms, *from within*. »⁹³

Comme l’explique Samuel Chambers, la subversion est généralement conçue comme un acte révolutionnaire, une tentative de détruire un ensemble d’institutions ou de pratiques, mais ce genre de renversement est peu probable à la télévision (encore moins sur une grande chaîne comme ABC, propriété du groupe Disney). La subversion, telle que nous la concevons à l’œuvre dans *Desperate Housewives*, sera donc entendue comme une pratique consistant à saper, ébranler, miner normes et conventions de l’intérieur (« a practice of *undermining from within* ») :

Particularly when it comes to the idea of challenging norms, subversion is best thought as a practice that works from *inside* the terms of the norms. This means that subversion must operate from *below*. Norms of gender and sexuality cannot easily be overthrown from the outside, but they can be overturned from the inside. Here we have a theory of subversion that remains fully inside the terms of culture (norms are cultural artefacts), working with those terms so as to rework them. The subversion of law (and of behaviours, norms, traditions, and practices) operates inside the law (see

⁹² Wilson, *op. cit.*, 96.

⁹³ Chambers, 2009, 106.

Butler 1999 [1990]:119). This conceptualization of subversion calls up the Latin etymology of the word, *subvertere*—to turn from below.⁹⁴

Cependant, pour que l'on puisse subvertir des normes, il faut qu'elles soient clairement établies, en d'autres termes et pour rester plus proche de l'étymologie du terme *queer* citée plus haut, pour tordre quelque chose il faut que ce quelque chose soit droit (« queer »/« straight »).⁹⁵

Comme l'écrit Fabio Cleto à propos du *camp* : « I would in fact suggest that camp thus exists only insofar as there is a doxastic space in which to surreptitiously improvise the theatricalisation, the *mise en scène*, of a “dressing-up party space” ». On remarque à quel point cette phrase peut aussi bien s'appliquer au *queer* avec la même idée qu'il est besoin d'un univers normé dans lequel faire surgir le *camp* et la subversion.

Il s'agit donc dans un premier temps de se pencher sur la façon dont *Desperate Housewives* donne à ses téléspectateurs une véritable leçon de genre en établissant de manière *a priori* extrêmement rigide les valeurs et qualités associées au genre masculin et féminin et en présentant de manière aproblématique les rapports entre sexe génétique mâle, genre masculin et hétérosexualité tout comme entre sexe génétique femelle, genre féminin et hétérosexualité.

2. La construction d'un espace normé

A. Une série qui donne une leçon de genre

a. Définition

Revenons tout d'abord sur la notion de genre afin d'en donner la lecture par Judith Butler sur laquelle nous nous appuyons tout au long de cette étude.

Le terme de « genre » ne se substitue pas forcément aisément au terme anglais de *gender*. En effet, l'acception française de « genre » appartient davantage au domaine de la grammaire et de la linguistique : une table ou un tabouret sont de genre respectivement féminin et masculin, mais il est moins automatique en français de dire qu'une personne est de

⁹⁴ Chambers, *op. cit.*, 107.

⁹⁵ On ne manquera pas de noter qu'un des synonymes de « queer » en tant que synonyme de « gay » ou « homosexuel » est « bent », adjectif présentant le même rapport à la rectitude de l'espace normé que celui impliqué par « queer ».

genre féminin ou masculin. L'acception française du terme « genre » fait aussi référence à des sous-catégories de production artistique (le genre du roman ou de la nouvelle) ou encore à la manière dont on peut en taxinomie biologique répartir les espèces d'animaux ou de végétaux en familles. Nous entendrons ici le terme de genre comme la traduction et donc l'équivalent du terme « gender » qui désigne au sens qui nous occupe un des trois éléments constitutifs de l'identité d'une personne ; les deux autres étant le sexe génétique et l'orientation sexuelle. Le genre n'est donc pas une sorte d'euphémisme employé pour faire référence au sexe d'une personne mais constitue une réalité distincte. Le « gender » désigne le sentiment social ou psychique de l'identité sexuelle. Ainsi, on peut être de sexe féminin et de genre masculin ou vice-versa et ces deux éléments n'ont pas de conséquence directe, automatique ou déterministe sur l'orientation sexuelle de l'individu en question. Cette manière d'envisager le genre, à laquelle nous souscrivons totalement, est éminemment constructionniste et explique que nous nous appuyions sur les travaux de Judith Butler, une des fondatrices de ces théories. Dans un article intitulé « From Interiority To Gender Performatives » elle propose une définition de la construction du genre aux moyens de termes tout particulièrement adaptés au processus à l'œuvre dans *Desperate Housewives*. Elle écrit : « Consider gender, for instance, as a *corporeal style*, an “act”, as it were, which is both intentional and performative, where “performative” suggests a dramatic and contingent construction of meaning. »⁹⁶ Elle fait ensuite référence au genre comme à une construction, une fiction culturelle (« a cultural fiction »). Le parallèle possible avec le monde de la fiction ou du spectacle télévisé continue avec cette phrase : « As in other ritual social dramas, the action of gender requires a performance that is repeated. »⁹⁷ Il se prolonge ainsi : « [Gender] is a constructed identity, a performative accomplishment which the mundane social audience, including the actors themselves, come to believe and to perform in the mode of belief. »⁹⁸

Les nombreux parallèles existant entre les termes par lesquels Judith Butler définit la construction du genre et le champ sémantique propre à la fiction (possiblement télévisée) expliquent en partie comment *Desperate Housewives* peut, grâce à la performance de ses acteurs et actrices, donner une véritable leçon de genre à son public et se livrer à un travail de bétonnage des normes de genre, le proposant comme une réalité aussi naturelle que rigide.

⁹⁶ Cleto, *op. cit.*, 365.

⁹⁷ Cleto, *op. cit.*, 366.

⁹⁸ *Ibid.*

b. Leçon de genre féminin

Commençons par les femmes, qui semblent *a priori* être des incarnations parfaites de leur sexe et de leur genre, genre qui est en adéquation avec leur sexe génétique, et se livrent à toutes les activités soi-disant caractéristiques de l'appartenance au « beau sexe » (pour qui aurait une vision essentialiste de ces choses).

Une des premières activités auxquelles les femmes présentes dans *Desperate Housewives* semblent toutes se livrer est la manipulation. Rappelons pour commencer une phrase (qui a fait polémique) prononcée par Gabrielle à l'attention de Bree comme un conseil à celle qui se plaint de ne pas savoir comment soutirer des informations au jeune Zach Young : « Oh, for God's sake Bree! You're a woman, manipulate him, that's what we do! »⁹⁹ Aucune des femmes présentes ne proteste, Bree acquiesce et explique simplement que ce qui lui pose problème n'est pas de manipuler Zach mais ne pas savoir par quels moyens le faire. Dans la deuxième saison, la même Gabrielle dit à son mari à propos de Sœur Mary Bernard (qu'elle soupçonne d'avoir des intentions moins pures que son habit ne pourrait le laisser supposer) : « She may wear a habit and the beads but at the end of the day, she's still a woman. Just like me. And I know what I'm capable of. »¹⁰⁰ Cette fois un démenti est apporté par Carlos à cette généralisation qu'il semble trouver abusive lorsqu'il répond : « She is a woman. But she is nothing like you ». La série semble pourtant confirmer les soupçons de Gabrielle car les intentions de Sœur Mary Bernard semblent bel et bien troubles et l'on peut raisonnablement se demander dans quelle mesure c'est bien à l'âme de Carlos qu'elle en veut. Ce comportement manipulateur des femmes se retrouve jusque dans la cinquième saison lors d'une conversation entre Lynette et ses amies qui tentent de l'aider à trouver un moyen d'empêcher son mari Tom de se réinscrire à la faculté afin d'apprendre le chinois. Lynette explique qu'elle ne souhaite pas s'opposer directement à son mari de peur d'être considérée comme une peste (le texte dit « a bitch ») ce à quoi Bree rétorque qu'il est possible d'arriver à ses fins sans pour autant passer pour une mégère (« nagging shrew ») Voilà ce qu'explique Bree et le dialogue qui s'ensuit :

Bree : Well, the key is not to let them know what you're doing. This requires observation, cunning and manipulation.

Gabrielle : Isn't it just easier to shut down your hoo-ha until he gives in?

⁹⁹ « Come in Stranger » (01x05).

¹⁰⁰ « Coming Home » (02x10).

Susan : I think that Bree is right, that the more Tom sees you digging in your heels, the more he's going to want to do it.

Bree : So you wait for an opportunity that you can use at your advantage while at the same time appearing supportive.¹⁰¹

Bien que toutes n'aient pas la même technique (Gabrielle évoque plus que clairement la possibilité de recourir au chantage sexuel), toutes s'accordent sur la nécessité de manipuler son mari discrètement. Ces exemples sont loin d'être les seuls présents dans les cinq saisons étudiés mais semblent les plus représentatifs car montrant parfaitement à quel point la manipulation est présentée comme inscrite dans l'ADN féminin.

Outre leur versant manipulateur, nombre de femmes sur Wisteria Lane sont sentimentales, attendent de trouver l'homme de leur vie et, une fois ce dernier trouvé, désirent plus que tout se marier au cours d'une cérémonie de conte de fées. Cela est vrai pour tous les mariages qui ont lieu pendant les cinq saisons (Bree, Gabrielle et Susan lors de l'épisode « Getting Married Today » 03x23) voire ceux qui sont prévus mais n'aboutissent pas (celui de Karl et Edie lors de la deuxième saison ou Susan et Ian dans la troisième) mais celle qui est la plus représentative de cette tendance à un sentimentalisme tout particulièrement féminin (terme que nous utilisons dans le sens où les gens l'entendent généralement c'est-à-dire caractéristique d'un comportement stéréotypé des femmes) est sans aucun doute Susan.

Quand Susan a un chagrin d'amour (« It Wasn't Meant to Happen » 02x20) elle se soigne par des livres de développement personnel (« self-help books ») et un bon film qui remonte le moral (« a feel-good movie »). Cet aspect de Susan se manifeste également par son rapport à l'amour et au mariage dont la spécificité se fait particulièrement sentir dans ses discussions avec sa mère, Sophie Brenner. Sophie est en effet elle aussi présentée comme une incurable sentimentale et l'on voit en elle une des sources possibles de l'attitude de Susan face à l'amour. Elle dit à sa fille des choses comme : « The right man will come along. Just give it time. »¹⁰² Elle semble également avoir une influence toute particulière sur la manière dont sa fille envisage le mariage comme le montre l'épisode « I Wish I Could Forget You » (02x06) dans lequel Sophie prépare son propre mariage en essayant sa robe de mariée, préparatifs auxquels Susan prend part. Mary Alice en voix off prononce ces mots : « It's a fact that little girls dream of big, white weddings. Of course the exact same thing can be said for big girls, some of whom can get incredibly anxious waiting for the boys in their lives to make

¹⁰¹ « Everybody Says Don't » (05x23).

¹⁰² « Children Will Listen » (01x18).

those dreams come true. » On remarque ici l'expression « it's a fact that » semblant indiquer que l'énoncé n'appelle aucune espèce de nuance, de contradiction voire d'explication tant il est présenté de manière indiscutable.

Cette phrase introduit une scène où Sophie essaie sa robe de mariée et sa fille l'aide à l'ajuster et où Mike (qui est dans la même pièce) prononce à l'attention de sa petite amie la phrase suivante : « I assume you wanna pick your own wedding dress when we get married right? » On voit alors ce que cette phrase que Mike pensait sûrement anodine provoque comme réaction chez la mère et la fille. Sophie lui demande presque immédiatement : « It sounds like a proposal! (..) Are you planning to pop the question? » Mike ne sachant pas trop comment répondre au débordement d'enthousiasme et d'excitation provoqué par sa remarque répond de manière évasive et Susan, remarquant son embarras et souhaitant le mettre à l'aise, lui dit : « I want it to be just like you do. On your own terms and you get down on one knee and the whole production. » L'énoncé est particulièrement ambivalent car Susan dit vouloir laisser à Mike la liberté de faire sa demande quand et comme il l'entend tout en montrant que cette demande doit respecter un cahier des charges assez rigide, comme être faite un genou à terre. Ce genou à terre n'est qu'une partie du scénario dont elle rêve comme le montre l'expression « and the whole production » laissant entendre que Susan attend une mise en scène sophistiquée de ce moment si particulier de sa vie. Le petit moment de folie déclenché par cette remarque est perceptible dans les questions dont Susan presse Mike afin d'avoir une idée du moment où cet événement merveilleux arrivera, tandis que Sophie lève les bras en signe de victoire en disant « Yay! », interjection qui marque son sentiment de joie à l'idée de voir sa fille se remarier. Deux éléments sont particulièrement intéressants. Le premier est le rapport à la mère qui semble jouer à plein son rôle de passeuse de féminité, comme si Susan dupliquait en fait le comportement de sa mère face au mariage. Le deuxième est que la phrase prononcée par Mary Alice en voix off dans laquelle elle explique que les petites filles rêvent de grands mariages (« little girls dream of big, white weddings ») est illustrée par une image d'une petite fille dessinée par Susan elle-même, image qui attire peut-être l'attention du téléspectateur sur le rôle joué par les livres pour enfants (dont Susan est illustratrice) ou autres contes de fées dans lesquels les jeunes filles finissent toujours par se marier avec le beau prince et vivre heureuses jusqu'à la fin des temps (ou à défaut, de leur vie) en ayant beaucoup d'enfants.

La manière dont le genre est inscrit même chez les plus jeunes est d'ailleurs très fréquemment mise en image dans *Desperate Housewives* de manière furtive, parfois implicite, comme subliminale.

c. Les enfants à l'école du genre

Wisteria Lane est une banlieue familiale habitée par des enfants d'âges divers. Certains sont intégrés à la trame narrative de la série de manière explicite (les enfants Scavo par exemple) tandis que d'autres passent de manière bien plus rapide et sont plus des figurants que des personnages à proprement parler. Pour autant, on en apprend beaucoup sur la manière dont *Desperate Housewives* semble présenter les normes de genre comme immuables en prêtant attention à tous ces détails qui semblent si normaux qu'on oublie de les remarquer. C'est en effet un des principes des normes et de leur fonctionnement que de ne pas avoir besoin d'être explicitement rappelées comme « normes » : au contraire, c'est quand une norme semble normale et représentative de la normalité qu'elle est la plus efficace.

Par exemple, « Children Will Listen » (01x18) propose un tour d'horizon des enfants qui jouent le samedi sur Wisteria Lane : les fillettes jouent ensemble à la balançoire ou à la corde à sauter, ou bien font du vélo seules (sur un vélo intégralement rose) tandis que les petits garçons jouent au football américain. Dans « Next » (02x01) ou encore « You Could Drive a Person Crazy » (02x02), les filles jouent à la balançoire tandis que les garçons font du skate-board ou (surtout ceux de Lynette) jouent (souvent avec leur père) au football américain ou au baseball. Les petites filles sont presque systématiquement placées du côté des activités calmes, signe de leur « naturel » plus posé, tandis que les petits garçons semblent unanimement préférer des jeux physiques ou des activités quelque peu imprudentes.

L'épisode « You'll Never Get Away From Me » (02x03) s'ouvre sur le rituel de petites filles qui prennent le thé ensemble tous les dimanches après-midis au 4237 Wisteria Lane :

Chloé Pendergast would bring the tea set, which was appropriate since she was the hostess. Brittany Kreiss provided formal attire from her mother's closet. And Marissa Ann McKay invited the additional guests, some of whom hadn't been to a party in years. Of course it never occurred to the three young girls that while they were busy playing out their fantasy, one of the older girls of the neighborhood was engaging in a fantasy of her own.

Les petites filles ont parfaitement intégré les rôles d'hôtesse et d'invités, la nécessité d'être bien habillées pour l'occasion et l'on remarque que ce qui semble tout à fait naturel doit beaucoup à l'imitation des rituels maternels (ou bien à l'emprunt, littéral et vestimentaire ici, à leurs mères).

Si les distractions des filles sont la balançoire, le vélo ou les dînettes, celles des garçons sont toujours plutôt violentes et physiques. On voit dans « The Sun Won't Set » (02x08) les enfants de Lynette et Tom jouer au football américain puis jouer à se battre armés de crosses de hockey et d'épées en plastique. Dans l'épisode suivant, « That's Good, That's Bad » (02x09), un petit garçon du voisinage déguisé en cow-boy et armé d'un pistolet en plastique tend une embuscade à un camarade lui aussi déguisé en cow-boy tandis que dans « Mother Said » (04x15) c'est le jeune Parker Scavo qui porte un t-shirt motif camouflage militaire et joue avec des soldats en plastique dans le jardin.

Les jumeaux Scavo (Preston et Porter) sont tout particulièrement décrits comme téméraires, violents et risque-tout : il est ainsi expliqué (« Color and Light » 02x07) qu'ils se mettent au défi de faire du vélo les yeux bandés, ou de sauter du toit avec des ailes en carton. Heureusement pour Lynette, ses jumeaux rencontrent dans cet épisode les jumeaux Jimmy et PJ, qui sont eux aussi intrépides et ont la même approche de la notion de jeu que les jumeaux Scavo, avec qui ils s'amuse à se lancer des cailloux ou se battre. Même celui des fils de Lynette qui est plus calme (Parker) a, comme le rappelle Mrs. McCluskey,¹⁰³ des phases d'obsessions caractéristiques du petit garçon qu'il est : les dinosaures, les trains, le baseball puis le sexe féminin. Peut-être est-ce parce que Parker a des draps de garçon qu'il fait tout ce qu'on attend d'un petit garçon : on remarque en effet dans plusieurs saisons que ses draps sont ornés d'un motif ballon, de ballons de rugby, de ballons de basket-ball, de balles de tennis tandis qu'il dort dans un pyjama ornés de dinosaures rouges et bleus. Il est difficile ici de savoir si c'est parce qu'il a été intéressé par les dinosaures que son pyjama en est orné ou si c'est parce qu'on a très tôt intégré ces éléments « masculins » dans son univers qu'il a fini par les faire siens.

On remarque d'ailleurs que même si certaines activités ont l'air de venir naturellement aux petits garçons ou aux petites filles il est parfois nécessaire de leur rappeler ce que leur genre attend d'eux. Par exemple lorsque Parker Scavo monte sur le toit de sa maison et a peur d'en redescendre, son grand-père le pousse à surmonter sa peur au moyen d'arguments que l'on pourra trouver un peu douteux. Le père de Tom s'adresse en ces termes à son petit-fils devant Lynette :

Grand-père Scavo : Parker, I got a question for you. It's an important question, a character-defining question actually. Only a little girl would be afraid to come down that ladder, you're not a little girl are you? I'm not looking at a little girlie-girl, am I?

¹⁰³ « Don't Look At Me » (02x19).

(Lynette est silencieusement horrifiée mais Parker descend).

Tom : Wow, you got him down, how did you do that?

Lynette : Sexism.¹⁰⁴

Michael S. Kimmel dans son article « Masculinity as Homophobia » fait référence à cette manière en particulier de construire la masculinité, celle qui conduit le petit garçon ou plus tard l'homme à se comporter de manière à ne pas être considéré comme une chochette (« a sissy »). Il écrit : « The fear of being seen as a sissy dominates the cultural definitions of manhood. [...] As adolescents, we learn that our peers are a kind of gender police constantly threatening to unmask us as feminine, as sissies. »¹⁰⁵

Si à l'adolescence le phénomène est relayé par la pression du groupe (« peer pressure »), c'est le monde adulte qui semble être pertinent pour les enfants dont il est question ici. La manière dont parents et amis participent à la création et s'assurent de la transmission de ces rôles de genre est exprimé d'une manière un peu ambiguë dans l'épisode « Kids Ain't Like Everybody Else » (05x03). Dans cet épisode, Susan remarque que son fils se fait brutaliser par un autre enfant quand il joue dehors, mais MJ refuse de dévoiler l'identité de son mystérieux agresseur. Susan demande alors à son ex-mari (Mike) et son petit ami (Jackson) d'apprendre à son fils à se battre. Jackson se propose d'apprendre à MJ la capoeira,¹⁰⁶ ce qui lui vaut la remarque suivante de Mike : « Yeah 'cause there's nothing scarier than a guy coming at you with jazz hands. », remarque qui n'est pas dénuée d'une forme de condamnation d'un type de combat trop féminin en raison des éléments de danse qu'il contient. Lorsque Susan et Mike se rendent compte que c'est en fait Juanita Solis, la fille de Gabrielle, qui brutalise MJ, Mike refuse d'apprendre à ce dernier à se battre avec une fille. Susan décide alors d'aller voir Gabrielle Solis afin de régler cette affaire et leur discussion permet de percevoir avec quelle rigidité sont assignés les rôles de genre. Gabrielle accepte de parler à sa fille de son comportement violent et finit par une petite remarque qui va donner lieu à un dialogue quelque peu tendu :

Gabrielle : And don't worry, no one will hear about this from me.

Susan : Hear what?

Gabrielle : That MJ is getting beat up by a little girl.

¹⁰⁴ « Your Fault » (01x13).

¹⁰⁵ Disch, 2006, 104.

¹⁰⁶ La capoeira est un art martial afro-brésilien qui puise ses racines dans les méthodes de combat et les danses des peuples africains du temps de l'esclavage au Brésil. Elle se distingue des autres arts martiaux par son côté ludique et souvent acrobatique : c'est un mélange de danse et de style de combat.

Susan : Well, a girl.

Gabrielle : Are you suggesting that Juanita is fat for her age?

Susan : Gabby, Juanita's fat for your age.

Gabrielle : Yeah well let's face it, MJ could get beaten up by a kitten.

Susan : You know what, maybe you could teach your daughter how to use her words and not her fists.

Gabrielle : Yeah, or maybe you could teach your son to grow a pair.

Il est évident pour Gabrielle qu'il y a pour ce petit garçon (ou en tout cas pour ses parents) une forme de honte à être brutalisé par une fille en raison des rôles traditionnellement attribués aux genres féminin et masculin. Dans la mesure où ces rôles sont parfois adossés à une réalité physique qui est que les hommes sont plus grands et forts que les femmes, on peut comprendre d'où vient ce stéréotype, mais dans la mesure où MJ est un petit gabarit tandis que Juanita est grande et lourde (et est donc manifestement plus forte que MJ) on en conclut que c'est une remarque uniquement basée sur une question de valeurs attachées au genre masculin (fort et brutal) et au genre féminin (délicat et timoré), ce que confirme la dernière remarque de Gabrielle. MJ est un petit garçon et est donc, on peut le supposer, déjà pourvu d'un appareil reproducteur masculin et donc d'une paire de testicules mais ici les testicules sont un symbole de la masculinité et de toutes les qualités qui y sont attachées, qualités (de combativité par exemple) dont Gabrielle le pense dépourvu.

L'histoire entre les deux mères ne s'arrête pas là et la suite de la dispute continue de proposer une leçon de genre. Un peu plus tard dans l'épisode, Susan vole à la rescousse de son fils à nouveau brutalisé par Juanita et finit par tenter d'expliquer (gestes à l'appui) à cette dernière qu'il ne faut pas pousser ou brutaliser ses petits camarades. Malheureusement pour Susan, Gabrielle la voit en train de pousser Juanita :

Susan : It isn't as bad as it looked.

Gabrielle : Really? Because it looked like you body-slammed my daughter.

Susan : I barely tapped her. She was milking it.

Gabrielle : That's your defense? You were only assaulting her "a little"?

Susan : I was trying to teach her not to be a bully. Something she should have learned from her mother!

Gabrielle : Well, I'm sorry. I was too busy trying to explain to her why MJ doesn't wear a dress like all the other little girls.

Susan : This conversation is over. Tell Bob and Lee that I'll pay for the dent in their lawn.

Les deux amies finissent par se battre et ainsi proposer une scène de crépage de chignon purement féminin dont on a vu dans le premier chapitre à quel point elle était susceptible de plaire aux téléspectateurs de sexe masculin.¹⁰⁷ Cet échange montre à nouveau comment les parents sont placés au centre de la transmission du genre et de la normalisation des rôles de genre. On voit aussi comment Gabrielle passe assez logiquement de l'insinuation que MJ n'a pas les qualités caractéristiques de son genre (dans le premier échange) à celle qu'il est assimilable à une petite fille et devrait donc porter des vêtements qui leur sont réservés.

Le dernier moment d'échange entre les deux amies sur le sujet est celui de la réconciliation (où elles échangent leurs impressions sur l'éducation de leurs enfants) et l'on sent poindre ici une conception du genre apparemment naturelle. Les deux amies dissertent de leur sensation d'être de mauvaises mères et Susan illustre le problème en disant : « I know nothing about raising boys. » Puis elle explique qu'elle refuse que MJ ait un pistolet en plastique mais qu'il est capable de trouver n'importe quoi, une brosse à cheveux ou un cintre,¹⁰⁸ et de s'en servir comme une arme. La remarque de Susan semble faire penser qu'il y a là une sorte d'instinct masculin qui s'exprime chez son fils et que, bien qu'elle ne le pousse pas à adopter ces comportements, ils lui viennent comme naturellement. Cependant il faut se rappeler que Mike est le père de MJ et qu'il a des contacts fréquents avec son fils : c'est donc peut-être lui qui lui transmet ce type de masculinité particulièrement virile et stéréotypée, expliquant pourquoi son fils malgré les refus de sa mère continue à montrer un intérêt pour ce type de jeux. Enfin, le fait que Susan explique qu'elle ne sait pas élever un garçon est tout à fait intéressant en ce qu'il prouve que pour elle on n'élève pas un enfant mais bien un garçon ou une fille et donc que l'on n'élèvera pas un petit garçon comme une petite fille et vice-versa.

¹⁰⁷ Comme on a pu le voir, les scènes de « catfights » peuvent plaire à un public masculin hétérosexuel en provoquant une certaine excitation sexuelle, tandis qu'elles peuvent également plaire à un public masculin homosexuel (comme les fameuses scènes de bagarre entre Alexis et Krystle dans *Dynasty*) en jouant sur d'autres ressorts, comme l'aspect *camp* de la scène par exemple.

¹⁰⁸ Ces deux types d'objets sont plus particulièrement connotés comme féminins car même si les hommes se coiffent et portent des vêtements la brosse peut servir à coiffer des cheveux d'une certaine longueur (plus généralement portée par les femmes) tandis que les cintres et leur proximité avec le monde des vêtements et de la mode ont une plus grande affinité avec le monde féminin.

Puisque l'on a vu que les femmes se comportaient souvent comme leur genre le leur dictait et que les petits garçons et petites filles n'échappaient pas à ces règles le plus souvent tacites, on ne sera pas surpris de voir que les hommes ne dérogent pas à la règle.

d. Leçon de genre masculin

Carlos Solis est au début de la série un homme d'affaire prospère, un Latino-Américain au sang chaud, qui n'hésite pas à passer à tabac ceux qu'il soupçonne de convoiter sa femme. Son passage en prison semble l'avoir changé et cela est particulièrement perceptible lorsque Gabrielle trouve des photos d'elle dénudée sur Internet et demande à son époux d'aller les récupérer chez le photographe. Carlos refuse de recourir à la force, ce qui attriste Gabrielle :

Gabrielle : All you've got to do is go and rough him up and he'll take my pictures off the website like that.

Carlos : I'm sorry but this is your mistake. And you're gonna have to fix it yourself.

Gabrielle : And I would love to, but I have the upper body strength of a kitten. I need a brute!

Carlos : Gabby, I am just now starting to get my rage issues under control. This brute doesn't swing that way any more so go find another.

Ils se rendent pourtant tous les deux chez le photographe en question et Gabrielle exprime très clairement pendant qu'ils sont dans la voiture sa déception face à l'attitude de Carlos :

Gabrielle : You used to go crazy when men would so much as look at me the wrong way. And that's when I had clothes on.

Carlos : I'm trying to be better than that now.

Gabrielle : Or maybe you don't love me as much as you used to. If you really loved me I wouldn't have to ask!

Carlos se rend tout de même chez le photographe, qui a le malheur d'évoquer le corps de Gabrielle en des termes pas suffisamment laudatifs, ce qui provoque sa colère. Il frappe alors le photographe tellement fort que ce dernier passe à travers la vitre de son studio devant les yeux ébahis de Gabrielle s'exclamant : « Now, that's my guy! ». Cette tendance de Gabrielle à aimer l'aspect le plus stéréotypé de la masculinité de Carlos (son machisme, sa

jalousie, sa violence) se retrouve lorsqu'elle est mariée à Victor Lang tout en continuant à avoir une aventure avec celui qui est désormais son ex-mari. Dans « The Game » (04x03), elle provoque Carlos en flirtant ouvertement avec Adam Mayfair, voisin et époux de Katherine Mayfair, et voyant cela, il brise un verre. Cette réaction de colère fait dire à Gabrielle un peu plus tard dans la soirée à son ex-époux/amant : « I don't just love you. I love the way you love me. »

Cet aspect central de la personnalité de Carlos est présenté dès le début de la première saison lorsque le couple Solis revient sur les événements de la soirée à laquelle ils viennent de se rendre (soirée pendant laquelle Rex a avoué que lui et Bree voyaient un conseiller conjugal, ce qui a amené Bree à dire en représailles que son mari pleurait après avoir éjaculé). Carlos, occupé à se tondre les poils du nez tandis que son épouse vêtue d'un déshabillé rose se met de la crème sur le corps, dit alors :

Man, oh man. I keep seeing that look on Rex's face. Then him taking off like that. Then again I would probably cry too if I had to have sex with that woman. I mean you watch a man get torn down like that, it makes you wonder why he let her get away with it. Believe me, if a woman ever humiliated me in public like this, it would only happen once.¹⁰⁹

Non seulement le propos de Carlos est très explicite, mais on remarque également à quel point la différence des genres est marquée par les activités auxquelles se livrent respectivement Carlos et Gabrielle ainsi que par la répétition des mots « man/woman » par lesquels Carlos semble inscrire consciemment ou pas de manière plus profonde la différence entre les deux genres.

Cette manière stéréotypée de définir la masculinité et la virilité n'épargne pas les autres hommes présents sur Wisteria Lane, notamment Tom Scavo. On l'a dit lors de l'évocation des enfants Scavo, Tom est très fréquemment montré en train de jouer avec ses fils au football américain, au base-ball ou se livrer à n'importe quelle autre activité physique supposée caractéristique des hommes. C'est encore plus frappant lorsque dans le pilote de la série il revient d'un voyage d'affaire après plusieurs jours d'absence et fait deux choses : la première est d'offrir à ses garçons le ballon de football qu'il leur a rapporté et la deuxième est d'entraîner sa femme dans leur chambre afin de lui montrer combien elle lui a manqué, deux activités (le sport et la sexualité hétérosexuelle) qui le marquent comme viril et masculin.

¹⁰⁹ « Pretty Little Picture » (01x03).

On peut parfois se demander dans quelle mesure la virilité exacerbée de certains personnages n'est pas à la limite de la caricature. Nous pensons ici à deux passages où Mike Delfino et Austin (le neveu d'Edie Britt) semblent être montrés comme des *über-males*. Dans « It Takes Two » (03x02), Julie Mayer voit pour la première fois Austin et les modalités de cette rencontre contribuent à inscrire ce dernier de manière indiscutable du côté des hommes virils hétérosexuels. Julie essaie en effet de travailler dans sa cuisine mais, gênée par le bruit qui vient de l'extérieur, sort de chez elle et trouve Austin, torse nu en train de réparer sa moto au soleil en écoutant de la musique manifestement machiste puisque Julie lui demande s'il n'a pas de la musique « where a pimp isn't beating his ho? »¹¹⁰ Cette première impression est totalement confirmée par un épisode ultérieur lors duquel Julie aide Austin à faire son travail tandis que ce dernier essaie de la séduire. On le voit alors sortir une canette de bière de son sac à dos, la boire en deux gorgées puis la compacter d'un geste qui se veut puissant tout en expliquant à Julie (qui, elle, tente toujours de le faire travailler) : « I didn't read a lot of Shakespeare in juvie. I kind of majored in not getting stabbed. »¹¹¹ Austin utilise tous les codes du mauvais garçon (il boit de l'alcool comme un homme, est entouré d'une aura de danger) mais il est difficile de savoir s'il le fait de manière consciente ou non.

Mike Delfino est lui aussi rangé du côté des hommes à la virilité assez exacerbée, notamment par son métier manuel qui nécessite l'utilisation d'outils (qui sont autant de prolongements phalliques) et par sa propension à se livrer à des travaux de réparation ou de jardinage torse nu devant sa maison, permettant ainsi à qui le désire d'admirer son torse musclé. Ce qui achève d'en faire un représentant un peu stéréotypé de la gent masculine sont ses intérêts et son comportement en général. Par exemple, lorsque Jackson (le petit ami de Susan dans la cinquième saison) et Mike (dont elle est divorcée à ce moment-là) décident d'aller boire un verre ensemble afin de faire connaissance, Susan explique à Jackson ce dont il peut parler sans problème avec son ex-mari et cite dans le désordre le football américain (et l'équipe des Colts), la pêche et le barbecue.¹¹² Le téléspectateur avait compris à quel point Mike était ce genre d'homme notamment grâce à l'épisode « If There's Anything I Can't Stand » (04x04) qui contribue à la construction de sa virilité (et de son hétérosexualité) d'une manière assez subtile. On remarque en effet que l'expression de la virilité telle qu'elle caractérise les hommes de *Desperate Housewives* s'accompagne de la notion toujours

¹¹⁰ C'est ici une référence aux types de paroles sexistes et machistes que l'on trouve dans certaines chansons de rap américain où il est fait mention de l'univers des proxénètes et des prostitués (« ho » étant une simplification du terme « whore ») comme par exemple dans la chanson *P.I.M.P* du rappeur 50 Cent.

¹¹¹ « Nice She Ain't » (03x05).

¹¹² « We're So Happy You're Happy » (05x02).

implicite que ce sont des hommes à la sexualité agressive mais presque toujours hétérosexuelle.

Dans cet épisode en particulier Susan tente de se faire aimer de ses nouveaux voisins (Bob et Lee) avec lesquels elle a jusque-là accumulé faux pas et impairs. Elle ourdit alors un plan consistant à ne pas leur dire qu'elle a retrouvé leur chien, à garder ce chien dans son garage pour être ensuite chaleureusement remerciée quand elle le leur ramènera. Son plan ne se déroule évidemment pas comme prévu et le chien finit par s'échapper de son garage non sans avoir au préalable renversé de la peinture jaune partout (et notamment sur lui-même), peinture dont il va tacher un de ses deux maîtres, Bob. C'est Mike qui est chargé d'arranger les choses avec les voisins (furieux contre Susan dont ils pensent qu'elle a sciemment kidnappé leur chien) et il rentre en expliquant à sa femme qu'ils doivent racheter un nouveau costume à Bob pour la modique somme de 2000 dollars : « According to Lee, it's a Dolce. I don't know what that means but he said it six times. »¹¹³ Puis, après avoir prononcé cette phrase, Mike va chercher une bière dans le frigo.

La construction de la virilité et l'hétérosexualité de Mike se fait ici en plusieurs temps. D'abord il faut partir du cliché voulant que s'intéresser aux vêtements est une activité de femmes, tout comme donc maîtriser les marques et le style. Ensuite il faut voir que Lee (homosexuel plutôt assimilé aux autres femmes au foyer car dans son couple c'est Bob qui travaille) répète plusieurs fois que le costume est un Dolce. Il fait ici référence à la marque du costume, qui est un Dolce & Gabbana, marque créée par les designers italiens Domenico Dolce et Stefano Gabbana qui ont longtemps formé un couple. Cette marque est de plus connue pour ses campagnes de publicité qui jouent beaucoup sur un style « porno chic » et dans lesquelles figurent souvent de jeunes éphèbes dans des mises en scène très inspirées de la culture gay. La marque est donc codée à plusieurs niveaux comme appartenant au monde gay et la référence à la marque féminise tout comme elle homosexualise celui qui la fait. Que Mike Delfino soit ensuite montré comme ne comprenant pas du tout la référence à cette marque (« I don't know what that means ») contribue donc à faire de lui un homme à la virilité et l'hétérosexualité indiscutables puisqu'il est tellement viril et hétérosexuel qu'il n'a jamais eu vent de cette marque et ne comprend même pas de quoi parle Lee, comme si l'un parlait l'homosexuel et l'autre pas. Le fait qu'il fasse cette remarque après être allé régler les problèmes de sa femme (ce qui contribue à continuer de le construire comme l'homme qui répare) et juste avant d'aller chercher une bière dans le frigo qu'il va boire tranquillement

¹¹³ « If There's Anything I Can't Stand » (04x04).

dans son salon continue d'envoyer un message totalement univoque sur le type d'homme qu'il est.

e. Les règles du genre

En plus de proposer une peinture du genre masculin très univoque au moyen du traitement des cas particuliers que sont certains habitants de Wisteria Lane, il arrive aussi que des phrases sonnantes comme des vérités générales soient prononcées, notamment par les femmes de la série, qui contribuent ainsi à inscrire dans le marbre du genre les caractéristiques du comportement masculin (et parfois comme en miroir, du comportement féminin).

Ainsi, lorsque Lynette rencontre des difficultés avec Maisy Gibbons dans le cadre de l'organisation de la pièce de théâtre de la Barcliff Academy, elle en discute avec ses amies pendant une de leur partie de poker hebdomadaire :

Susan : It hasn't really changed a lot since Girl Scouts. Girls smile at you to your face and then behind your back they make fun of you 'cause you're the only one not shaving your legs yet.

Lynette : That would never happen in Boy Scout. When I worked mostly with men I preferred the way they fought. A guy takes his opponent on face-to-face and once he's won, he's top dog. It's primitive but it's fair.

Susan : And a lot less sneaky.

Gabrielle : Isn't it sexist of us to generalize like this?

Lynette : It's science Gabrielle, sociologists have documented this stuff.

Gabrielle : Who am I to argue with sociologists?¹¹⁴

Les comportements respectifs des garçons et des filles (donc des hommes et des femmes) sont présentés comme des vérités générales au moyen de présents gnominiques, de renvoi à la notion (avec l'utilisation de l'article zéro) et, au cas où cela ne suffirait pas, Lynette précise ne pas s'appuyer sur une appréciation empirique des situations mais sur ce qu'elle dit être des études scientifiques de sociologues. On peut lire cette référence à la science de plusieurs manières : soit Lynette utilise une référence à d'hypothétiques études scientifiques pour faussement étayer son propos grossièrement généralisateur et clore le débat sur l'éventuel sexisme de ses remarques, soit cette référence aux sociologues (et non pas aux

¹¹⁴ « Running To Stand Still » (01x06).

biologistes, on a donc une notion sociale et non naturelle ou biologique) permet de montrer très furtivement que ces comportements ne sont pas naturels mais construits.

Lynette fait à nouveau une référence normative aux comportements respectifs des hommes et des femmes lorsqu'elle se rend compte que Tom a un faible pour Claire, la jeune nounou engagée après son passage à vide du début de la première saison. Elle tente d'expliquer à son mari qu'elle ne lui en veut pas de trouver Claire à son goût et rationalise cette attirance en disant : « Tom it's okay, she's attractive. Men by nature are drawn to fertile, young women with whom they can plant their seed. It's the basic flaw of your gender. I get it. »¹¹⁵ Cette fois-ci, la nature de la référence est bien plus claire : Lynette explique un comportement social en des termes tout à fait biologiques et sa référence à l'idée de perpétuation de l'espèce montre qu'elle emploie le terme de « gender » comme un euphémisme pour parler de sexe génétique.

B. La création d'un espace socialement normé

Si la série contribue à construire un monde quelque peu binaire en ce qui concerne les normes de genre, on remarque que le reste des normes, sociales notamment, est respecté et continue de présenter l'image d'un monde rectiligne, orthodoxe.

Samuel Chambers décrit en effet le monde proposé par *Desperate Housewives* comme semblant « as straight as one can humanly conceive. »¹¹⁶ Le terme de « straight » utilisé ici se présente comme le négatif du terme *queer* : là où *queer* signifie oblique, courbé, tordu et homosexuel, l'adjectif « straight » fait référence à un monde rectiligne et hétérosexuel. On l'a vu, la série donne une leçon de genre en proposant un rapport aproblématique entre l'appartenance sexuelle d'une personne, le genre qu'elle adopte et son orientation sexuelle. De plus, *Desperate Housewives* construit un univers pouvant être décrit comme « straight » également d'un point de vue social. Samuel Chambers cite un certain nombre d'éléments contribuant à construire Wisteria Lane comme obéissant à des normes sociales assez rigides, comme le fait que les trois maris qui sont Rex (mais c'est aussi valable pour Orson et Bob par la suite), Tom et Carlos ont (dans la première saison tout du moins) une carrière professionnelle prestigieuse qui leur confère un statut social indéniable. Les femmes de Wisteria Lane ne travaillent généralement pas à l'exception de Susan dont l'emploi d'illustratrice permet que ses journées aient le même rythme que celles de ses amies tandis

¹¹⁵ « Move On » (01x11).

¹¹⁶ Chambers, *op. cit.*, 105.

qu'Edie Britt a une profession plutôt féminine, celle d'agent immobilier (profession qui lui permet de jouer sur son physique et de travailler au cœur de Wisteria Lane). Il cite aussi l'indiscutable masculinité de Mike construite par sa profession, mais également son passé de criminel et son maniement des armes.

Rajoutons que tous les couples semblent avoir des revenus plus que confortables et appartiennent à peu près à la même classe sociale (à l'exception peut-être des Solis qui sont en haut de la fourchette définie par le terme de « upper-middle class »), sont mariés ou l'ont été, ont des enfants (même si Edie, à la frontière de ce monde normé, a confié la garde de son fils à son ex-mari) et sont présentés comme ayant une religion qu'ils pratiquent plus ou moins assidûment. Carlos et Gabrielle sont catholiques et l'on voit Gabrielle se confesser régulièrement, Edie Britt semble appartenir à une Église Méthodiste et est aussi montrée se confessant au Père O'Maley,¹¹⁷ Bree et Orson Hodge sont presbytériens et seules Lynette et Susan ne sont pas décrites comme investies dans la religion. Cela change dans la quatrième saison lorsque Lynette se remet de son cancer et décide d'aller à l'Église. Ainsi, l'épisode « Sunday » (04x11) commente ce changement :

(Image de tous les habitants sortant de chez eux, vêtus de leurs habits du dimanche).

The faithful would emerge from their homes with their Sunday best, with their family Bibles and their rosary beads (images d'Edie, Mrs. McCluskey, Gabrielle). And they would head off to their various houses of worship, passing by a certain non-believer who had never taken an interest in their ritual. (image de Lynette)

Ce changement permet à Lynette de tester différentes Églises et religions afin de savoir ce qui lui convient le mieux et on apprend à cette occasion que Tom a été élevé dans la foi catholique. Lors de cet épisode, Lynette teste l'église presbytérienne des Hodge, qui ne semble pas lui convenir, puis choisit de se rendre dans une église catholique car les Catholiques sont les seuls à ne pas la juger d'avoir tant d'enfants.

On remarquera alors que, curieusement, les moments de transgression des valeurs normatives de la société dans lesquelles évoluent les héros et héroïnes de la série n'ont jamais lieu en marge de cette société mais bien en son cœur même. Par exemple dans « Next » (02x01), Gabrielle est enceinte mais n'est pas certaine de savoir qui de son mari Carlos ou son amant John est le géniteur de l'enfant. Parce qu'à ce stade de la série Carlos a appris

¹¹⁷ Le texte est peu clair et si l'on voit régulièrement Edie à l'église ou à confesse on ne sait pas exactement à quelle religion elle appartient (en dehors du fait qu'elle est manifestement chrétienne).

l'indiscrétion de sa femme avec John, leur jeune jardinier, il lui demande d'effectuer un test de paternité, ce que Gabrielle accepte de faire. Elle se rend donc à l'hôpital et commence à essayer d'expliquer sa situation à la secrétaire qui s'occupe des tests de paternité. Voyant que la jeune secrétaire a des mèches colorées dans les cheveux, un piercing à l'arcade sourcilière, porte du rouge à lèvres presque noir, une grosse bague à la main droite et un t-shirt au style un peu gothique, Gabrielle croit adapter son discours à ce qu'elle infère être la personnalité de la jeune femme et dit : « You look like a fun-loving girl. I'm sure you've been in a couple hairy situations of your own... » La jeune femme ne la laisse pas finir et rétorque : « Just because I choose to express myself doesn't mean that I condone adultery, sorry. » Cet échange est particulièrement caractéristique de la manière dont fonctionnent la norme et sa transgression dans *Desperate Housewives* : Gabrielle, voyant que la jeune femme à laquelle elle parlait avait un style vestimentaire (au sens large) différent de ce qu'elle a l'habitude de voir sur Wisteria Lane, a présumé que cette transgression d'une certaine norme vestimentaire devait se doubler d'une transgression d'autres normes plus sociales et que cette personne se situant extérieurement en marge était bien placée pour comprendre son problème. À sa grande surprise la jeune femme désolidarise dans son énoncé ses choix esthétiques et vestimentaires de sa manière de juger le comportement de Gabrielle qu'elle inscrit dans un cadre très normé, celui de la fidélité dans une relation monogame. Elle utilise le mot d'« adultère » (que Gabrielle s'était bien gardée de prononcer) et, en expliquant qu'elle ne cautionne pas ce comportement, le condamne *de facto*. Il semblerait ainsi qu'il ne faille pas s'attendre à ce que la transgression ou la subversion vienne des marges de l'espace normé et orthodoxe construit par *Desperate Housewives* mais peut-être de son centre, comme deux exemples vont nous permettre de le confirmer.

Lors de la deuxième saison, Tom et Lynette Scavo sont ravis de trouver un couple aux enfants au moins aussi turbulents que leurs jumeaux Preston et Porter et qui accepte d'organiser des après-midis où ils reçoivent les enfants Scavo pour jouer avec les leurs (et vice-versa). Un jour cependant les enfants de Leonard et *Norma*¹¹⁸ apportent chez les Scavo une cassette vidéo qu'ils s'apprêtent à regarder en compagnie des enfants Scavo, cassette sur laquelle Leonard et Norma ont filmé leurs ébats amoureux. Tom et Lynette s'en aperçoivent à temps et arrêtent leur magnétoscope dès qu'ils comprennent de quoi il retourne. Ils rapportent à Leonard et Norma la cassette en leur expliquant ce qu'il y avait dessus mais, parce qu'ils ont besoin que leurs enfants aillent parfois jouer chez d'autres afin d'avoir un peu de tranquillité,

¹¹⁸ Nous soulignons.

décident de ne pas en faire grand cas. Comme dit Lynette à Tom : « They need to know we don't judge them for what they do in the privacy of their own home. It's not unheard of to tape yourself while having sex. »¹¹⁹ Leonard et Norma, trop heureux que leur choix ne soit pas condamné par Tom et Lynette, les font rentrer chez eux (dans un intérieur à leur image, très traditionnel voire démodé). Leonard se met alors à parler de leur passe-temps en des termes très professionnels, expliquant à Tom et Lynette que la cassette qu'ils ont vue était « an example of [his] earlier work. » Puis Leonard et Norma décident de montrer aux Scavo la pièce insonorisée aux fenêtres tendues de draps foncés (qui semble être leur buanderie) dans laquelle ils tournent leurs films pour adultes, et proposent même aux Scavo de leur prêter cette pièce afin qu'ils puissent tourner leurs propres films. Ces informations sont de trop pour les Scavo qui décident de cesser toute relation avec le couple. Il n'est pas question ici de dire que l'activité à laquelle se livrent Leonard et Norma soit moralement reprehensible mais il faut admettre que la série a l'art de transformer un couple apparemment sans histoire (dont la femme rappelons-le a un prénom qui ne peut pas ne pas évoquer le concept de « norme ») en apprentis acteurs/réalisateurs de films pornographiques tournés de manière quasi professionnelle dans une pièce qui se trouve être leur buanderie.

Un autre exemple présent dans la troisième saison permet de faire surgir la subversion là où on ne l'attend pas. Il faut rappeler que dans la deuxième saison le jeune Andrew Van de Kamp devenu ingérable a été plus ou moins abandonné par sa mère, ce qui l'a conduit à devoir se débrouiller seul pour assurer sa subsistance. Comme on le comprend assez vite quand Andrew réapparaît dans la troisième saison (et comme il l'avoue à Orson dans l'épisode qui nous intéresse) il a dû mendier mais aussi se prostituer pour survivre. Dans « Like It Was » (03x04) Andrew, Bree, Orson et sa sœur Danielle se rendent à un petit Salon de l'histoire (« history fair ») où ils rencontrent le docteur Keck qui semble reconnaître le jeune homme. Ce dernier lui confirme qu'ils se connaissent bel et bien, comme le lui rappelle Andrew en une allusion laissant peu de doute sur la nature (tarifiée) de leurs relations : « Yeah, uh, you gave me a ride in your black sedan once. You know, the one with the reclining seats? » Le docteur Keck se précipite alors hors de la salle en bousculant Orson qui demande à Andrew s'il connaît le docteur Keck et l'interroge sur la raison de son départ précipité. Andrew l'éclaire sur la nature de leurs relations, ce qui fait dire à Orson : « Howard Keck? You sure? I mean, he's a very respected member of the community. » Ce à quoi Andrew répond : « Yeah, well, they all were. » La sensation laissée par cet échange qu'il y a peut-être

¹¹⁹ « Color and Light » (02x07).

quelque chose de moins « straight » qu'il y paraît dans le monde de *Desperate Housewives* est confirmée par la discussion qui suit entre Bree et Orson une fois la fête finie. Orson tente d'expliquer à Bree (non sans mal) ce qu'a dû faire son fils pour gagner de l'argent puis lui explique que le docteur Keck a été un de ses clients. Bree s'exclame alors : « Howard Keck? That's ridiculous. He's got a wife and a daughter. He plays on Tom Scavo's bowling team! » Orson lui répond alors : « Well, that's clearly not the only team he plays for ».

C. Une subversion d'un autre genre?

Comment alors réconcilier l'idée que la subversion surgit parfois au cœur d'un univers très normé avec la construction très rigide de ces normes (et particulièrement des normes de genre) ? On s'appuiera ici sur une partie de l'analyse proposée par Samuel Chambers sur *Desperate Housewives*.

In both its narrative and dialogic structure *Desperate Housewives* makes a concerted effort to maintain the surface appearance of both heterosexual normality and traditional gender roles. However, on the readings offered here this is precisely the point: the show *tries so hard* to uphold straightness, that it betrays itself. The reason that Wisteria Lane proves something less than straight lies in the very desperation to remain straight. Often the characters on the show work so hard to preserve normality that in the process they *reveal the workings* of gender and sex norms.¹²⁰

Samuel Chambers poursuit en expliquant que laisser voir, mettre au jour une norme contribue à la subvertir car les normes ont ceci de particulier qu'elles fonctionnent d'autant mieux qu'on ne les voit pas. La manière la plus efficace pour une norme de fonctionner est une manière invisible, ce qui signifie si l'on suit Samuel Chambers que lorsque les normes parviennent au point où elles ont besoin d'être consolidées (« shored up »), cela marque en creux leur affaiblissement et leur fragilité. Renforcer une norme ne peut jamais la ramener au niveau où elle était avant d'être affaiblie, puisque l'acte de renforcement lui-même contribue à montrer que la norme est plus fragile qu'elle ne devrait l'être. Samuel Chambers donne un exemple particulièrement éclairant en appliquant cette notion à une norme parmi d'autres, l'hétérosexualité :

¹²⁰ Chambers, *op. cit.*, 121.

Prior to Stonewall¹²¹ and the burgeoning practice of “coming out”, heterosexuality was never even considered a norm. It simply *was*—taken to be so fundamental, so natural as to never need description as natural. The movement of gay liberation challenges the norm of heterosexuality, not simply through offering alternatives to it, but (through this process) by bringing heterosexuality to light as something other than a given—making it visible *as a norm*.¹²²

Il s’agit donc à présent d’essayer de comprendre ce qui peut précisément être considéré comme mettant suffisamment en danger les normes (celles de genre mais aussi en conséquence l’hétéronormativité, que nous définirons plus tard) dans *Desperate Housewives* pour avoir besoin de recourir au bétonnage des normes de genre et des comportements sexuels étudiés dans les pages précédentes.

Nous commencerons par examiner l’instabilité du genre de la série (où le terme de genre est cette fois-ci pris dans son acception de sous-catégorie d’une œuvre artistique), puis verrons comment la série est en fait peuplée de personnages qui ont littéralement mauvais genre et mettent ainsi en danger l’équation vue précédemment selon laquelle une appartenance au sexe génétique mâle se doublerait nécessairement d’un genre masculin ainsi que d’une orientation sexuelle hétérosexuelle et vice-versa.

3. Une série qui a mauvais genre : rappels

Desperate Housewives en tant que création artistique est caractérisée par la prolifération des genres auxquels on peut considérer qu’elle appartient, instabilité générique qui préfigure une instabilité d’un autre genre. On l’a vu en s’appuyant sur les définitions données par John Fiske et Ien Ang, la série contient des éléments importants caractéristiques du *soap opera* en raison du lieu de la diégèse circonscrit à Wisteria Lane, de la construction des épisodes faisant suivre en parallèle aux téléspectateurs différentes histoires, de l’accent qui y est mis sur l’intime et le domestique, sur l’idée que la famille n’est pas nécessairement un havre de paix ainsi que parfois sur des intrigues quelque peu rocambolesques. La série est

¹²¹ C’est ici une référence aux émeutes de Stonewall, qui sont une série de manifestations spontanées et violentes contre un raid de la police qui a eu lieu dans la nuit du 28 juin 1969 à New York, au Stonewall Inn (dans le quartier de Greenwich Village). Ces événements sont souvent considérés comme le premier exemple de lutte des gays et lesbiennes contre un système soutenu par les autorités et persécutant les homosexuels. Ces émeutes représentent le moment symbolique marquant le début du mouvement des droits civiques pour les homosexuels, aux États-Unis et partout dans le monde.

http://fr.wikipedia.org/wiki/Émeutes_de_Stonewall. Page consultée le 25 juillet 2010.

¹²² Chambers, *op. cit.*, 121-122.

cependant un *prime time soap*, ce qui est à attribuer à l'horaire de diffusion en soirée et non en journée, horaire qui conditionne quelques changements génériques, comme le désir d'inclure des éléments ne parlant pas uniquement à un public de femmes au foyer, et qui a également un impact sur la qualité globale du produit proposé (depuis les décors jusqu'à l'interprétation en passant par la qualité des dialogues). *Desperate Housewives* emprunte également au genre de la série policière en raison de l'organisation de chacune des saisons autour d'un mystère à résoudre, entreprise qui conduit les héros et héroïnes à jouer aux détectives voire à interagir avec un milieu policier au sens large de manière fréquente.

De plus, *Desperate Housewives*, on l'a vu avec le terme de "dramedy", emprunte aussi bien à la comédie qu'au drame en raison du passage fréquent de situations comiques et d'un comique parfois peu subtil de situation (comme lorsque Susan s'enferme nue hors de chez elle)¹²³ à des moments nettement plus dramatiques (comme lorsque Lynette découvre qu'elle est atteinte d'un cancer).¹²⁴

Cette hybridité générique est perceptible lorsque dans la section « Writing Housewives » est expliquée la composition de l'équipe de scénaristes :

The writers' television background also informs how stories are assigned: John Pardee and Joey Murphy come from a sitcom background and write many of the more comedic scenes, and Alexandra Cunningham, who worked on *NYPD Blue*,¹²⁵ writes the scenes between Mike and the police.¹²⁶

Cette hybridité des genres qui informent la série se double d'une hybridité des genres auquel elle est censée s'adresser (puisque rappelons-le il est convenu que les éléments de *soap* s'adressent aux téléspectatrices tandis que les éléments plutôt policiers s'adressent plutôt aux téléspectateurs).

Le trouble dans le genre (pour reprendre l'expression et le titre de l'ouvrage de Judith Butler) est loin de s'arrêter à celui auquel appartient la série ou ceux auxquels elle s'adresse : il touche également les personnages qui y évoluent ainsi que le type de relation qu'ils entretiennent.

¹²³ « Pretty Little Picture » (01x03).

¹²⁴ « Getting Married Today » (03x23).

¹²⁵ *NYPD Blue* est une série télévisée américaine créée par Steven Bochco et David Milch et diffusée de septembre 1993 à mars 2005 (soit pendant douze saisons) sur le réseau ABC. C'est avec la série médicale *ER* (*Urgences*) une des séries ayant relancé l'intérêt critique et public pour ce format au début des années quatre-vingt-dix.

¹²⁶ *Behind Closed Doors*, 2005, 148.

4. Des personnages qui ont mauvais genre

A. Définitions : genre, subversion et féminisme

Comme l'explique Samuel Chambers dans son ouvrage, la théorie *queer* n'a pas uniquement à voir avec la notion de sexe et de sexualité :

[...] its resistance to and subversion of the category of the normal has wide-reaching effects. Nevertheless, there must always be some thread that connects "queer" to gender/sex/sexuality and specifically to those lives rendered unintelligible by the power of heterosexuality when it functions as a disciplinary norm.¹²⁷

Tout l'intérêt de la subversion telle que nous la concevons à l'œuvre dans *Desperate Housewives* est qu'elle fonctionne au cœur même d'un univers proposé et présenté comme littéralement normal. Pour reprendre les termes de Samuel Chambers, une norme ne peut exister sans le marginal et le déviant. Les pratiques et les comportements qui dévient de la norme doivent donc être compris comme ce qui la rend possible (l'exception qui confirme la règle en quelque sorte) en permettant d'établir une distance entre le normal et le non normal. Il n'y a donc pas vraiment de possibilité de fonctionner à l'extérieur de la norme : « there is only the queer with respect to the norm. »¹²⁸ Notre démarche consiste donc à montrer comment Cherry, les auteurs et les acteurs de *Desperate Housewives* peignent un tableau d'une Amérique normale qu'ils contribuent ensuite à réarranger de manière subversive.

Ce jeu avec les normes et la possibilité offerte par la série d'une lecture *queer* de son propos s'inscrit dans la perspective de ce travail de recherche d'une lecture féministe de *Desperate Housewives*. En effet, dans son ouvrage *Undoing Gender*, Judith Butler écrit : « Feminism is about the social transformation of gender relations. »¹²⁹ Comme on va le voir dans les pages qui suivent, c'est précisément à la manière dont *Desperate Housewives* peut proposer une vision transformée des relations de genre que nous allons nous intéresser.

On l'a dit, le terme de « genre » est entendu dans son acception constructionniste et compris comme la construction sociale des identités que d'aucuns (notamment les féministes essentialistes) envisagent comme découlant naturellement de l'appartenance d'une personne à un sexe génétique mâle ou femelle. Or comme Judith Butler le fait remarquer : « The return to

¹²⁷ Chambers, *op. cit.*, 17.

¹²⁸ Chambers, *op. cit.*, 18.

¹²⁹ Butler, 2004, 233.

biology as the ground of a specific feminine sexuality or meaning seems to defeat the feminist premise that biology is not destiny. »¹³⁰ Elle poursuit :

If sexuality is culturally constructed within existing power relations, then the postulation of a normative sexuality that is “before,” “outside,” or “beyond” power is a cultural impossibility and a politically impracticable dream, one that postpones the concrete and temporary task of rethinking subversive possibilities for sexuality and identity within the terms of power itself. This critical task presumes, of course, that to operate within the matrix of power is not the same as to replicate uncritically relations of domination. It offers the repetition of the law which is not its consolidation but its displacement.¹³¹

Il est alors capital de comprendre quelles pratiques sont considérées par Judith Butler comme susceptibles de jouer avec les normes et donc de les subvertir. Elle pose la question en ces termes : « What kind of subversive repetition might call into question the regulatory practice of identity itself? »¹³² La réponse apportée par l’auteure à sa propre question dans la conclusion de son chapitre intitulé « Subjects of sex/gender/desire » est éclairante et fournit de précieux outils opératoires permettant de comprendre quelles pratiques sont les plus à même de remanier efficacement le genre (et donc les relations de genre, dans un premier temps) :

No longer believed as an interior “truth” of dispositions and identity, sex will be shown to be a performatively enacted signification (and hence not “to be”), one that, released from its naturalized interiority and surface, can occasion the parodic proliferation and subversive play of gendered meanings. This text continues, then, as an effort to think through the possibility of subverting and displacing those naturalized and reified notions of gender that support masculine hegemony and heterosexist power, to make gender trouble, not through the strategies that figure a utopian beyond, but through the mobilization, subversive confusion, and proliferation of precisely those constitutive categories that seek to keep gender in its place as the foundational illusions of identity.¹³³

¹³⁰ Butler, 1990, 41.

¹³¹ *Ibid.*

¹³² Butler, *op. cit.*, 44.

¹³³ Butler, *op. cit.*, 46.

Notre lecture *queer* de *Desperate Housewives* va donc s'employer à montrer comment la série contribue à perturber l'ordre du genre précisément de cette manière, en mobilisant, déstabilisant, et en faisant proliférer de manière subversive ces catégories constitutives du genre. Ces pratiques visant à mobiliser, déstabiliser, faire proliférer les catégories de genre s'incarnent dans différentes techniques à l'œuvre dans la série, comme l'émascation quasi systématique des personnages masculins, l'accent mis sur la fluidité des attributs de genre, c'est-à-dire la facilité déconcertante avec laquelle les hommes adoptent parfois certains des attributs du genre féminin tandis que leurs épouses adoptent certains des attributs du genre masculin, autant de subversions et de retournements qui finissent par sérieusement mettre à mal les idées essentialistes de la culture dominante sur lesquelles se base en grande partie l'oppression sexiste et qui contribuent parfois même à remettre en cause l'hétérosexualité régnante.

B. L'émascation des héros

Comme le fait remarquer Jill Winters dans l'article « The Lost Boys of Wisteria Lane » : « The men on Wisteria Lane are utterly ineffectual, especially in their inability to get what they want in both the short and long term. »¹³⁴ Jill Winters concentre son analyse sur la première saison de *Desperate Housewives* (la seule à avoir été intégralement diffusée au moment où elle écrit), mais on verra que cette analyse reste valable (parfois avec des modalités différentes) pour les saisons suivantes. Jill Winters se réclame d'une lecture constructionniste des identités de genres :

Caveat: I'm one of those annoying people who believe that everything's a construct, so before we go any further, let's first identify our terms. For our purposes, "masculinity" will refer to the confidence that comes with strength, power and ability. "Emasculation" will refer to the negating, invalidating or disintegrating of that confidence.¹³⁵

La définition proposée du concept de masculinité est tout à fait appropriée et sera aussi celle que nous utiliserons comme point de départ, quitte à l'enrichir ou la nuancer au cours de notre étude.

¹³⁴ Wilson, *op. cit.*, 137.

¹³⁵ Wilson, *op. cit.*, 138.

Le pilote de la série introduit une image assez classique de l'émascation lorsque les personnages féminins, y compris Mary Alice (il s'agit d'un retour dans le passé, au moment où Susan a découvert l'adultère de son premier mari Karl), discutent des hommes et de leur pénis pendant que l'une d'entre elles, Gabrielle, est très occupée à manger des noix en utilisant un casse-noix d'un geste ferme et décidé. C'est le premier (mais non le dernier) recours à l'utilisation des noix comme symboles de la virilité masculine et de la masculinité en général en raison d'un jeu de mots possible aussi en français entre le nom du fruit et une manière familière de se référer à cet élément de l'anatomie masculine, jeu de mots qui trouve vraisemblablement son origine dans une certaine proximité visuelle entre le fruit et ce qu'il en vient à signifier. Jill Winters remarque dans son analyse que chacun des principaux héros masculins (dans lesquels elle inclut Rex, Carlos, Tom, Mike et John mais dans lesquels nous inclurons d'autres personnages masculins importants apparus dans les saisons suivantes) a sa propre manière d'exprimer et d'affirmer sa masculinité mais comme toute construction fragile, leur masculinité finit par s'effondrer et ne laisser en sa place qu'une coquille (de noix ?) vide.

Nous allons procéder à un tour d'horizon systématique des personnages masculins dont la masculinité et la virilité sont mises au jour comme des constructions et voir comment l'aspect systématique de l'émascation des hommes de la série (non parce qu'ils le sont tout le temps mais parce que tous le sont) permet de mettre en évidence *in fine* l'aspect construit du genre masculin lui-même et l'absence de lien naturel entre le sexe génétique masculin et le genre masculin.

a. Rex Van de Kamp

Selon Jill Winters, un des principaux points sur lesquels repose la masculinité de Rex (tout comme celle de Carlos) est son statut social :

In both cases, financial power allowed these men more than just a position in the home; it also gave them a sense of stability—a kind a reassurance of each one's masculinity. But money cannot buy strength of character, the only real stability one can have.¹³⁶

L'auteure montre le décalage important entre la notion de masculinité que Rex tire de sa profession, de ses revenus et du statut social qui en découle et la révélation de ses

¹³⁶ Wilson, *op. cit.*, 138.

penchants sadomasochistes assouvis avec une autre femme que la sienne tant il a peur de révéler quelles sont ses préférences sexuelles. Elle écrit à propos de ce décalage : « At this point, it was obvious that the scriptwriters were in on the joke. Masculine strength and power can be inverted at any time, and taken to the opposite extreme. »¹³⁷ On peut cependant arguer que ces penchants sont bel et bien choisis par Rex et qu'il *décide* de se faire dominer par sa maîtresse, ce qui peut nuancer l'idée qu'il est dans une position de faiblesse dans ces moments-là.

Ce qui paraît plus clair est la déclaration de guerre que lui fait Bree lorsqu'il est victime d'une crise cardiaque (pendant un jeu sexuel à tendance sadomasochiste avec sa maîtresse, Maisy Gibbons) et qu'elle le retrouve à l'hôpital après avoir appris sa liaison avec cette autre femme. Après s'être assurée que son époux va bien, elle lui dit :

Bree : As of this moment, Rex, I am no longer your wife. I am going to go out, and find the most vindictive lawyer I can find, and together, we are going to eviscerate you. I'm going to take away your money, your family, and your dignity. Do you hear me?

Rex : Bree...

Bree : And I am so thrilled to know that you still love me. Because I want what's about to happen to you, to hurt as much as is as humanly possible. I'm so glad you didn't die before I got a chance to tell you that.¹³⁸

Rex est en position de faiblesse physique et sa femme menace sa masculinité en lui faisant savoir de manière très claire qu'elle va lui enlever tout ce qui peut faire de lui un *homme* respecté. On se souvient alors de la réaction de Susan qui après avoir appris l'infidélité de son mari Karl avait décidé de détruire tout ce à quoi il tenait, inventaire qui permet de montrer comment la virilité et la masculinité peuvent parfois aussi se construire sur la possession d'un certain nombre d'artefacts, comme ses coupes gagnées lors de rencontres sportives, ses chaussures de ville ou encore ses clubs de golf dans « Thank You So Much » (02x15).

Après cette tension soudaine de leurs rapports, Rex regagne le domicile conjugal afin que Bree puisse s'occuper de lui lors de sa convalescence mais assiste à la cour appuyée que fait Georges Williams à celle qui est encore sa femme. Fragilisé et désireux de réaffirmer sa supériorité *masculine*, Rex profite d'aller chercher ses médicaments à la pharmacie où

¹³⁷ Wilson, *op. cit.*, 139.

¹³⁸ « Come Back to Me » (01x10).

travaille George pour dire à ce dernier : « [Bree is] a very beautiful, classy lady. Remember, they tend to end up with doctors, not pharmacists. »¹³⁹ C'est ce rappel par Rex de la supériorité de son statut social qui va pousser George à œuvrer afin de l'éliminer, ce qu'il arrive à faire à la fin de la première saison, empoisonné petit à petit par les faux médicaments qui lui sont délivrés. Non seulement Rex n'a donc pas réussi à réaffirmer son statut social mais en plus il finit la première saison faible et malade (si bien qu'il y meurt dans le dernier épisode) alors qu'il l'avait commencée en médecin prospère, respecté et vigoureux.

b. Carlos Solis

Carlos Solis est lui aussi tout particulièrement défini au début de la première saison par son statut social. Dans le premier épisode en effet il est fait mention de ses revenus, de son poste à responsabilité, des cadeaux somptueux qu'il fait à sa femme tout comme de sa tendance à faire preuve d'un certain machisme typique de la masculinité telle qu'on l'imagine et la présente souvent chez les Latins. Ces éléments sont pourtant rapidement (parfois presque simultanément) remis en question lorsque l'on se rend compte que sa femme le trompe avec un jeune lycéen (adultère auquel Carlos tente de mettre fin en appelant à l'aide sa mère, Mama Solis), qu'elle lui refuse l'accès à une paternité visiblement très souhaitée et qu'il se retrouve privé de sa liberté en raison de malversations financières commises dans le cadre de ces mêmes affaires qui lui ont permis d'asseoir son statut social.

Ces différentes limitations s'entremêlent d'une manière particulièrement explicite dans « Every Day A Little Death » (01x12) où Carlos, tout juste sorti de prison, est assigné à résidence au moyen d'un bracelet électronique qui prévient la police s'il sort de son jardin. Le passage qui nous intéresse présente Gabrielle qui rentre d'une journée de travail et ramène le dîner (des morceaux de poulet frits) tandis que Carlos l'accueille en relançant le sujet des enfants qu'il souhaiterait finalement avoir :

Gabrielle : Carlos, you promised. No babies.

Carlos : Things change.

Gabrielle : Yeah, I know. The feds towed away my Maserati, my husband is a felon, and I spend my days getting groped by fat tractor salesmen at trade shows. I am well aware things change.

Carlos : A baby is solid, a constant.

¹³⁹ « Your Fault » (01x13).

Gabrielle : And who's gonna be changing the diapers when you're pumping iron in a federal prison, huh? I like my lifestyle and I don't want you to kill it.

Carlos : Well, look around Gabby. It's already dead. Now there's nothing you can control.

Gabrielle : Maybe. But having a baby? That, I can control. You, I can control.

Carlos : Hey, you can't talk to me like that. I'm still the man of this house.

Gabrielle : Oh really? The man of the house?

Elle se retourne et marche en direction de la porte d'entrée. Sur le chemin elle s'empare du sac contenant le poulet qu'elle a ramené.

Carlos : Don't walk away from me! Hey, hey! My food!

Elle franchit la porte d'entrée et sort de la maison.

Carlos : Gabrielle, come back here right now!

Elle descend les escaliers à toute vitesse et se retrouve sur le trottoir.

Gabrielle : I wouldn't go too much farther, you're going to end up back in prison.

Carlos : Damn it! Gabrielle! Get inside now!

Elle s'assoit sur le bord du trottoir en face de chez eux et ouvre le sac rempli de poulet frit.

Gabrielle : Mmm.

Carlos : Hey, I waited all day for that!

Gabrielle: Mmm, it's perfect! Oh, mm, crispy and burnt on the outside but nice and steamy on the inside.

Carlos s'aventure dans sa direction mais le bracelet électronique qu'il porte à la cheville se met à clignoter et faire du bruit.

Gabrielle: Uh, uh, uh! Mmmm. Mmmm. You're the man of the house? You can't even leave it!

Le passage développe le thème de l'impuissance de Carlos : son impuissance à convaincre sa femme d'avoir des enfants, son impuissance à lui faire faire ce qu'il désire de manière plus générale et son impuissance physique à se rendre où il le souhaite. Remarquons d'ailleurs que la place qui est celle de Carlos ici n'est pas sans rappeler celle des femmes prisonnières de l'*oikos* alors que Gabrielle, elle, peut aller où elle veut et quitter la sphère domestique restreinte. Ce passage rappelle de manière plus générale l'impuissance qui est celle de Carlos lorsqu'il se rend compte que, contrairement à ce qu'il lui a demandé de faire après son arrestation, Gabrielle a brûlé son passeport mais gardé les preuves qui l'incriminaient (alors qu'il lui avait demandé de faire exactement le contraire), refus qui lui permet par la suite de contrôler son mari.

L'émasculation de Carlos (et l'impuissance qui en découle) va souvent de pair avec la tendance de Gabrielle à décider de manière très littérale de ce qu'il peut ou ne peut pas faire de son pénis. Ainsi dans « One More Kiss » (02x11) Gabrielle se lamente parce que tout le monde est au courant de son aventure avec John Rowland et que (dans cet épisode en particulier) Lynette ne lui pardonne pas d'avoir embrassé Tom sur la bouche, même dans le cadre d'une plaisanterie anodine. Elle dit alors à son mari pendant que celui-ci est en train de jouer au golf miniature dans leur salon :

Gabrielle : Why is everybody making a big deal out of this?

Carlos : Because you had an affair with an underage gardener. People don't think you're harmless. They see you as a predator.

Gabrielle : You're enjoying this, aren't you? Punishing me, dangling the affair over my head. Well, I won't tolerate it.

A ce moment-là, elle coince sous son pied la balle de golf avec laquelle Carlos est en train de jouer puis la relance plus loin d'un mouvement du pied.

Carlos : Really. So just what are you gonna do about it?

Gabrielle : I'm gonna let you even the score. Carlos, go have an affair.

Carlos : What?

Gabrielle : I had my little indiscretion, so go have yours, get it out of your system. I know you want to.

Carlos : I do not.

Gabrielle : Sure you do. Knock yourself out. Call up an old college flame. Rent a call girl. Fly to Africa and nail that little nun you've been drooling over. I don't care!

Carlos : You're crazy.

Gabrielle : No, I'm pragmatic. Because once you've finished your fling we'll be equals again and then you won't be able to judge me. And then we can go back to being a boring, average married couple. Oh, just do me a favor. Don't bring back any diseases.

Si la discussion dans laquelle Gabrielle donne à son mari le droit de se servir de son pénis voire l'enjoint à le faire ne suffit pas, le geste par lequel elle coince sa balle de golf sous son pied puis décide où l'envoyer semble une manière de joindre le geste à la parole compte tenu du jeu de mots sur « ball » faisant à la fois référence à la balle de golf et, de manière argotique, à une partie de l'anatomie masculine.

Ce jeu de mot réapparaît lorsque Carlos a une relation avec Edie Britt dans une saison ultérieure et qu'un jour où il s'apprête à aller jouer au golf avec ses amis elle lui apporte un jeu de balles de golf sur lesquelles est inscrit son nom et explicite son geste en lui disant : « I want everyone to know who your balls belong to. »¹⁴⁰ Certes, la remarque peut être comprise comme celle d'une femme amoureuse et possessive désirant marquer son territoire, mais on ne peut ignorer le double sens de la phrase qui peut également signifier que des deux c'est Edie qui a le pouvoir masculin (Edie qui rappelons-le refuse aussi à Carlos l'accès à la paternité en lui faisant croire qu'elle tente d'avoir un enfant avec lui alors qu'elle prend toujours son contraceptif).

En plus de priver par moment Carlos de son pouvoir masculin, Gabrielle se lance pendant la période de leur séparation dans une entreprise de destruction de ses attributs masculins, ceux qui (comme dans le cas de Rex ou Karl) sous-tendent l'édifice de sa masculinité. Dans « Nice She Ain't » (03x05), Gabrielle (qui malgré sa séparation d'avec son mari continue de cohabiter avec lui) rentre chez elle et trouve Carlos occupé à mettre de la musique sensuelle, ouvrir une bouteille de champagne et allumer des bougies. Elle pense tout naturellement que tout cela est à son attention mais a la mauvaise surprise de trouver une dénommée Trishelle dans la baignoire lorsqu'elle se rend dans la salle de bain. Carlos, ravi de son petit effet, en rajoute en faisant mine d'avoir oublié le prénom de celle qui est toujours son épouse, ce qui met Gabrielle dans une colère noire. Le lendemain Gabrielle lui rend la monnaie de sa pièce en invitant chez eux son nouveau prétendant, ce qui donne lieu à la scène suivante :

Gabrielle : Carlos, this is my new friend, Phil Lopez.

Carlos : We've met, Gabby.

Gabrielle : Really? Well, that's weird. When?

Carlos : Fairview Chamber of Commerce. The annual dinner.

Gabrielle : Oh, my God! That's right! That's right! You were up for the Latino Businessman of the Year Award that Phil won.

Phil : Well, actually, I beat him out twice.

Gabrielle : No! Oh, I remember. Carlos was so annoyed. What did you say, Hon? "He may have that trophy, but I've got you." Ain't life funny?

Carlos : Gabby, can we talk for a sec?

¹⁴⁰ « Art Isn't Easy » (04x05).

Gabrielle : Mmm, not right now. Phil and I are getting in the hot tub. Ooh, Phil, did you bring your suit?

Phil : You said I didn't have to.

Gabrielle : Not in front of Arlos-cay! Go outside. I'll meet you there.

Phil s'éclipse.

Carlos : Phil Lopez? You brought home Phil Lopez? I had no idea you hated me that much!

Gabrielle: Well, now you know.

Elle part.

Alors que la technique de Carlos pour rendre Gabrielle jalouse était assez basique et consistait à ramener n'importe quelle femme chez eux, Gabrielle pour sa part met en place une technique dont la cruauté n'échappe pas à son mari. On comprend que Gabrielle ne fait que prétendre ne pas savoir ou ne pas se rappeler qui est Phil Lopez alors que son statut est bien évidemment la raison pour laquelle elle l'a choisi. La masculinité de Carlos, son statut a manifestement été mis à mal lorsque, par deux fois, le trophée de l'homme d'affaire latino-américain de l'année lui a échappé. Cette déception a manifestement été tempérée par la confiance que lui procurait le fait d'avoir à ses côtés son épouse, Gabrielle, la femme trophée que tous les autres hommes (notamment Phil Lopez) pouvaient lui envier, contribuant alors à réaffirmer son statut et sa masculinité. En choisissant de se pavaner sous les yeux de son mari avec son pire ennemi elle détruit ce qui restait à Carlos de sentiment de supériorité sur cet homme, qui de fait devient doté de tous les attributs masculins importants tandis que Carlos n'a plus rien. Ce dernier comprend exactement ce qui se joue et c'est ce qui explique sa réflexion (« I had no idea you hated me that much! ») montrant que seule une véritable haine de sa personne peut conduire à autant de cruauté, au désir de détruire purement et simplement l'homme qu'il est. Cette guerre ouverte durera jusqu'à leur divorce et sera oubliée lorsque Carlos et Gabrielle renoueront, mais elle contribue à montrer à quel point il semble facile de détruire les éléments sur lesquels repose la construction du genre masculin.

Gabrielle va même jusqu'à demander à son mari de subir une vasectomie après ses deux grossesses surprises supposées avoir eu lieu pendant l'ellipse temporelle qui sépare la quatrième saison de la cinquième, requête aussi faite par Lynette à Tom, personnage masculin n'échappant pas non plus à l'émasculatation qui touche les personnages masculins de *Desperate Housewives*.

c. Tom Scavo

Tom est présenté au début de la première saison comme le mari de Lynette, le père de quatre enfants mais surtout l'homme qui fait vivre sa famille grâce à son emploi. Comme l'écrit Jill Winters à propos de ce personnage :

Despite Tom's long hours and his eagerness, he was ultimately unable to excel at his particular brand of masculinity—being the breadwinner—because despite his work ethic, he simply wasn't as talented as others in his field, including his own wife.

While Tom's descent into uselessness did not end on such a dramatic note as jail or death, it was still an unequivocal emasculation. After quitting his job in frustration, he surrendered his role as breadwinner, telling Lynette that she could have what she'd wanted all along—to go back to work—while he stayed home to raise the kids.¹⁴¹

Si l'on peut discuter l'idée que retourner travailler est ce que le personnage de Lynette a toujours souhaité faire (la deuxième partie de ce travail de recherche a montré ce que ce désir avait de complexe et contradictoire), l'auteure résume bien le parcours de Tom. Nous nous intéresserons donc à la forme que prend cette émascation telle qu'elle est plus particulièrement illustrée dans la deuxième saison.

Dans « We're Gonna Be All Right » (02x12), Tom appelle sa femme, totalement paniqué, après un coup de téléphone de l'école l'informant que leurs enfants présentent les premiers symptômes de la varicelle. Tom demande alors à son épouse de prendre quelques jours de congés car, n'ayant jamais eu la varicelle, il craint de l'attraper. Cet échange est l'occasion de rappeler que Tom se comporte comme un enfant lorsqu'il est malade, ce qui amorce la démasculinisation (il est présenté comme un enfant ou un bébé et non comme un homme) à l'œuvre dans tout l'épisode et fait accepter à Lynette de prendre quelques jours de congés afin de s'occuper de leurs enfants malades. Quelques moments plus tard, au cours d'une discussion entre Tom, Carlos et Lynette, cette dernière apprend que le risque majeur pour un homme qui attrape la varicelle à l'âge adulte est la stérilité. L'idée que c'est le risque de stérilité qui est à l'origine du comportement quelque peu excessif de son mari inquiète Lynette, menacée par l'idée que si elle venait à disparaître son mari souhaiterait fonder une nouvelle famille avec une autre femme. Elle en vient donc à lui proposer ce qu'elle voit comme une solution parfaite :

¹⁴¹ Wilson, *op. cit.*, 143.

Lynette : I don't want you to have options, Tom. If I die, I wanna hear your life would be over. I want you to spend the rest of your life screaming "It should have been me on that plane!" Do you have any idea how painful it is to hear about you even think about your next wife and kids? I could never do that. I can't imagine my life without you. You are my everything.

Tom : You are my everything.

Lynette : Okay, well, that's easy to say. But I need you to show me. With a vasectomy.

Tom : Can't I just get you some flowers?

Lynette : Look. It makes perfect sense. We're not gonna have any more kids. And the pill just makes me bloat. It'll be great.

Tom : Lynette, this is crazy.

Lynette : I know, I know. But it is what married people do, they go out of their way to calm each other's irrational fears. Oh come on Tom, I really need you to do this.

Tom : Well okay. Fine, I'll make an appointment.

Lynette : Thank you.

On peut être étonné de l'inquiétude qui est celle de Lynette et du discours qu'elle lui fait tenir tout autant que de ce qu'elle est capable de demander à son mari (sur la fonction reproductrice duquel elle semble avoir son mot à dire). Cependant la suite de l'épisode permet un développement intéressant par rapport au thème qui nous occupe. En effet, Tom rentre de son rendez-vous et explique à sa femme qu'il n'a pas pu aller jusqu'au bout de la procédure :

Tom : I couldn't do it.

Lynette : What happened?

Tom : I don't know. I got there, I, I put on the paper gown and I, uh, I just couldn't do it.

Lynette : Why not?

Tom : It felt like I was being emasculated.

Lynette : Oh, please.

Tom : I'm serious, Lynette. I don't make the money around here anymore. I don't provide for you and the kids. And I wasn't gonna let them snip out the last thing that makes me a man.

Lynette : Staying home and taking care of the kids doesn't make you less of a man. That's crazy.

Tom : You expect me to calm your irrational fears. I expect you to calm mine.

Lynette : Are you saying you're unhappy?

Tom : A little bit, yeah.

Lynette: Well, what are we gonna do about that?

Tom: I don't know.

Le propos de Tom est on ne peut plus clair : ce qui fait de lui un homme est sa capacité à s'occuper matériellement de sa famille non en s'occupant d'eux au quotidien (rester à la maison est manifestement caractéristique du genre féminin) mais en les faisant vivre financièrement. Parce qu'il n'est plus celui qui subvient aux besoins de sa famille sa masculinité ne tient plus qu'à un fil, celui des canaux permettant le transport des spermatozoïdes qui assurent sa capacité de pouvoir féconder, et imaginer ne plus avoir ce pouvoir lui donne l'impression de ne plus être un homme du tout.

Ce lien physiologique à la masculinité se fait sentir lorsque Tom est à nouveau celui des deux qui ne travaille pas dans la cinquième saison. En effet il se remet à travailler peu après l'épisode que nous venons de citer mais se retrouve à nouveau sans emploi dans le courant de la cinquième saison et les mêmes causes sont à l'origine des mêmes effets. À ce moment de la série Tom et Lynette expérimentent une sorte de thérapie de couple qui veut qu'ils aient un rapport sexuel par jour. Cela semble bien fonctionner jusqu'au jour où Lynette s'endort en plein ébats amoureux, ce qui provoque une dispute et permet à Lynette comme au téléspectateur de comprendre l'importance de ce rituel pour Tom :

Tom : You want to know why sex has become so important to me lately? Because you are the only thing in my life that I'm passionate about.

Lynette : That is so sweet.

Tom : No, no, it's not good, Lynette. Not for me, not for you. I need something else to be excited about.

Lynette : I thought you wanted to do this, to take a break and stay home.

Tom : I did. You know, I figured, the kids are grown, I can take care of the house and the errands, and it'll be easy, and it is. It's too damn easy. I am finished with my work by noon, and then I just sit around, waiting for you to come home.¹⁴²

Si ce dialogue rappelle quelque peu les doléances des femmes au foyer interrogées par Betty Friedan dans *The Feminine Mystique*, il permet aussi de comprendre que c'est l'identité toute entière de Tom qui est mise en danger par son absence d'activité professionnelle et que

¹⁴² « Bargaining » (05x21).

la seule manière pour lui de reconstruire son identité masculine est d'être un amant pour sa femme. Dans le premier exemple, la masculinité se loge non pas dans la capacité à produire des spermatozoïdes mais dans la capacité à être un mâle fertile, tandis que dans le deuxième cas elle ne se loge pas dans le fait d'avoir un sexe masculin mais dans son utilisation active. Ces exemples montrent à quel point la construction du genre est quelque chose de fragile et facilement mis en danger et conduit le téléspectateur à se demander ce qui fait un homme.

Si le *topos* de l'émascation est souvent utilisé, le terme d'émascation apparaît de plus en plus fréquemment au fur et à mesure que l'on avance dans la série, et ce qui était parfois implicite finit par devenir parfois très explicite notamment dans le cas de Ian, le fiancé de Susan dans la troisième saison, et plus particulièrement encore dans celui d'Orson, le mari de Bree.

d. Ian Hainsworth

Ian Hainsworth est un riche Anglais rencontré par Susan alors qu'elle rendait visite à Mike et qu'il rendait visite à sa femme, tous deux dans le coma à l'hôpital. Au fur et à mesure de leurs rencontres Ian et Susan deviennent attirés l'un par l'autre et Ian finit par tomber amoureux de Susan, lui faire une cour très appuyée et entamer une relation amoureuse avec elle. Dès que Mike sort du coma on comprend que Ian se sent menacé par le beau plombier mais c'est dans « Liaisons » (03x18) que la virilité de Mike semble complètement effacer celle de Ian.

Ian et Susan sont en train de revenir du marché où ils ont acheté du fromage (et sont tombés sur Mike) lorsqu'ils ont un accident de voiture qui les précipite eux, leur fromage et leur voiture au milieu d'un lac. L'accident n'est pas très grave mais Ian ne sait pas nager et est quelque peu paniqué par la situation. Mike (qui était vraisemblablement non loin d'eux en voiture) passe par là, les voit, s'arrête, enlève son t-shirt et se jette à l'eau pour les sauver, ramenant Ian sur la berge tandis que Susan nage à côté d'eux. Le soir venu, alors que Susan et lui sont au lit, Ian revient sur leur aventure et Susan lui dit qu'il ne doit pas se sentir gêné d'avoir eu besoin de Mike. Ian répond alors : « I don't feel embarrassed and not emasculated either. » Bien entendu, le fait qu'il prononce le terme de « emasculated », même pour préciser qu'il ne l'est pas, est la preuve du contraire, ce que la suite de la scène va confirmer. Susan commence en effet à embrasser son petit ami et ce dernier, voyant à côté du lit le cadeau de remerciement qu'elle a acheté pour Mike, passe à une approche plus musclée et sexuellement offensive. La caméra se détourne alors pudiquement du couple mais y revient à peine quelques secondes après pour laisser place à un échange qui ne laisse que peu de doute sur ce

qui vient de (ne pas) se passer et le fait que Ian n'a pas pu obtenir d'érection. Le lendemain Susan accepte de venir s'installer avec lui à Londres mais a le malheur de refuser de vendre sa maison, justifiant son désir par ces mots : « Everybody I love is on this street. » Ian, qui voit là un aveu des sentiments de Susan pour Mike, stoppe tout net leurs préliminaires, ce qui conduit Susan à l'interroger sur la raison de cette interruption :

Ian : I'm not used to being grilled about my sex drive.

Susan : Well, I'm not used to guys bailing on me in the middle of foreplay.

Ian : And by guys, of course, you mean Mike.

Susan : What?

Ian : Well, I'm sure good old Mike was ready 24/7!

La construction de Mike comme ayant tout le pouvoir correspondant à celui du genre masculin se double comme en un mouvement de vase communiquant d'une émasculatation totale de son rival (ou celui qui se voit comme son rival) Ian. Si l'on réfléchit bien à la manière dont se sont déroulés les événements, la seule différence est que l'un sait nager tandis que l'autre pas, ce qui semble bien maigre pour construire une identité sexuelle. Pourtant le fait que Ian ne sache pas nager l'a placé dans la position de celui qu'on sauve (place visiblement connotée comme féminine, celle de « damsel in distress ») tandis que l'autre est devenu le sauveur de Ian, de Susan et du fromage, le parant ainsi de toute la puissance masculine du héros. On comprend alors mieux la raison pour laquelle Ian précise à sa petite amie qu'il ne se sent pas émasculé, ce qui est la meilleure manière de faire comprendre qu'il l'est. La discussion qui a lieu un jour plus tard achève de montrer comment Ian voit Mike comme une sorte de *über-male*¹⁴³ en présumant que ce genre d'accident sexuel ne lui est jamais arrivé et en le présentant comme l'amant ultime prêt à faire l'amour en permanence et dont l'érection infaillible est le signe d'une masculinité jamais remise en question.

On voit que c'est finalement ne pas savoir nager qui a déclenché tout cela et l'on se demande alors ce qui se serait passé si (comme la scène débutait) c'était Susan qui avait ramené Ian à la nage jusqu'à la berge. Cela n'aurait peut-être pas changé grand chose, car Ian aurait également été dans une position de faiblesse qui est celle que l'on attribue traditionnellement au genre féminin, tandis que Susan en sauvant la situation aurait temporairement occupé la place réservée au genre masculin. On se dit surtout en réfléchissant

¹⁴³ Rappelons également que Ian est un aristocrate anglais tandis que Mike est tout ce qu'il y a de plus américain. Leurs nationalités respectives et les valeurs qui y sont sans aucun doute attachées pour un public américain achèvent de construire Mike comme particulièrement plus viril que Ian.

à l'enchaînement des événements que le genre masculin n'est pas quelque chose d'automatiquement rivié à l'appartenance au sexe génétique mâle si ce simple incident peut temporairement priver Ian de quasiment tous ses attributs masculins. L'insécurité de Ian face à Mike ne se démentira d'ailleurs jamais et c'est Mike qui finira par gagner le cœur de Susan et l'épouser tandis que Ian quittera la série.

e. Orson Hodge

Le personnage d'Orson connaît une évolution certaine depuis son apparition à la fin de la deuxième saison. Ce personnage est au départ celui d'un dentiste prospère au passé quelque peu trouble, du côté d'un genre masculin assez violent et menaçant lorsqu'il écrase volontairement Mike Delfino (sans le tuer) à la fin de la deuxième saison tout autant que du côté de l'amant viril qui fait la cour à Bree. Son personnage prend beaucoup plus d'importance dès la troisième saison et il devient le fiancé de Bree, qu'il finit par épouser. Dans son apparition dans la série, il est à la fois l'équivalent masculin de Bree dont il partage le goût peu viril du raffinement, de la propreté ou encore de l'ordre mais aussi l'amant viril qui permet à Bree d'obtenir son premier orgasme¹⁴⁴ (ce qui le place clairement du côté d'une masculinité efficace). Pourtant, tout au long des saisons et principalement de la quatrième et de la cinquième, son personnage est de plus en plus émasculé (notamment par Bree) et rapproché comme automatiquement du monde de l'homosexualité masculine, on a eu l'occasion de le montrer.

Dans la troisième saison, Danielle, la fille de Bree, tombe enceinte et le couple Hodge prend la décision de l'envoyer dans un couvent afin de dissimuler sa grossesse. Bree pendant ce temps-là prétend être enceinte (au moyen de prothèses amovibles maintenues par un harnais) afin qu'elle et Orson puissent ensuite élever l'enfant de Danielle comme le leur. Dans « You Can't Judge a Book By Its Cover » (04x07), épisode qui a lieu après l'accouchement de Danielle, Bree et Orson reçoivent Susan et Mike à dîner et en viennent à parler d'amis communs qui ont prévu de faire circoncire leur fils le samedi suivant. Orson réagit violemment à l'idée de la circoncision et explique qu'il considère que c'est une mutilation dont il refuse d'être complice. Il en vient alors à raconter sa propre histoire, qui commence à tisser le motif de l'émasculé :

Orson : I just don't care to watch them ritually mutilate their child.

¹⁴⁴ « Listen to the Rain on the Roof » (03x01).

Bree : Circumcision is not mutilation. It's a simple surgery meant to promote lifelong hygiene.

Orson : It's a traumatic procedure which reduces the male's capacity for sexual pleasure by desensitizing the tip of...

Bree (l'interrompant) : We know what it is.

Susan et Mike semblent un peu mal à l'aise .

Orson : I hope I didn't offend you. It's just that I remember my own circumcision so vividly.

Bree (pouffant) : Oh, that's ridiculous.

Orson : My parents disagreed on this issue too. My Dad said "No". So Mother just bided her time until he finally left town on business. I was five.

Susan : Ouch!

Mike : Wow!

Orson : She told me we were going for ice cream.

Bree : That's why the procedure should be done on babies, they won't remember.

Now can we please just drop this? (et elle croque le bout d'un beignet de forme très phallique).

La mère d'Orson semblait ne pas avoir de difficultés à agir en dépit des sentiments de son mari, ce dont le jeune Orson a manifestement souffert (dans sa chair) et l'a conduit à avoir une opinion très arrêtée sur la question. Sachant pertinemment que son épouse va tenter par tous les moyens de faire circoncire Benjamin, Orson envoie un courrier à tous les médecins de la région expliquant qu'il s'oppose à cet acte chirurgical. Bree a cependant gain de cause et finit par faire circoncire leur fils/petit-fils par un rabbin lors d'une cérémonie religieuse. De retour chez eux, elle annonce, triomphante, la nouvelle à son mari :

Orson : You did what?

Bree : It's just a little unsightly foreskin, he'll never miss it.

Orson : So why stop there? Why not cut off his testicles as you obviously have no problem going after mine?

Bree : Orson!

Orson : What do you call it Bree? Going behind my back, ignoring my feelings on this?

Bree : I gave them very serious consideration. But it's my blood running in his veins, which ultimately makes it my decision.

Orson : Your blood? So who am I to Benjamin? A friendly uncle? A male nanny?

Bree : Of course not.

Orson : Well, then why do you treat me like I'm anything less than his father? I mean, haven't I earned that during the course of our little hoax? I lie for you. I risk public humiliation. I do everything but strap on the pregnancy harness myself.

Bree : I know that.

Orson : I see myself as Benjamin's father. I need to know if you see me that way too.

Bree : I know how much you love Benjamin. I guess... I guess I just have to remember that it's love that makes us a family, and not blood.

Comme cela est clairement exprimé, le fait que Bree aille contre l'opinion de son mari sur ce qu'il convient de faire subir ou pas au pénis de leur enfant est vécu par Orson comme une émasculatation indéniable. Après avoir refusé à Orson ce pouvoir de décision, Bree continue son entreprise d'émasculatation en refusant à Orson la position de père, ce qui semble conduire à une féminisation de la manière dont il fait référence à lui-même en demandant ce qu'il est pour cet enfant, un gentil oncle ou une nounou de sexe masculin. Bien sûr, l'adjectif « male » le place du côté des hommes biologiques ou génétiques, mais le terme et la position de « nanny » sont plutôt connotés de manière féminine (d'où la nécessité de préciser « male »), comme si son statut dans la communauté des hommes devenait déjà un peu plus ambigu. La phrase suivante prononcée par Orson brouille un peu plus les pistes en ce qu'elle donne au téléspectateur l'image d'un Orson qui pourrait finalement lui aussi faire semblant de porter l'enfant, comme si la dernière chose qui pourrait convaincre sa femme de lui accorder la place de père serait qu'il fasse lui aussi semblant d'être la mère de cet enfant (puisque Bree n'est pas plus enceinte qu'il le serait, c'est uniquement un coussin qui lui permet de le prétendre). Cette dernière remarque semble avoir été préparée par tout le reste de la scène : avant de pouvoir envisager de faire semblant d'avoir un utérus il faut d'abord qu'Orson soit totalement privé des qualités viriles allant supposément de pair avec ses attributs physiologiques masculins.

Le motif amorcé dans cette scène ne va pas disparaître, loin s'en faut, et va même être accentué avec l'emprisonnement d'Orson (qui se livre à la police sur la demande de Bree et est condamné pour avoir attenté à la vie de Mike) et la perte de son emploi. Dans « Mirror, Mirror » (05x05), Bree se rappelle le matin qui a précédé l'incarcération de son époux et le brunch auquel elle avait invité Katherine, Andrew ainsi que Bob et Lee. Les plaisanteries échangées au cours de ce brunch contribuent toutes non pas à émasculer Orson mais à

présenter sa sexualité comme celle d'un homme pas forcément hétérosexuel (ce qui à défaut de l'émasculer le dévirilise au sens classique du terme) :

Orson : Is my wife amazing or what? I mean how many inmates get sent off with a festive champagne brunch?

Andrew : Uh, when you're in jail you might want to avoid words like "festive" and "brunch". They kind of say "Hi! I'm husband hunting!"

Bree : Andrew, please.

Orson : It's fine! This is my last taste of freedom for three years. I want jokes! I want fun! I want laughter!

Lee : Anyway, prison won't be such a big change. You're a dentist, you're used to cavity searches.

Bob : You vowed to me that you wouldn't say that.

Katherine : Bree tells me that you're going to make very good use of your time away.

Bree : Yes, he's going to read a lot of classic books, maybe study a language.

Katherine : Oh!

Andrew : Yes, he can learn the Italian for "I cost five cigarettes".

Ce qui achève d'émasculer Orson est la perte de son emploi occasionnée par son séjour en prison, d'abord parce qu'on lui retire le droit d'exercer en tant que dentiste puis parce que son employeur apprend que c'est un repris de justice et finit par le licencier. Les conséquences de cette perte d'emploi sont aggravées par la réussite professionnelle de Bree en tant que traiteur, réussite qu'Orson a beaucoup de difficultés à supporter. Ainsi, dans « Back in Business » (05x04), Bree découvre par hasard que son mari est au chômage et ce dernier tente de lui expliquer pourquoi il lui a caché ce changement de situation professionnelle :

Orson : Bree, when we married, I was the breadwinner. Now you have your company and you have your book. I'm a felon who can't hold on to a job.

Bree : Orson, we're partners. We share everything. Any success I have is just as much yours as it is mine.

Comme dans le cas de Tom, le fait de ne plus avoir d'emploi ou de ne plus être celui qui contribue par son salaire à faire vivre la famille est une cause d'émasculatation, comme si l'identité masculine était directement corrélée à la dernière ligne imprimée sur un bulletin de salaire.

Malgré les tentatives de Bree de rassurer son mari, elle contribue directement à l'émasculatation de ce dernier par la manière dont elle lui parle ou le traite, notamment dans « Connect! Connect! » (05x12). Dans cet épisode, Orson est tout excité à la perspective de recevoir un nouveau barbecue. Il faut se rappeler ici que si la cuisine est une activité codée comme typiquement féminine, le barbecue et plus généralement faire griller de la viande à l'extérieur est codé comme typiquement masculin. Peut-être est-ce parce que cela rappelle la période où les hommes chassaient les animaux puis les faisaient cuire pour nourrir leur famille ou encore parce que c'est une activité qui se fait dehors (et non dans la sphère privée de la maison ou de la cuisine), qu'elle implique un élément un peu sauvage (le feu non maîtrisé et non pas le feu des brûleurs d'une cuisinière) et de la viande rouge.¹⁴⁵ Le barbecue, et c'est plus vrai encore aux États-Unis, est une affaire d'hommes. Le début de l'épisode confirme tout ce que le barbecue peut avoir de viril : Orson explique en effet devant Bree mais surtout Andrew et Alex, le petit ami de ce dernier, qu'il va recevoir son barbecue qu'il décrit ainsi : « It's the Prairie Fire Turbo. It's 122,000 BTUs of charbroiling power. Look out, cattle! » La puissance du barbecue (exprimée en British Thermal Unit) est importante et rappelle la manière dont certains hommes parlent en détail et en termes techniques de la puissance des moteurs de leur voiture ou de leur cylindrée, comme si cette puissance calorifique asseyait sa masculinité. Plein de ce pouvoir calorifique (et manifestement viril), Orson se rêve en prédateur ou en cow-boy comme lorsqu'il dit « Look out, cattle », préférant faire référence à la bête sur pieds (voire au troupeau entier d'animaux plus ou moins sauvages) qu'à la pièce de viande tuée et découpée par un autre qu'il va probablement se contenter de faire cuire (ce qui ne l'empêche pas de s'autoproclamer « the grill master »). La suite de la scène montre comment Orson va se retrouver totalement émasculé par les remarques de sa femme :

Bree : If you think you're excited just imagine the salesman who overcharged you.

Orson : Bree, I got a very good deal.

Bree : He only thinks he got a good deal because the salesman threw in one of those "Kiss the Cook" hats.

Orson : And the temperature sensing barbecue fork.

Alex : That sounds good.

¹⁴⁵ Citons la phrase par laquelle Roland Barthes ouvre la section consacrée au bifteck et aux frites dans son ouvrage *Mythologies* : « Le bifteck participe à la même mythologie sanguine que le vin. C'est le cœur de la viande, c'est la viande à l'état pur et quiconque en prend, s'assimile la force taurine. » (84.)

Bree : Don't encourage him. Orson is a horrible negotiator. He's never met a sticker price he didn't like.

Orson : Bree, that's...

Bree : It's true. There's a reason the local car dealers send you a fruit basket every Christmas. Now, hush.

Alex : Bree, could you please not do that. It's just, when you talk to your husband that way, it really pushes a button for me. My mom used to do that and it drove my Dad away. I think he was tired of being emasculated.

Bree marque un temps d'arrêt.

Orson : Did I mention it had a rear rotisserie rack?

Bree : What exactly are you saying Alex?

Alex : I'm saying, if you're going to be rude to your husband, could you just not do it in front of me?

Andrew : So, a rotisserie huh?

Orson : Yeah. Good for chicken, rolled roasts, legs of lamb. This thing is so advanced I could probably use it to make soup.

Le discours de Bree émascule Orson en critiquant ouvertement ses qualités de négociateur, faisant de lui un bon client à la limite du « pigeon » ou de la victime, là où on imagine l'homme viril et archétypal avoir une puissance de négociation hors du commun montrant qu'entre lui et le vendeur c'est lui qui a le pouvoir. Si ce que Bree reproche à Orson le dévirilise, c'est parce qu'elle le dépeint comme impuissant à conduire une négociation et donc impuissant dans une situation où s'échange de l'argent, ce qui marque l'activité comme doublement masculine. Il semble qu'un certain nombre de mots surgissant au cours du dialogue marquent et soulignent cette émascation et semblent même faire glisser Orson du côté gay du spectre.

Bree choisit par exemple de mentionner la toque « Kiss the Cook », celui des deux cadeaux qui est le moins viril puisque l'autre est une fourchette qui permet de tester la température de la viande qu'on est en train de faire cuire. Elle fait ensuite allusion au panier de fruits envoyé chaque année par le vendeur de voiture (univers également marqué comme particulièrement masculin) mais le terme anglais de « fruit basket » (tout comme celui de « fruit » en général ou encore « fruit cake ») peut être une manière argotique de faire référence à un homme homosexuel. S'il n'est pas question de dire qu'il y a là une référence claire et explicite à la sexualité d'Orson, l'occurrence du terme dans un discours visant à détruire sa *persona* masculine peut nous interpeller à défaut de permettre d'avoir des

certitudes. Enfin Orson, qui tente de détendre l'atmosphère en parlant avec Andrew de tout ce que son barbecue peut cuire ou faire pendant qu'Alex règle ses comptes avec Bree, finit par mentionner la possibilité de faire de la soupe. Là encore il faut plus y voir une manière humoristique de dire que son nouveau jouet est tellement perfectionné qu'il peut être utilisé comme mixeur mais on peut aussi se demander dans quelle mesure on n'est pas passé de la cuisson de consistants morceaux de viande à la préparation d'une nourriture liquide volontiers servie aux enfants ou aux personnes âgées et pas aux hommes dans la force de l'âge.

Cette scène est suivie de celle qu'elle annonce, le barbecue lui-même auquel ont été conviés Andrew, Alex, Mike, Edie et Dave, son époux. Le menu est assez classique puisque sont servis de la viande et des pommes de terre, et tout se passe plutôt bien jusqu'à ce que Dave aille chercher des bières et que Bree demande à Orson d'aller chercher de la sauce pour grillade afin de cacher le goût trop cuit des steaks. Plutôt que dire les choses clairement Bree construit son discours comme une prétériorité et utilise le spectre de l'émasculatation pour justifier son désir de ne pas dire clairement ce qui ne va pas :

Bree : Well, it's just that grilling meat is such a manly pastime. If I suggested that Orson somehow failed to produce the perfect steak, you might see it as another example of emasculation.

Alex : I see, you're not going to let that go, are you?

Bree : For all I know, telling Orson his steak taste like charcoal might be de-balling him.

Alex : You know Bree, you can make your point and still be nice.

La manière dont elle présente le rapport entre dire que les steaks de son mari sont trop cuits et l'émasculatation (exprimée de manière explicite) qu'elle ferait soi-disant subir à Orson semble tellement outrée qu'elle en devient comique. Pourtant il y a plus qu'un fond de vérité dans la manière dont elle présente le lien entre réussir son barbecue et être un homme : dire que son mari n'a pas su faire cuire ses steaks peut être perçu comme une atteinte à sa virilité car l'homme doit savoir maîtriser le feu, c'est ainsi. L'aspect comique met cependant l'accent sur ce qu'il peut y avoir de stéréotypal et de stéréotypé, voire d'arbitraire (et donc de ridicule) dans l'association de certaines qualités à un genre en particulier. Ainsi, savoir faire cuire un gigot au four est codé comme féminin mais savoir faire cuire des steaks au barbecue est codé comme masculin. Que penser alors d'une masculinité qui dépend de l'endroit où l'on fait cuire sa viande, voire du type de viande que l'on fait cuire ? Que penser également d'une

masculinité qui est un principe si fragile que trois minutes de cuisson en trop peuvent la mettre en danger ? L'élément dévirilisant ici n'est pas que la cuisson des steaks, il faut y ajouter le fait que Bree puisse faire remarquer devant le reste des convives que son mari n'a pas su faire cuire la viande et ce faisant l'expose au grand jour comme un mâle inadéquat.

Cette scène est très représentative de la manière dont les rapports entre Bree et Orson évoluent au cours de la cinquième saison, notamment lorsqu'Orson demande à sa femme de le prendre comme associé dans son entreprise de traiteur (alors qu'elle est associée à Katherine) et qu'elle refuse, entre autres par loyauté à son amie. Elle accepte cependant d'embaucher son mari comme simple employé, au même titre que son fils Andrew qui s'occupe de la communication et de la gestion de l'entreprise. Dans « In a World Where the Kings are Employers » (05x15), Orson apprend qu'Andrew gagne deux fois plus d'argent que lui, différence qu'il vit très mal car il a l'impression que cette différence de rémunération signifie qu'il ne vaut rien (« worthless ») alors que Bree lui explique que cela signifie qu'il vaut moins (« worth less ») qu'Andrew. C'est à partir de cet épisode qu'Orson se met à voler de manière compulsive et il commence par voler le stylo Montblanc d'Andrew. L'explication de cette kleptomanie sera donnée quelques épisodes plus tard mais le premier objet volé paraît particulièrement pertinent. Le stylo Montblanc est un objet qui, par son prix, confère à celui qui le possède une certaine importance ne serait-ce que parce qu'il peut signifier que la personne gagne suffisamment d'argent pour pouvoir en dépenser autant dans un stylo et peut devenir une marque du pouvoir (au moins financier) de celui qui le possède. C'est encore plus vrai dans le cas d'Andrew dont le stylo, compte tenu de ses responsabilités, permet de signer des chèques pour l'entreprise et donc de disposer d'un pouvoir financier certain. Cependant, c'est aussi un objet qui a une forme phallique indéniable et l'on peut se demander dans quelle mesure ce n'est pas aussi la raison pour laquelle Orson jette son dévolu sur cet objet en particulier, comme s'il avait besoin d'une prothèse pour réaffirmer sa masculinité bien mise à mal par ce qu'il a appris au cours de l'épisode.

Orson multiplie au cours des épisodes suivants les petits larcins dans le quartier et Bree, qui finit par s'en rendre compte, lui demande d'aller voir un thérapeute. Dans « A Spark. To Pierce the Dark » (05x18), Orson avoue à son épouse devant son thérapeute la raison pour laquelle il vole :

Orson : I steal to hurt you.

Bree : Why would you want to hurt me?

Orson : Each day for the past year, you have inch by inch, slice by slice, brought me closer to being a eunuch.

Bree (à leur thérapeute) : Would you excuse us just for a moment? This just became a private conversation.

[...]

Bree : I don't deserve this, I have been nothing but supportive of you since you got out of jail. I even gave you a job.

Orson : I wanted to be your partner. You made me an employee.

Bree : So you decided to punish me by resorting to petty theft? For God's sake, Orson. I'm your wife.

Orson : Perhaps. But I'm not your husband. We may share a bed, but you save your passion for the company.

Bree : That's not true.

Orson : Isn't it? Every day for the past year I have been in the background, an afterthought. While you spend day and night nurturing your business.

Bree : All the while thinking I had your support.

Orson : I tried. I thought I wouldn't mind being Mr. Bree Van De Kamp, but it's killing me. Every day, I get smaller and smaller. And if something doesn't change, Orson Hodge is just going to disappear altogether.

Orson affirme bien que c'est sa personne sociale voire son identité tout entière qui va disparaître lorsqu'il dit « Orson Hodge is just going to disappear altogether ». Il commence par reprendre le thème de l'émasculatation en utilisant le terme d'eunuque, continuant de montrer la place centrale de l'élément anatomique que sont les testicules dans la symbolique de la masculinité et de la construction du genre masculin. Certes, un homme littéralement castré voit disparaître certains de ses caractères sexuels secondaires mais en devient-il pour autant une femme ou en tout cas un non-homme ? Orson va plus loin lorsqu'il fait référence à lui-même comme à Mr. Van de Kamp, adoptant la convention par laquelle on fait généralement référence à la femme d'un homme important puis lorsqu'il dit que « It's killing me ». Ce qui est en train de mourir ou en tout cas de disparaître chez Orson, c'est sa masculinité qu'il n'arrive plus à affirmer de manière classique, mais pour autant cela ne veut ni dire qu'il n'est plus un homme ni qu'il n'est plus rien (ce que l'idée derrière « it's killing me » semble impliquer). Sa logique est sans faille comme le montre sa conclusion établissant que si les choses continuent c'est lui tout entier qui va disparaître, comme si « Orson Hodge » ne pouvait exister qu'en tant qu'homme au genre masculin, genre rendu possible par le fait

qu'il occupe un emploi et soit le seul du couple à travailler peut-être. Il ira même jusqu'à quasiment forcer Bree à vendre son entreprise afin qu'elle redevienne une femme au foyer pour que lui puisse redevenir un homme à ses propres yeux.

f. John Rowland et David Bradley

Dans *Desperate Housewives*, l'émascation touche même les hommes présents de manière plus épisodique. John Rowland par exemple qui est pourtant dans la première saison l'amant fougueux de Gabrielle Solis est tout autant dépeint comme un homme viril et sexuellement actif que comme le jeune homme voire le petit garçon qui n'arrive pas à appeler celle avec laquelle il partage une intimité certaine autrement que « Mrs. Solis ». De la même manière, lorsque Gabrielle tombe enceinte et ne sait pas qui de Carlos ou de lui est le père de l'enfant à venir, elle lui explique clairement qu'elle ne le laissera jamais être le père de cet enfant car il n'a pas le pouvoir (notamment financier) d'offrir à un enfant ce que Carlos pourrait lui offrir.

Ce mal touche aussi le pourtant viril Mike à qui la paternité est refusée pendant quelques saisons. En effet, on apprend que Zach Young est l'enfant de son ex-petite amie Deirdre et qu'il n'est autre que le père de cet enfant. Non seulement il n'a jamais été au courant de cette grossesse (ce qui le prive une première fois de sa paternité) mais il ne sera jamais non plus le père du jeune Zach Young parce que Susan ne cesse de se mettre en travers de leur chemin afin de protéger sa fille du jeune homme en qui elle voit une menace. La possibilité pour Mike de devenir une sorte de père pour Zach finira d'ailleurs par ne plus être évoquée dans les saisons futures (et ce malgré le retour de Zach dans la série), probablement pour des raisons de convenance scénaristiques.

On remarque même cette émascation chez le très viril David Bradley. David Bradley est un avocat au style particulièrement agressif et en conséquence l'avocat que Gabrielle souhaite engager pour défendre son mari. Il fait sa première apparition dans « My Heart Belongs to Daddy » (02x04) où il est présenté comme arrivant toujours à ses fins, en particulier avec la gent féminine. Il est tellement séduisant que Carlos refuse qu'il soit son avocat par peur de laisser sa femme en contact avec ce genre d'homme. Gabrielle propose alors à David de rassurer Carlos en affirmant être marié et très heureux ou en prétendant être homosexuel. David semble trouver ces suggestions (la dernière surtout) tellement ridicules que sa seule réponse est : « Yeah, right ! ». Cette réponse à elle seule montre que David est une sorte de mâle absolu, si masculin que personne ne pourrait sérieusement imaginer un seul instant qu'il puisse être homosexuel et attiré par autre chose que des femmes. David préfère

en conséquence jouer sur la crainte de Carlos de le voir faire la cour à sa femme afin de le convaincre de l'engager :

Clearly Gabrielle is willful, self-centred and manipulative. But she's also beautiful enough to be worth the trouble. So the minute we leave this room I will aggressively pursue her. When I succeed, which I will, we're gonna fly to my chateau in Chamonix and have dinner at a local bistro. They make the best raclette in all of Europe. We'll make love by the fire and do a little midnight skiing. (À Gabrielle) You ski don't you? You're athletic, you'll learn.

Tout est là, l'agressivité sexuelle, le pouvoir de séduction, l'absence totale de doute quant à la réussite de son plan mais aussi son pouvoir financier et tous les attributs qui l'accompagnent (le château, l'Europe, et le raffinement) et lui font échafauder une technique de séduction quelque peu éculée et caricaturale. Son plan de communication réussit et Carlos finit par ne voir d'autre manière de protéger sa femme de ce prédateur qu'en l'engageant comme avocat. Ce statut du mâle absolu ne lui est cependant pas accordé longtemps car dans « I Wish I Could Forget You » (02x06) il est touché par une balle (tirée par un forcené qu'il a éloigné d'une de ses clientes) alors qu'il s'apprêtait à aller plaider. On le voit dans la suite de l'épisode à l'hôpital, seul, diminué, sans son déguisement d'avocat fait de costumes hors de prix et ne reste de lui qu'un homme blessé, le bras en écharpe, qui souffre et ne parvient même plus à couper sa viande. Le grand prédateur est présenté comme affaibli et même comme un enfant à qui Gabrielle (venue lui rendre visite) doit couper sa viande et donner à manger. Sa présence dans cette saison (et dans la série par la même occasion) sera largement teintée par cette émasculatation et on ne le verra plus qu'affaibli, croyant être amoureux de Gabrielle à qui il fait la cour d'une manière sentimentale et sur un ton pleurnichard (et en vain, le montrant en échec là où il avait été présenté comme la peinture parfaite du succès).

Ce tour d'horizon de l'émasculatation des personnages masculins qu'ils soient principaux ou secondaires permet de voir que la masculinité et le genre masculin sont des constructions, que comme toutes les constructions elles peuvent assez facilement être déboulonnées, montrant par la même occasion qu'un homme génétique n'est pas nécessairement toujours présenté comme appartenant complètement au genre masculin. Cette émasculatation est la condition préalable à l'étude de la fluidité des attributs de genre qu'elle rend possible. Si l'on peut retirer le genre masculin à un homme, si l'on peut déconstruire (ne

serait-ce que temporairement) la masculinité, qu'est-ce qui empêche qu'une femme génétique construise ou adopte certains attributs du genre masculin ou qu'un homme génétique adopte certains attributs du genre féminin ?

C. La fluidité des attributs de genre

L'échange des attributs de genre (et donc des genres eux-mêmes dans la mesure où le genre est performatif et n'existe que par la répétition des actes qui le constituent) est une pratique très importante dans les relations de certains couples qui habitent Wisteria Lane mais apparaît de manière moins systématique que la pratique de l'émascation. Cette fluidité peut en revanche tout à fait être le corollaire de l'émascation : quand un homme est privé de sa masculinité il est parfois (mais pas systématiquement) doté d'un genre plus féminin. Nous allons voir ici quelques exemples d'attribution d'un genre différent à un sexe en particulier avant de nous intéresser plus particulièrement à l'étude des relations entre Lynette et Tom Scavo, qui sont particulièrement fécondes dans l'analyse que nous menons.¹⁴⁶

Dans « Everyone Says Don't » (02x18), Karl et Susan ourdissent un plan pour se remarier en secret afin que Susan puisse bénéficier de la couverture sociale de son ex-mari et subir l'intervention chirurgicale dont elle a besoin. Bien entendu, tout ne se passe pas comme prévu et Edie (la petite amie de Karl à ce moment-là) croit que c'est avec elle que Karl va se marier, ce qui force Karl à la demander en mariage. Cela complique les plans de Karl et Susan qui comptaient avoir le temps de se marier et de divorcer avant que la question du mariage de Karl à une autre ne se pose. Karl, dont le personnage est construit comme celui d'un homme extrêmement viril, pense alors à un nouveau stratagème pour gagner du temps et dit : « I'll just be the woman. I'll say I want a big wedding, you know, the church, big ballroom, smushing cake in her face. It'll take months to plan. » On n'aura pas l'occasion de le voir mettre son plan en œuvre (il n'en aura pas le temps) mais la simple phrase prononcée par Karl « I'll just be the woman » montre qu'il est facile pour un homme d'adopter les comportements classiquement attribués à un genre en particulier car ces comportements ne dépendent pas d'une quelconque compétence mais bien d'un lien arbitraire établi au départ entre, ici, être une femme et rêver d'un mariage de princesse.

¹⁴⁶ On verra que si les héros ont un pénis, ils n'ont pas toujours le phallus au sens où le terme est entendu en psychanalyse comme symbole de virilité. Leurs femmes en revanche ont parfois le phallus et deviennent alors des femmes phalliques, expression « souvent employée dans un sens approximatif pour qualifier une femme qui a des traits de caractère prétendument masculins, femme autoritaire par exemple [...] ». Laplanche & Pontalis, 1967, 310-312. Cf. également Plon & Roudinesco, *op. cit.*, 799-800.

D'ailleurs Victor Lang est extrêmement investi dans les préparatifs de son mariage à Gabrielle dans la troisième saison, comme on le voit quand il explique à sa fiancée ce qu'il a prévu pour son entrée dans l'église. Gabrielle, impressionnée que Victor s'investisse autant dans la préparation de leur mariage, lui dit : « I love it that you are so into this wedding. Most men would be “Yeah, yeah, tell me where the church is”. But you're as obsessed as me. You're like a hot groom and a gay best friend all rolled into one. »¹⁴⁷ Il n'est pas clairement fait mention de l'adoption par Victor d'un genre féminin mais l'idée qu'il y a en lui un futur mari et un meilleur ami homosexuel joue ici le même rôle.

Le personnage d'Orson que l'on a vu particulièrement touché par l'émasculatation des hommes de Wisteria Lane en vient parfois à être assimilé à une femme. Ainsi dans la quatrième saison, Bree apprend que son mari est celui qui a volontairement renversé Mike et exige qu'il se rende à la police. Devant le refus d'Orson de prendre ses responsabilités, Bree décide de le mettre à la porte et la scène qui nous intéresse présente Orson (manifestement un peu soûl) à la porte de chez lui en train de supplier sa femme d'un ton qui n'est pas sans rappeler celui d'un petit garçon : « Bree, I just wanna come home, please! »¹⁴⁸ Edie Britt passe par là en voiture et Bree lui demande de déposer Orson à l'hôtel auquel il a été forcé de prendre ses quartiers. Orson dit alors à Edie d'un ton suppliant : « No, no, please don't make me go back there. The other divorced men are trying to start a book club. »

La féminisation est enclenchée par le motif du « book club », ces clubs de lecture le plus souvent organisés par des femmes se retrouvant régulièrement pour discuter ensemble du livre de la semaine ou du mois qu'elles ont convenu de lire.¹⁴⁹ Il semblerait alors que tous les autres hommes divorcés résidant également à cet hôtel recréent une forme de sociabilité caractéristique du genre féminin et de ce que l'on peut voir émerger comme type de réunion dans les banlieues américaines où sont rassemblées les femmes au foyer pendant que leurs maris sont partis travailler en ville. Edie lui répond alors, achevant par la même de le féminiser : « Oh for God's sake! You can sleep it off on my couch tonight. Now hitch up your skirt and get in. » Le fait de s'adresser à Orson comme s'il était vêtu d'une jupe revient à lui parler comme s'il était une femme, stratégie à laquelle recourt Edie pour montrer qu'il ne

¹⁴⁷ « What Would We Do Without You? » (03x22).

¹⁴⁸ « Opening Doors » (04x14).

¹⁴⁹ L'aspect plus spécifiquement féminin de la pratique est attesté par la mention d'un tel club de lecture aux membres exclusivement féminins dans « Anything You Can Do » (01x07) (et dont le livre à lire est, en une référence particulièrement transparente pour un public français, *Madame Bovary*). Mentionnons également l'existence du *Oprah's Book Club*, club de lecture dépendant du *Oprah Winfrey Show* dont le public est très majoritairement féminin.

réagit pas dans cette situation comme on l'attendrait d'un homme car le genre masculin n'est pas supposé geindre ou supplier mais se montrer fort et souffrir en silence.

S'il est relativement classique d'associer un homme à une fille ou une petite fille (lorsqu'on veut l'insulter ou lui rappeler qu'il ne se comporte pas comme son sexe et son genre le voudraient), la quatrième saison fait surgir dans l'entourage de Bree un concept pour le moins vertigineux. Dans cette saison, Danielle est enceinte et a été envoyée dans un couvent afin d'y attendre discrètement son terme. Dans l'épisode qui nous intéresse, Bree apprend que sa fille a disparu du couvent et est allée se réfugier chez sa grand-mère Phyllis Van de Kamp. Bree va chercher sa fille et une fois sur place effectue une petite mise au point avec cette dernière. Au cours de cette discussion, Danielle prononce ces mots : « You emasculated him [Rex Van de Kamp], well, you will not emasculate me! »¹⁵⁰ Un des effets possibles de cette phrase est de montrer que Danielle a beaucoup entendu dire que sa mère émasculait son père, qu'elle ne sait que très vaguement ce que le terme signifie, ce qui la conduit à se l'appliquer de manière comique alors qu'il semble difficile qu'elle soit émasculée par sa mère (c'est d'ailleurs ce que lui répond sa mère : « You don't even know what that means you petulant sock puppet! »).

Cependant une autre lecture peut être proposée. Bree est en train de forcer sa fille à faire ce qu'elle désire, de la plier à sa volonté et donc de lui enlever son pouvoir décisionnel. Elle réduit alors sa fille à une position de relative impuissance, impuissance qui comme on l'a vu dans le cas des héros masculins est souvent celle qui caractérise l'émasculatation. Si l'on considère que le pouvoir d'agir et de décider est classiquement codé comme appartenant au genre masculin, lui-même représenté de manière métaphorique et classique par la présence de testicules (sources des hormones masculines et de la création de spermatozoïdes, naturalisées comme source du pouvoir attribué aux hommes), alors cela signifie que l'émasculatation de Danielle est tout à fait possible. Ce n'est pas parce que le pouvoir d'agir et de décider est codé comme masculin (tandis que le genre féminin serait plus soumis) qu'il ne peut pas être appliqué à une personne de sexe génétique féminin, rendant par là-même possible l'émasculatation dont il est question.

La prolifération des identités de genre et des images de genre peut être mise sur le compte d'une féminisation ou une masculinisation des personnages, phénomène en lien avec

¹⁵⁰ « Art Isn't Easy » (04x05).

le comportement ou le langage adoptés mais également avec les vêtements portés ou l'environnement dans lequel un personnage donné évolue.

Dans la première saison par exemple, le personnage de Maisy Gibbons se retrouve incarcérée en raison de la manière dont elle occupait ses après-midis, c'est-à-dire en ayant des relations tarifées avec un certain nombre de clients. Bree rend alors visite à Maisy en prison afin de s'assurer qu'elle ne révélera à personne la présence de Rex parmi ses clients. Jusque là, le personnage de Maisy avait toujours été présenté dans un contexte de femmes au foyer (notamment lors des réunions de la Barcliff Academy) et bien que présentée comme un personnage au caractère fort, elle ressemblait globalement à toutes les femmes au foyer de son entourage. La discussion qui a lieu au parloir entre elle et Bree permet de mettre en évidence la différence qui existe désormais entre ces deux femmes : Bree arrive précédée du petit panier de muffins si caractéristique de son personnage dans la première saison, habillée et coiffée comme à son habitude. Maisy en revanche est vêtue de la combinaison orange qui est celle des détenus de sexe féminin aussi bien que masculin et l'on est surpris de voir à quel point ce nouvel environnement et cette tenue semblent avoir une influence sur la manière dont elle agit.

Bree explique en effet qu'elle vient la voir afin de s'assurer que Maisy va continuer à être discrète (« continue to be discreet ») là où Maisy ne s'embarrasse pas d'euphémismes ou circonlocutions et lui dit qu'elle est là pour s'assurer qu'elle « la ferme » (« keep my mouth shut »).¹⁵¹ Ce décalage dans la manière de présenter la même réalité s'associe à une différence notable au niveau de la gestuelle : Bree est assise très droite, son sac sur les genoux tandis que Maisy est assise d'une manière bien plus décontractée, croise les bras sur la table et adopte des gestes nettement plus masculins. Le visionnage de la scène permet clairement de dire que Bree se comporte comme une dame tandis que le comportement de Maisy s'est masculinisé, comme s'il suffisait qu'elle quitte ses vêtements de femme au foyer d'une banlieue cossue et en enfile d'autres plus unisexes (par leur forme ou leur couleur) pour adopter un comportement caractéristique d'un autre genre.

On a quasiment là une forme de travestissement, mais pas aussi claire que celle constatée dans l'épisode « Dress Big » (03x17) lorsque Graham, le père de Ian, profite de quelques instants seul à l'étage pour essayer les dessous de sa future bru. Elle le trouve portant un peignoir d'intérieur en satin dont le col et les manches sont bordés de plumes roses. Il tente d'expliquer la situation au moyen d'un mensonge mais Susan se rend compte qu'il

¹⁵¹ « Ladies Who Lunch » (01x15).

porte en dessous un soutien-gorge en dentelle rouge. Graham avoue alors aimer porter des habits de femme, des robes, des soutiens-gorge en dentelle, et parfois s'en acheter. C'est d'ailleurs parce qu'elle est un jour tombée sur une facture de dessous féminins achetés par son mari que la mère de Ian, Dhalia, a cru qu'il avait une aventure, bien plus prompte à penser qu'il avait acheté ces dessous pour une autre femme que pour lui-même (ce dont il ne l'a pas détrompée). Comme plus haut avec l'exemple d'Orson et d'Edie, il semble que ce moment de travestissement¹⁵² rende possible une remarque bien plus subversive qui arrive ensuite dans la bouche de la mère de Ian. En effet les parents de Ian, pensant que Susan n'est intéressée que par la fortune familiale, souhaitent qu'elle signe un contrat de mariage, ce à quoi les fiancés se refusent. Dahlia menace alors son fils de le déshériter au profit de Nigel, son frère. Ian répond alors que ce n'est pas Nigel (alcoolique et surtout homosexuel) qui va assurer la perpétuité du nom familial grâce à sa descendance, ce à quoi Dhalia répond : « With a castle at stake he can learn a new skill! » On a alors l'impression que la petite scène à l'étage entre Graham et Susan n'a d'autre intérêt (dans le discours car elle a un intérêt comique indéniable) que brouiller les identités de genre afin de pouvoir déconstruire l'hétérosexualité et l'homosexualité en les présentant comme de simples compétences qui peuvent alors s'apprendre.

En plus de ces occurrences épisodiques de changement de genre ou de fluidité des attributs de genre, deux couples en particulier permettent un jeu quasi permanent sur les identités de genre, le premier étant celui formé par Carlos et Gabrielle Solis.

Le personnage de Gabrielle pioche en effet des éléments du côté de l'hyperféminité lorsqu'on la voit en train de prendre soin de son corps, de son apparence, portant des postiches afin que ses cheveux aient l'air encore plus longs, faisant du sport vêtue de rose, perchée sur des talons aiguilles ou entravée dans des robes extrêmement ajustées. Pour autant elle fait preuve d'une grande force dans les bras de fer qui l'opposent à son mari et elle est fréquemment montrée au volant de bolides telles que son Aston Martin ou sa Maserati qu'on la voit acheter et conduire avec un plaisir non dissimulé (là où on ne voit jamais Carlos choisir avec autant de délectation sa voiture). Ce passage d'un genre à un autre est particulièrement notable dans « Art Isn't Easy » (04x05), où Carlos et Gabrielle passent un

¹⁵² Le père d'Ian est un « cross-dresser », pas un travesti ni une *drag queen* : il rentre ainsi dans la catégorie des hommes à l'hétérosexualité claire qui aiment simplement à s'habiller en femme, déguisement qui leur procure une certaine excitation sexuelle. Susan utilisera à son avantage ce petit secret pour exercer sur Graham un léger chantage sous forme de jeux de mots faisant référence à son habitude (« What I'm trying to say is, there'll be no topic that I need to...skirt. No issue that I won't... address. I won't conceal my true thoughts under garments of secrecy. » *Ibid.*) et ainsi obtenir de ne pas avoir à signer de contrat de mariage.

week-end romantique dans un hôtel. On y voit Gabrielle sortant de la salle de bain de leur chambre vêtue d'un déshabillé affriolant dont Carlos ne comprend guère l'intérêt puisqu'il lui fait remarquer qu'elle sera nue en un rien de temps. Gabrielle lui répond : « I want to feel pretty and feminine. » Dans la seconde on entend frapper à la porte de leur chambre et Gabrielle s'exclame (pensant que c'est le service d'étage) : « Ooooh, my chili cheese fries! » Le décalage entre la femme qui souhaite être jolie et féminine et celle qui hurle de bonheur à l'idée qu'on lui apporte une portion de frites recouvertes de chili con carne et noyées sous du fromage fondu est immédiatement perceptible. On a bien d'un côté une Gabrielle traditionnellement féminine, souhaitant se montrer sous son meilleur jour, déguisée en femme en quelque sorte, tandis que l'instant d'après elle choisit de consommer le type de nourriture grasse, roborative et peu sophistiquée dont on imagine plus un homme se régaler. Il n'est pas question de dire que les goûts des femmes les portent vers un type de nourriture tandis que les hommes seraient comme naturellement aimantés par d'autres types de plats, mais un certain nombre de raisons comme le soin apporté par les femmes à leur ligne ou l'idée qu'une femme doit picorer et non pas montrer un appétit d'ogre (comme l'explique Mammy à Scarlett O'Hara au début de *Gone With The Wind*) fait qu'on a plutôt l'habitude de voir les femmes se délecter de salade au concombre pendant que leurs époux mangent des cheeseburgers accompagnés de frites. Le fait que Gabrielle soit capable presque simultanément des deux marque sa capacité de passer d'un rôle de genre à l'autre avec une facilité et un naturel déconcertants.

La manière dont le personnage de Gabrielle envisage les identités de genre est confirmée lorsque dans « Goodbye for Now » (01x22) elle découvre que c'est son mari (et non pas sa mère, Mama Solis, comme il le lui avait dit) qui a trafiqué sa pilule contraceptive afin qu'elle tombe enceinte, ce dont il était seul à rêver. Forte de ce qu'elle vient de découvrir, elle va voir son mari et lui dit : « The prescription was dated, Carlos, and Juanita was in a coma when this claim was filed. *You* did this, not your mother. At least be man enough to own up to it. *She* would've been. » Gabrielle joue avec les attributs de genre et montre comment ils sont parfois arbitrairement attribués. Ici le terme de « man » est utilisé pour dénoter un certain nombre de qualités telles que le courage et une forme d'honnêteté directe qu'elle considère comme caractéristiques du genre masculin (et que l'on retrouve en français dans l'expression « en avoir »). Par sa phrase elle montre qu'elle enlève ce genre à Carlos (qui ne mérite pas d'être un homme à ce moment-là) alors que Mama Solis, elle, aurait été suffisamment courageuse (donc « man enough » selon les termes de Gabrielle) pour avouer

être à l'origine de la manipulation des tablettes de contraceptif de Gabrielle.¹⁵³ Gabrielle pousse même cette logique de confusion des identités de genre jusqu'à quasiment l'inscrire dans une réalité biologique et corporelle. Dans l'épisode suivant, « One Wonderful Day », (01x23) Gabrielle accepte finalement d'être le témoin à décharge de son mari et ce dernier, se souvenant de la colère de sa femme quand elle a appris le rôle qu'il avait joué dans sa grossesse, s'en étonne. Voici comment elle explique son changement de position :

Carlos : So why did you change your mind?

Gabrielle : Well, I'm about to be the mother of your child, which means a lot of responsibility and little time for myself. So if I'm gonna get you out of this mess, you're gonna have to reciprocate.

Carlos : Okay.

Gabrielle : When the baby cries in the middle of the night, you're going to get up without saying one word. Doctor's appointment, you're driving. I'm not putting a car seat in my Maserati. And you will also be on bottle duty. That means washing, sterilizing and filling. That way I'll have some semblance of a life and maybe I won't hate you so much. So we're good? See you in court.

Carlos : Hey Gabby, aren't we breastfeeding?

Gabrielle : Hey Honey, if you can swing that one, more power to you!

Gabrielle négocie que Carlos accomplisse toutes les tâches occasionnées par l'arrivée de leur futur bébé, puisqu'elle lui demande de se lever la nuit quand il pleurera, de l'emmener chez le médecin ou de le nourrir. Finalement ce que Gabrielle demande à Carlos est d'accomplir toutes les activités traditionnellement prises en charge par la mère du bébé, donc d'être en quelque sorte la mère de l'enfant tandis qu'elle en deviendrait le père (qui refuse qu'on touche à son puissant bolide pour en faire une voiture familiale). La réponse de Gabrielle à Carlos quand il lui demande s'ils ne vont pas allaiter le bébé (avec un « we » tout à fait éloquent) n'est que la suite logique de ce discours. Plutôt que de lui répondre qu'il n'est pas question qu'elle allaite, elle laisse la confusion des genres devenir une confusion des sexes et des corps et laisse ouverte la possibilité (même lointaine) que ce soit lui qui allaite leur enfant. Bien sûr, Gabrielle sait que c'est impossible, mais le fait qu'elle choisisse de

¹⁵³ On peut penser à cette utilisation de l'expression « the man » servant à faire référence à la personne à la tête de l'association d'espions dans la série *Alias* et à la surprise du téléspectateur découvrant que « the man » est en fait une femme. C'est également le cas dans les plus récents films de la franchise *James Bond* où M est devenu une femme interprétée par Judy Dench.

formuler son refus de cette manière plutôt qu'en disant tout de go qu'elle refuse d'allaiter contribue à faire largement proliférer les images et identités de genre.

Si Gabrielle et Carlos par leurs rapports, leur discours et leurs comportements permettent un jeu sur les identités de genre, peu de couples sur *Wisteria Lane* rendent ce jeu possible autant que Lynette et Tom Scavo. L'émasculatation du personnage de Tom est très fréquente et s'accompagne d'une masculinisation du personnage de Lynette ainsi que parfois d'une féminisation de celui de Tom.

Lynette par exemple est montrée comme faisant preuve d'une forme d'autorité plus efficace que celle de son mari. Ainsi dans « Impossible » (01x15), Tom et Lynette tentent d'avoir une conversation sérieuse sur les perspectives d'évolution de Tom dans son entreprise alors que leurs fils jouent au hockey dans le salon. Tom demande une première fois à leurs enfants d'aller dehors, puis il leur dit une deuxième fois (« Hey boys can you please take the Stanley Cup finals¹⁵⁴ outside? ») tandis que Lynette lui explique que pour se faire une place dans une entreprise et en devenir vice-président il est nécessaire d'avoir un style de direction très musclé, ce qu'elle justifie en disant : « Nobody respects a shrinking violet ». Notons que l'expression stéréotypée « shrinking violet », peut-être en raison de la métaphore florale (trophe plutôt éculé représentant la femme) a toujours connoté un type de caractère féminin parce que timide et réservé. Tom, soucieux de prouver à sa femme que l'on peut être efficace de différentes manières, rétorque : « There is more than one leadership style, mine is quiet but effective. » Lynette, désireuse de lui montrer qu'elle a raison, hurle alors à leurs garçons : « Take that racket outside! » et se fait obéir immédiatement alors que les deux tentatives précédentes de Tom avaient été vaines. Il semble là que les valeurs de négociation douce et subtile et donc plutôt féminines sont associées à Tom tandis que Lynette est placée du côté de la force, de la puissance (ne serait-ce que vocale) voire de la brutalité, ce qui la place plutôt du côté masculin du spectre du genre.

Ce positionnement de Lynette du côté masculin du genre ne va pas sans poser de problèmes dans son rapport à son époux, notamment dans la deuxième saison où elle reprend le travail tandis qu'il reste à la maison (puis quand il doit travailler sous ses ordres) et la quatrième saison où ils travaillent ensemble dans la pizzeria familiale. Dans ces différentes situations l'antagonisme entre les deux positions peut jouer à plein, raison pour laquelle les passages que nous allons étudier maintenant sont majoritairement issus de ces deux saisons.

¹⁵⁴ La Stanley Cup est décernée chaque année par la Ligue nationale de hockey à l'équipe championne des séries éliminatoires.

Dans « There is No Other Way » (02x16), Tom et Lynette sont dans leur chambre sur leur lit et s'apprêtent à faire l'amour mais Tom s'interrompt parce que Lynette tente de reprendre physiquement le dessus (en essayant de se mettre sur lui), il lui dit alors : « Why do you keep trying to do that? Trying to get on top. You were pushing on me like you were trying to sack me, I felt it. » Lynette le rassure en lui affirmant qu'il se fait des idées et ils reprennent là où ils se sont arrêtés mais Lynette continue, ce qui amène à la discussion suivante :

Tom : What, what was that?

Lynette : What was what?

Tom : You were bracing. You were bracing with your leg. I was trying to lie on top of you, and you were bracing yourself against the mattress so you didn't have to get on your back. Try and deny it. Try and deny it. You can't.

Lynette : Okay, okay, can I just mention you're talking like a crazy person?

Tom: You can't give it up for a second, can you? You always have to call the shots. Always.

Lynette : Is this about me being your boss again? You gotta get over it.

Tom : That's exactly my point. Exactly. You are not just my boss at the office. You're my boss everywhere.

Lynette: Oh, that's ridiculous.

Tom : You run the show. You run the show, and I'm along for the ride. I just push the little shopping cart, let the woman do all the driving.

Lynette : Tom...

Tom : I'm the caddy husband. I carry your clubs.

Lynette : I am so sorry you feel that way, but you cannot put that on me. This is your life. You wanna run it? Then step on up. You wanna drive? Grab the steering wheel. I mean, what else am I supposed to say?

Tom: I'm gonna check on the kids.

Tom reproche à Lynette d'occuper la position de l'homme au travail puisqu'elle est sa supérieure hiérarchique (place plutôt associée au genre masculin) mais aussi chez eux dans leurs rapports mari/femme avec la difficulté que semble avoir Lynette jusque dans leur intimité à sortir de ce rôle associé au genre masculin qui est majoritairement le sien. On remarque d'ailleurs la métaphore phallique impliquée par le terme de « caddy husband » : c'est Lynette qui est montrée comme capable de jouer avec les clubs de golf et frapper les

beaux coups tandis que Tom ne fait que l'aider et la conseiller. Cependant la dernière remarque de Lynette est tout à fait fascinante en ce qu'elle semble donner à son mari le manuel pour être un homme et agir comme tel. Elle lui explique en substance qu'elle adopte un genre masculin parce qu'il la laisse faire et que s'il souhaite reconquérir cette place au sein de leur couple c'est à lui de faire quelque chose, reprendre le pouvoir et non à elle de s'effacer.

Ce conseil d'« homme à homme » portera ses fruits, car pas plus tard que le lendemain, alors qu'ils sont ensemble dans l'ascenseur les menant à l'étage où ils travaillent, Tom commence à embrasser sa femme, qui se dérobe en lui disant qu'ils n'ont pas le temps pour cela mais Tom tient bon et établit sa masculinité de la manière dont il sait le mieux le faire c'est-à-dire en affirmant sa sexualité de manière agressive et en agissant comme l'amant fougueux que l'on sait. Il n'est cependant pas rare que Lynette donne l'exemple à Tom en lui montrant de quelle manière il pourrait s'affirmer en tant qu'homme dans les situations où il a un peu de peine à le faire. Ainsi dans « Listen to the Rain on the Roof » (03x01), la vie des Scavo continue d'être perturbée par la présence intrusive de Nora, la mère de Kayla (l'enfant naturel de Tom). Dans cet épisode les Scavo posent pour leur photo de Noël et ont décidé d'inclure uniquement Kayla à leur portrait de famille, mais Nora décide au dernier moment de s'asseoir sur l'accoudoir du canapé où les Scavo prennent la pose. Lynette reproche à Tom de n'avoir rien dit à Nora et il se justifie en expliquant que c'est allé tellement vite qu'il n'aurait même pas su quoi dire. Lynette lui explique alors ce qu'il aurait dû dire à Nora (« You're in the frame, bitch. Move! ») puis, face à l'inaction de Tom, prend les devants et explique à Nora que sa présence sur les photos n'est pas souhaitée. Bien que Lynette ne parvienne pas tout à fait à ses fins, c'est tout de même elle qui semble avoir (ou prendre) le pouvoir d'agir tandis que Tom reste passif.

Cependant, les exemples de la distribution pas toujours conventionnelle des rôles à l'intérieur du couple Scavo ne sont jamais aussi manifestes que lorsque Tom perd son emploi chez Parcher & Murphy et décide de se donner un peu de temps avant de chercher un autre emploi afin de trouver ce qu'est son rêve dans la vie. Il annonce à Lynette avoir trouvé dans « Nice She Ain't » (03x05) et cette dernière découvre que le rêve de son mari est d'ouvrir une pizzeria :

Lynette : Okay, okay I'm dying here. What's the dream?

Tom : You're eating it.

Lynette : Excuse me?

Tom (enthousiaste) : I'm gonna open up a pizza parlor! I bet you didn't see that one coming.

Lynette : No, that was a real Frisbee to the head, that one.

Tom : But, but when you think about it, doesn't it make perfect sense? I mean, marinara's in my blood. You remember Uncle Vito? He came to this country with nothing. He turned that trattoria into a gold mine.

Lynette : Isn't he the one that asked us for a loan last Christmas?

Tom : He has a gambling problem, but don't blame the pizza. Trust me. I've got this thing all mapped out. It's gonna have, like, a real family feel, with, like, big portions but small prices, crayons for the kids. Oh, God, I feel good about this.

Lynette : Hmm.

Tom : So what do you think?

Lynette : I think I'm gonna open another bottle of wine.

Tom : But we haven't finished this one.

Lynette : Well, hey, we're celebrating, right?

L'enthousiasme de Tom n'est pas exactement partagé par Lynette mais elle tente tout de même de lui apporter le soutien promis. Nora en revanche explique à Lynette qu'il est nécessaire de tuer cette idée dans l'œuf (« Nip it in the bud »), prédisant qu'elle va les conduire à la ruine. Nora joue en fait un double jeu et demande à Lynette de briser les rêves de Tom tandis qu'elle offre son soutien le plus franc et massif à ce dernier afin de séparer le couple et regagner le cœur du père de sa fille. Un peu plus tard dans ce même épisode, Lynette apporte un soutien nuancé à Tom et lui suggère de commencer par monter un service de traiteur afin de pouvoir se lancer avec plus de trésorerie quelques mois plus tard dans l'ouverture d'un restaurant à proprement parler. Tom ne prend pas particulièrement bien ce qu'il voit comme le manque de confiance de sa femme :

Tom : Why can't I skip the catering and go straight to the pizza?

Lynette : Because you'll fail. Oh God, I'm sorry, I shouldn't have said that. But you're gambling with our life savings and you have no experience.

Tom : You said that you'd support me.

Lynette : I'm trying to. I'm trying to. But are you aware that 90% of restaurants tank in their first year?

Tom : Which means that 10% make it. Why don't you ever think I would be one of them? No, no! Do me a favor. Don't answer that.

L'ouverture de cette pizzeria est un enjeu au sein du couple Scavo, comme le montre la discussion qui s'ensuit entre Tom et Nora :

Nora : Kayla said you're opening a pizza place.

Tom : Maybe, it's not a done deal yet.

Nora : Ah. Lynette put the kibosh on it, huh?

Tom : What makes you say that?

Nora : You know, Lynette.

Tom : She's probably right. There's a bunch of dumb schmucks out there trying to open restaurants.

Nora : You know Tom, I've tasted your pizza. And I have to be perfectly honest with you. It was like I died and went to Italy.

Tom : Really?

Nora : Oh my God you are born to do this! And I just hate to see you give it up, because, well... man this is none of my business but Lynette does... bully you... sometimes.

Tom : She doesn't mean to.

Nora : Then don't let her. You go to the mat on this one. She would respect you a lot more if you grew a pair. I'm not trying to insult you. All I'm saying is that I know what you're capable of. And I believe in you.

Tom : I really needed to hear that. Thanks.

Le double jeu de Nora et le discours différent qu'elle tient à Tom et à Lynette afin de servir ses propres intérêts a le mérite d'explicitier les enjeux de cette pizzeria et ce qu'elle représente pour Tom dans sa relation avec son épouse. Pour Tom, ouvrir cette pizzeria est un rêve, donc ce qui le définit en partie en tant que personne, mais aussi le moyen par lequel il souhaite subvenir aux besoins de sa famille et assumer son rôle de père de famille, de chef de famille et donc d'homme. Que Lynette soit présentée comme l'empêchant d'accéder à tout cela contribue à continuer de la construire comme un personnage castrateur (bien qu'elle l'ait fait sur les conseils de Nora) tandis que le fait que Tom soit prêt à aller au tapis pour défendre son projet est une manière de se réapproprier sa masculinité. L'image que lui renvoie Nora est celle d'un homme actif, qui ne se laisse pas faire et qui par ce fait regagne ses galons d'homme comme le montre le recours à l'expression « to grow a pair » associant à nouveau le genre masculin à la présence de testicules. L'expression est intéressante en ce qu'elle montre que les testicules, et surtout le pouvoir et le genre masculins qui y sont associés, continuent

d'être considérées comme *le* symbole de la masculinité. L'expression implique également qu'il est possible pour un homme d'être dépourvu de ces attributs (et donc des qualités qui les accompagnent) de manière temporaire et de décider de se mettre à se comporter en homme. Ce dialogue annonce ce qui va être l'enjeu principal des épisodes mettant en scène Tom et Lynette au restaurant, à savoir qui des deux est l'homme et quand. Il n'est donc pas anodin que ce premier dialogue entre Nora et Tom introduise l'idée que les attributs masculins et le genre masculin qu'ils symbolisent ne sont pas liés de manière automatique et naturelle au sexe génétique mais bien qu'ils peuvent être adoptés indifféremment par l'un et l'autre sexe de manière temporaire.

Dans « Sweetheart, I Have to Confess » (03x06), Tom fait visiter à Lynette le restaurant qu'il souhaite reprendre (et qui auparavant était *Mama Rego's*)¹⁵⁵ et tente de lui faire partager son enthousiasme en lui demandant d'imaginer l'endroit équipé d'un jukebox, d'un jeu de fléchettes et d'un grand écran sur lequel regarder du sport. La conjonction de l'ancien nom du restaurant et des équipements plutôt codés masculins dont Tom souhaite l'équiper trouble déjà légèrement les appartenances de genre et ce trouble contamine Tom qui est décrit comme n'ayant pas d'ambition digne de ce nom puis comme un enfant :

Tom : You said you'd support my dream.

Lynette : My mistake. I assumed you'd have a dream worth supporting.

Tom : I'm gonna stay here tonight.

Lynette : Fine.

Lynette rentre alors seule chez elle et explique à ses enfants que leur père reste dormir au restaurant :

Porter : Are you two mad at each other?

Lynette : Yeah. A little. But that's okay. That's okay. We still love each other very much. But just like kids, sometimes grown-ups throw tantrums and need a time-out.

Preston : Why can't he take a time-out in his room?

Lynette : 'Cause he decided to take it in his pizza place.

Parker : No fair. That sounds fun.

Lynette : Not this pizza place. It's a rat hole. But once your Dad comes to his senses and stops being petulant, he'll come home.

¹⁵⁵ Nous soulignons.

Porter : What's petulant?

Lynette : It means childish, stubborn, careless with my money and your futures.

Preston : Huh?

Lynette : It's a grown-up word, and when Daddy comes home, you'll learn a new one: grovel.

Le discours de Lynette présente Tom comme un petit garçon et/ou un homme irresponsable qui prend de mauvaises décisions, condamné à échouer et ramper devant sa femme. Pourtant, et c'est ce qui rend le fonctionnement du couple Tom/Lynette passionnant, aucun de ces rôles de genre n'est définitivement fixé. Dans « Not While I'm Around » (03x12) par exemple, Lynette apprend que son mari n'a pas réussi à obtenir l'autorisation de servir de l'alcool dans le restaurant à quelques jours de l'inauguration, véritable catastrophe pour leurs futures recettes. Elle discute alors avec Karen McCluskey et lui demande pourquoi Tom ne s'en est pas ouvert à elle :

Karen McCluskey : Don't be dense Lynette. Half the reason men want to accomplish anything is so they can show off for the women they love. And when they fail, they like to keep it to themselves.

Lynette : I'm gonna tell him. I'm gonna tell him I went to the restaurant and that I know he screwed up. And that I'm going to fix it.

Karen McCluskey : Oh for God's sake, it's bad enough you cut off his cojones. Now you want to juggle them?

Lynette : My husband is in trouble. I love him. Shouldn't I want to help him?

Karen McCluskey : Well, if you really loved him, you should help him without letting him know that you did.

Une fois n'est pas coutume, c'est Lynette qui reçoit une leçon de genre lorsque sa voisine lui explique au moyen de la métaphore classique qu'aider son mari ouvertement reviendrait à faire plus encore que l'émasculer et à jouer de manière cruelle avec sa masculinité. Lynette s'exécute et parvient à obtenir l'autorisation de servir de l'alcool au restaurant en une journée. Tom se doute que sa femme est à l'origine de ce succès, ce qui donne lieu au dialogue suivant :

Tom : Order has been restored in the universe. You saved the day. I'm a loser.

Lynette : Oh, come on Tom.

Tom : I tried for two months to get that waiver signed. You did it in a day. Like I said (il fait le « L » de « loser » avec ses doigts sur son front).

Lynette : You can't drown in self-pity just because I helped you with one tiny little thing.

Tom : Okay but if I tell you that the plumbing's not up to code, that we have termites and that the chairs won't be there until after we open, can I drown in self-pity then?

Lynette : Why haven't you told me about all this?

Tom : Because I wanted to accomplish something on my own. I'm the man. I shouldn't have to run to my wife to bail me out.

Lynette lui met une tape sur la tête.

Lynette : Gambling with our life savings and not asking for help doesn't make you a man, it makes you an idiot. Come on, Tom. For God's sake, we are a team. And that restaurant is a huge undertaking. No one could do it alone.

Tom : You don't ask me for help with your ad campaigns.

Lynette (lui remet une tape sur la tête) : I don't have to! You're always giving it to me. Inspiring me. Remember the mouthwash jingle? You came up with the hook. And what about the Bartlett campaign? Would I have ever come up with tango dancing fleas? All you. There's nothing that I've accomplished that I could have done without your help.

Tom : Okay, fine. I help, we're a team. Just don't hit me again.

Lynette lui explique ce qu'ils vont faire pour que le restaurant soit prêt à temps et rajoute : And tonight I'm gonna slap on some sex perfume and you're gonna get naked and then we're gonna see who the man is.

Tom : God I hope it's me.

Lynette : Oh, I'm sure it will be.

Lynette est à nouveau dans l'obligation d'expliquer à son mari ce que signifie ou pas être un homme. En effet, Tom pense qu'il doit faire les choses seul, comme si demander de l'aide à son épouse (donc à une femme) le privait d'une partie de sa masculinité d'homme censé ne pas avouer ses difficultés ou ses inquiétudes. Lynette lui renvoie une image bien plus nuancée en lui expliquant que la vision qu'il a de ce qui fait d'un homme un homme fait de lui un idiot. Son discours permet alors de modifier l'image traditionnellement associée au genre masculin et montrer à son mari que l'on peut être un homme d'une manière différente et de différentes manières. Finalement elle lui explique qu'ils forment une équipe, qu'ils sont donc partenaires et que c'est parfois elle qui a besoin d'aide et lui qui l'aide (ils sont alors dans les rôles de genre classique de l'homme agissant tandis que la femme a besoin de secours et

d'assistance) mais que d'autres fois c'est finalement elle l'homme qui aide et assiste tandis qu'il est dans la position féminine de celui qui a besoin d'aide et d'assistance.

Ce qui est nouveau pour Tom comme pour le téléspectateur est l'idée qu'une personne appartenant à un sexe génétique donné n'adopte pas toujours le même genre selon la situation sans que cela ne remette en question son appartenance à la catégorie des hommes par exemple. Le message de Lynette semble troubler Tom qui a compris sa leçon et finit par répondre « God, I hope it's me » lorsque sa femme lui dit « We're gonna see who the man is » dans un contexte sexuel. Outre l'aspect purement humoristique de la réponse de Tom, on voit que les termes de « man/woman » semblent être comme détachés des personnages de Lynette et Tom et finissent par pouvoir faire référence à l'un comme à l'autre. On pourrait se dire qu'il est évident que c'est Tom l'homme dans un contexte de relation sexuelle car c'est lui qui a un pénis mais si l'on considère que les rôles de genre sont construits on pourrait aussi considérer que cela est vrai pour les rôles occupés par chacun dans la sexualité.

Les notions classiquement codées comme féminines, de passivité sexuelle par exemple, tandis que l'homme resterait le prédateur sexuel par excellence, sont elles aussi construites et donc dans le cadre de leurs relations sexuelles Lynette peut à nouveau avoir le rôle de l'homme actif et décideur. La réponse de Lynette à l'interrogation humoristique (mais l'humour n'est-il pas selon Freud une manière de désamorcer une angoisse plus profonde ?)¹⁵⁶ de son mari est remarquablement ambiguë et continue de faire proliférer de manière subversive les différentes positions que peuvent occuper hommes et femmes dans le cadre des relations de genre. En effet Lynette ne répond pas à son mari par une phrase affirmative et définitive du type « of course you are » mais modalise en disant « I'm sure it will be » comme si cela était une forte probabilité pour leurs ébats du soir (peut-être parce qu'elle a décidé de lui laisser ce rôle ce soir-là) mais que ce n'était pas quelque chose d'assuré à chaque fois.

Ce découplage des genres et des sexes anatomiques permet donc de faire circuler les identités de genre entre Tom et Lynette avec une grande fluidité, comme le montre le dialogue que nous allons étudier. Dans cet épisode, « Remember That » (03x14), Lynette licencie le jeune Austin (neveu d'Edie Britt) pour l'avoir surpris en train de fumer du cannabis pendant ses heures de service sur son lieu de travail. Elle est donc légitimement étonnée que Tom l'ait rengagé quelques heures après et hausse le ton devant le personnel du restaurant. Tom décide alors de poursuivre la discussion dans l'arrière-boutique, en tête-à-tête avec sa femme :

¹⁵⁶ John Fiske écrit en effet dans *Television Culture* : « Freud tells us that jokes are used to relieve the anxiety caused by repressed, unwelcome or taboo meanings. » (12.)

Tom : What the hell are you doing, talking to me like that in front of my staff?

Lynette : Well, I'm sorry but you totally blindsided me out there.

Tom : No, I was the one who was blindsided. You just went off on me without hearing what my reasons were.

Lynette : Well, I'm sorry. Let's hear them. What are your reasons for bringing back Joe Bong Hit?¹⁵⁷

[..]

Tom : This was a business decision. In case you hadn't noticed, and I hadn't until the waitresses pointed it out to me, Austin is hot. He is gonna bring in every girl from Fairview High and half the boys in the chorus. What's more, Edie is gonna include our menu in the welcome packet she gives to new homeowners. I'm not sure she'd feel so generous if we fired her nephew. Those reasons working for you?

Lynette : Yeah. I just wish you had told me before you rehired him. I mean, I'm the manager.

Tom : Right. But I'm the boss.

Lynette : Well, kinda.

Tom : No, no, not "kind of". Really. I'm the boss.

Lynette : You're pulling rank on me.

Tom : Look, at home, you get to be in charge. You decide how we discipline the boys, what car we buy... everything.

Lynette : I consult you.

Tom : Oh sure! And if you disagree, you ignore me. Look, when I go home, basically, I check my balls at the door. And that's fine. It works. But for this to work, when you walk through that door, you gotta check yours.

Lynette : Okay.

Tom : Really?

Lynette : Really. This place is your dream, so... consider them checked.

Tom : Thanks. Now I need you to do just one more thing.

Lynette : Whatever you say, boss.

Ils sortent de l'arrière boutique et le reste de la scène se déroule devant tous les employés.

Tom (parlant très fort) : I don't care if you think you know what's best. You don't, I do, because I'm the boss and what I say goes.

Lynette (murmure) : That's it. Give it to me.

¹⁵⁷ Lynette fait ici référence de manière humoristique à Austin en une périphrase utilisant des termes argotiques. Un « bong hit » est l'acte consistant à fumer de la marijuana au moyen d'un bong, artefact de fabrication artisanale permettant de décupler les sensations liées à la consommation de la substance.

Tom : So when I make a decision it stays made, you got that, Lynette?

Lynette : Yes, sir. (murmure) Okay, that's enough.

Tom (murmure) : Just one more. (fort) And if I want your opinion, I'll ask for it! But I probably won't, because I'm the boss. Are we clear?

Lynette (murmure) : Seriously stop or I will hurt you.

Tom : Okay, I made my point. Anybody needs me, I'll be in the back, drinking a beer.

Ce que Tom exprime de manière à peine voilée est que chez eux, c'est Lynette qui est l'homme (ou qui *fait* l'homme, mais étant donné l'aspect éminemment performatif du genre selon Judith Butler, c'est finalement la même chose) : elle occupe la position de celui qui décide de tout, même des choses supposées être la chasse gardée de l'homme, comme l'achat de la voiture. C'est tellement Lynette qui est l'homme que Tom, employant la symbolique désormais familière, explique qu'il laisse ses testicules, donc sa masculinité et son genre masculin, à la porte d'entrée de chez eux. En revanche il demande à Lynette d'en faire autant lorsqu'elle vient travailler : au restaurant c'est Tom l'homme. L'idée que chacun à son tour puisse être l'homme du couple selon les moments ou les lieux est déjà relativement subversive, mais expliquer à sa femme qu'elle doit laisser sa paire de testicules à elle, donc sa masculinité et son genre masculin à elle lorsqu'elle vient travailler, achève de montrer combien le lien classiquement établi entre sexe et genre est arbitraire et peut être refondu. Lynette comprend parfaitement l'argumentation de son époux (ce qui est on ne peut plus normal compte tenu de toutes les leçons de genre qu'elle a pu lui donner) et accepte de ne pas être l'homme au restaurant mais bien de laisser son mari occuper cette place et ce *rôle*. La suite de la scène est une sorte de mise en abyme du genre où l'on voit Lynette jouer à être la femme tandis que Tom joue à être l'homme. Cette petite mise en scène est réclamée par Tom qui y voit le moyen d'asseoir sa masculinité de manière indéniable en montrant à tous ses employés qu'il est l'homme et le patron tandis que Lynette n'est que la responsable qui doit respecter son autorité. On perçoit bien la manière dont Tom surjoue la masculinité (qui peut donc s'assortir de guillemets) en haussant le ton d'une manière peu naturelle alors que les téléspectateurs (et non les spectateurs de la scène) se rendent bien compte qu'ils sont deux à jouer et que cette manifestation d'autorité se fait avec le concours de Lynette. Tom va même jusqu'à compléter la peinture de l'homme viril en disant que si on le cherche il sera en train de boire une bière derrière, comme si être présenté une bière à la main était la touche finale du tableau.

Bien que Lynette accepte d'apporter sa pierre à l'édifice qu'est la construction de la masculinité de Tom sur leur lieu de travail, on remarque qu'il n'est pas facile pour elle de laisser son genre masculin à la porte du restaurant, comme elle l'évoque dans « Dress Big » (03x17). Dans cet épisode, Tom décide en effet de faire porter à tous ses employés un t-shirt orange sur lequel est inscrit le nom du restaurant mais Lynette refuse de porter cet uniforme qu'elle trouve peu flatteur et à peu près aussi peu esthétique. Devant le refus de Tom de céder elle tente de fomenter une rébellion en obtenant des serveurs qu'ils refusent eux aussi de porter l'uniforme.

Mais Tom arrive sur ces entrefaites et la voit tenter d'organiser une mutinerie – ce qui donne lieu à la scène suivante :

Tom : It's just a uniform. Why can't you wear it?

Lynette : Because I need to win one, Tom.

Tom : What?

Lynette : You keep ordering me around and disagreeing with me and overruling me, and I'm sick of it. We have to do things my way at least every once in a while.

Tom : This was the deal Lynette. You agreed. I'm in charge here. You're in charge at home.

Lynette : Except we're never home. We live here. Our marriage happens here.

Outre une répartition presque classique des pouvoirs où Lynette est en charge de la sphère privée tandis que Tom prend en charge la sphère publique, on remarque la difficulté pour Lynette d'abandonner son pouvoir de décision et son besoin d'affirmer ses choix. C'est la raison pour laquelle, face à l'inflexibilité de Tom, elle décide purement et simplement de ne pas assurer le service afin de récupérer un peu du pouvoir décisionnel qui a toujours été le sien et va continuer de l'être pendant la troisième saison. C'est en effet dans cet épisode que Tom fait une chute qui va le tenir éloigné du restaurant pendant des mois et le forcer à rester allongé sur un lit chez eux, materné au même titre que ses quatre enfants par Karen McCluskey.

Mais si Lynette est capable d'adopter le genre masculin avec une facilité déconcertante (d'aucuns pourraient même se demander si ce n'est pas son genre par défaut), deux passages en particulier montrent comment Tom est assimilé au genre féminin. On se souvient que Tom décidait à la fin de la première saison de devenir père au foyer tandis que Lynette allait retourner travailler, mais il est dès le deuxième jour de sa nouvelle occupation

physiquement diminué par un mal de dos important. Il demande alors à Lynette de l'aider et cette dernière lui répond : « Remember that time when you were in Tucson, I had 104 fever, but I still managed to take the kids trick-or-treating? Tom, being a mom is like being an ER doctor. There are no days off. So get up! Get up! »¹⁵⁸ Les termes employés par Lynette sont tout à fait remarquables : cette dernière ne dit pas « being a *parent* is like being an ER doctor » mais bien « being a mom », assimilant par là même le rôle tenu par Tom en tant que père au foyer à un rôle maternel. Finalement, le terme de « mère » aurait donc moins à voir avec le sexe génétique de la personne tenant ce rôle qu'avec les attributions de ce rôle : la personne qui reste à la maison avec les enfants et s'occupe d'eux, les habille, les nourrit, assumerait donc un rôle maternel et un genre féminin malgré ses chromosomes XY. La remarque permet peut-être également de faire comprendre aux téléspectateurs masculins (et pères et maris potentiels) les responsabilités et la charge de travail impliqués par le concept de mère au foyer (voire de mère tout court, même quand elle travaille).

Lorsque Tom est à nouveau père/homme au foyer dans la cinquième saison (alors que Lynette a retrouvé un emploi dans l'entreprise dirigée par Carlos), on remarque la même tendance à adopter des attributs de genre féminins. Ainsi, Tom remplace Lynette dans les sessions de commérages que partagent les femmes au foyer de Wisteria Lane autour d'un café, notamment dans « A Spark. To Pierce The Dark » (05x18) où Gabrielle lui apprend quasiment à adopter les attributs du genre féminin. Comme toutes les amies de Gabrielle travaillent désormais, cette dernière prend un café avec Tom et lui demande s'il a de bons potins. Il lui répond que quelqu'un a acheté une Harley Davidson, information plutôt codée comme masculine. Comme Gabrielle lui fait remarquer le peu d'intérêt de cette nouvelle Tom s'exclame: « Come on, give me a break, I'm still new at this! » Gabrielle lui apprend alors à être le parfait compagnon de commérages en construisant mieux sa progression pédagogique :

Gabrielle : Okay. We'll start with something a little easier. Bitching.

Tom : I can handle that. Bitch away.

Gabrielle : Well, I am so pissed at Carlos. He is never home. And when he is, he's too tired to do anything. And by anything I mean sex. Are you uncomfortable?

Tom : A little. Go on.

Gabrielle : Well, we've never had a drought like this. It's been almost two weeks.

Tom : Two weeks? And that's a drought for you?

Gabrielle : Yeah. Lately, Carlos just doesn't want to do it.

¹⁵⁸ « Next » (02x01).

Tom : Wrong. Guys always want to do it.

Gabrielle : Really?

Tom : Yeah!

Gabrielle : Even if you're tired and get home late?

Tom : Even if we're exhausted, and late, and been shot in the leg, twice. We still want to. So you've just got to get past the tired adult to find the horny teenage boy inside.

Gabrielle : Huh. That's good to know. You're good at this girl talk thing.

Tom : Well, thanks. So, does Lynette ever talk about me and sex?

Gabrielle : Yeah, I should get back.

Les identités de genre prolifèrent ici d'une manière fort intéressante : la fonction que remplit Tom est clairement celle normalement occupée par une femme, d'où le fait qu'il adopte un genre féminin et que Gabrielle parle de leur discussion comme de « girl talk ». Pour autant, la teneur des propos de Tom est clairement celle d'un homme, hétérosexuel qui plus est. On voit donc coexister dans ce petit dialogue une identité de genre féminin dans le type de discussion qu'ont Tom et Gabrielle tandis que l'appartenance sexuelle de Tom est celle d'un homme hétérosexuel, preuve que ces deux positions peuvent coexister et qu'une identité de genre féminine n'implique pas que l'on soit une femme tandis que la réciproque est valable aussi (un sexe masculin et une sexualité hétérosexuelle n'impliquent pas nécessairement une identité de genre masculine). La discussion permet aussi de montrer qu'il y a des codes dans ces discussions (échanger des potins, se plaindre ou médire) qui n'ont que peu de choses à voir avec le sexe de la personne et peuvent très bien s'apprendre (ce qui montre que ces qualités ne sont pas en lien direct avec le type d'hormones coulant dans les veines de celui qui parle).

Ainsi, nous avons vu que *Desperate Housewives* s'amusait avec les notions de sexe et de genre, d'abord en montrant par un processus d'émascation quasi systématique qu'un sexe génétique peut être privé du genre que l'on croyait lui correspondre de manière « naturelle ». Une fois cela établi, nous avons étudié comment les genres masculins et féminins devenaient des signifiants flottants pouvant être adoptés indifféremment par l'un ou l'autre des deux sexes (contribuant à rendre l'idée d'émascation possible pour une femme). Cette prolifération subversive des combinaisons (sexe génétique/identité de genre/performance de genre) et cette fluidité des attributs de genre finissent par également

contaminer l'idée même d'une identité fixe attribuée à chacun des personnages et donc l'idée d'essentialisme, comme nous allons le voir maintenant.

D. Remise en cause de l'essentialisme et fluidité des identités

Si la théorie *queer* est centrée principalement sur les notions de genre et de sexualité, elle n'est pas pour autant cantonnée à ces deux plans, comme l'écrit Samuel Chambers dans *Queer Politics of Television* :

In distinction to lesbian and gay studies' effort to affirm and sometimes reify what it often took as some sort of "given"—namely gay identity or sexual orientation—*queer theory starts from an impulse to question, problematise, or even disclaim the very idea of a fixed, abiding notion of identity. A queer approach always insists on a relational understanding of identity, and it customarily asserts the importance of gender and sexuality to that relational conception.*¹⁵⁹

Desperate Housewives propose en effet une remise en cause de la notion même d'identité fixe et donc de l'essentialisme à travers la prolifération d'images de certaines héroïnes, mais aussi la facilité avec laquelle un même personnage peut passer d'une identité à une autre.

a. La relativité de la notion d'identité unique

Lorsque Lynette est atteinte d'un lymphome dans les troisième et quatrième saisons, elle subit un traitement qui lui impose de porter une perruque (ce qui amène nombre de ses connaissances à lui dire que ses cheveux n'ont jamais été aussi beaux, montrant à quel point le faux peut supplanter et dépasser le vrai). Un jour où sa perruque la gêne au milieu d'ébats amoureux avec son mari, elle l'enlève et ce geste coupe ses moyens à ce dernier. Elle rapporte alors sa perruque chez ceux qui la lui ont vendue afin qu'ils réparent l'accroc qui la rend si peu confortable et explique à son amie Gabrielle : « I'm upset because that salesgirl just walked away with my sex life. »¹⁶⁰ Gabrielle explique alors à Lynette que l'intérêt de ces perruques est de jouer avec les différentes personnalités qu'elles permettent d'inventer et, joignant le geste à la parole, s'empare d'une perruque rousse :

¹⁵⁹ Chambers, *op. cit.*, 13.

¹⁶⁰ « If There's Anything I Can't Stand » (04x04).

Lynette : Gabby, I'm not a redhead.

Gabrielle : But you could be. Which brings me to my second point. Men like variety. Tonight, you're a redhead. Tomorrow, you're Helga, the sexy milkmaid. Or Amber the lovely runaway. Or (elle prend une perruque d'homme) Jeff the friendly guy from work. What, I don't know what Tom is into!

Non content de proposer à Lynette de devenir une multiplicité de femmes, Gabrielle envisage même en plaisantant qu'elle se déguise en homme, comme s'il était finalement aussi facile pour elle d'incarner d'autres types de femmes qu'un autre genre. Cela est certes dit sur le ton de la plaisanterie mais compte tenu de ce que nous avons remarqué sur le fonctionnement du couple Tom/Lynette, la plaisanterie paraît fort à propos et permet même de montrer que la sexualité n'est pas quelque chose de fixe puisque Gabrielle dit « I don't know what Tom is into » alors qu'il est dans une relation hétérosexuelle depuis plus d'une dizaine d'années. Cela permet d'envisager si l'on va plus loin que Tom a choisi de faire sa vie (maritale, familiale et sexuelle) avec la femme qu'est Lynette mais que cela ne l'empêche peut-être pas d'avoir des fantasmes homosexuels voire des fantasmes dans lesquels son épouse appartenant au sexe féminin jouerait à être un homme (mais est-ce alors un fantasme homosexuel?). Toutes ces combinaisons montrent qu'une multiplication des images de Lynette peut aboutir à une prolifération subversive des images d'identité féminine et même de genre. Le lendemain soir, Tom demande d'ailleurs à Lynette de faire revenir Brandy au moyen de la perruque rousse qu'elle a achetée mais Lynette, parlant du personnage comme d'une personne à part entière, lui dit : « Brandy is history Tom, let her go. »

La facilité avec laquelle Lynette peut changer de *persona* est perceptible dans « They Asked Me Why I Believe In You » (02x05) lorsque sa supérieure hiérarchique chez Parcher & Murphy, Nina, la force à l'accompagner dans les bars qu'elle fréquente afin de jouer les entremetteuses pour elle. Nina explique d'ailleurs qu'elle souhaite être accompagnée de Lynette car cette dernière n'est ni susceptible de lui voler la vedette ni de lui faire d'ombre. Au bout d'un certain nombre de vendredis soirs passés ainsi, Lynette décide (telle Linda Carter se transformant en Wonder Woman) de se transformer en prédatrice sexuelle afin de faire passer à Nina l'envie de sa compagnie. On la voit donc dans les toilettes lâcher ses cheveux, découvrir son décolleté, ses bras, son ventre puis sortir des toilettes ainsi métamorphosée avant de se mettre à danser lascivement avec le prétendant de Nina, puis se mettre à danser debout sur le bar et enfin boire des verres avec qui veut. L'effet recherché est immédiatement atteint auprès des clients masculins du bar (et auprès de Nina) et permet

surtout de montrer la facilité avec laquelle Lynette parvient à passer de la mère de famille mal fagotée à la prédatrice sexuelle ultime.

Cette multiplication des images touche aussi quelque peu Gabrielle d'un point de vue plus littéralement iconique. Nous avons remarqué lors de l'étude de la décoration intérieure des maisons des différentes héroïnes que celle de Gabrielle était particulièrement décorée d'images d'elle du temps où elle était mannequin, mais aussi d'un tableau d'inspiration warholienne (voire un vrai Warhol puisqu'elle est censée avoir été une top-model très connue) où son visage apparaît quatre fois dans des harmonies de couleurs différentes. Certains commentateurs y voient la preuve d'un relatif mauvais goût du couple Solis mais nous préférons y voir la multiplication postmoderne et *queer* des représentations du personnage et l'interpréter comme le signe de l'absence de fixité dans son identité, comme si ces multiples photographies et représentations montraient qu'elle est plus proche d'une image kaléidoscopique que d'une image unique qui serait le miroir de sa véritable identité.

L'absence de fixité et parfois même de cohérence dans le comportement des personnages est notée par Lynette à propos de Katherine Mayfair dans la quatrième saison. Dans « Art Isn't Easy » (04x05), les héroïnes principales décident de s'organiser afin de forcer leurs voisins Bob et Lee à se débarrasser de la sculpture d'art moderne installée dans leur jardin que toutes trouvent horriblement laide. C'est Katherine Mayfair qui parvient à se faire élire à la tête de l'association des propriétaires et exige alors que Bob et Lee se débarrassent de leur sculpture. Malgré ses promesses (menaces ?) de campagne, elle ne force pas Lynette à se débarrasser de la cabane construite dans un des arbres de son jardin, cabane à laquelle ses enfants tiennent énormément. Lorsque Katherine lui annonce qu'elle peut garder cette cabane, Lynette fait la réflexion suivante : « Katherine, what's with you? Sometimes you act like an ice queen, then you do something really nice. You are one complicated lady. » Katherine lui répond : « Well I've had one complicated life. » La remarque de Lynette a surtout l'intérêt de mettre en mots l'absence de cohérence et d'unité dans le comportement de certaines des héroïnes et montre l'identité comme quelque chose de fluide et fluctuant.

Cette idée est l'objet d'un article intitulé « Will the real Bree Van de Kamp Please Stand Up ? » écrit par Whitney Gaskell et paru dans le recueil *Welcome to Wisteria Lane*. Dans cet article cité précédemment, l'auteure crée une sorte de jeu dans lequel trois participants visionnent trois extraits de la série présentant le personnage de Bree Van de Kamp dans des situations très variées et comme l'explique le présentateur du jeu inventé pour les besoins de l'article aux trois participants : « You're just going to guess which set of clips

shows the essence of the real Bree Van de Kamp. »¹⁶¹ Les trois participants se disputent et cherchent à savoir qui est la vraie Bree Van de Kamp mais l'échange qui nous intéresse plus particulièrement est le suivant :

“The way I see it is this: You’ve got your fifties-era housewife, your sexpot and your spitfire. So the question is, can one person be all of these things at once?” Billy asks.

“That’s exactly it,” Charles says, looking pleased for the first time since the show has begun. “The whole question of who’s the real Bree suggests that there are three different choices and that only one of those choices can be the true essence of the woman. I disagree with the hypothesis.”¹⁶²

Le débat entre les différents protagonistes ne permet pas de trouver de réponse à la question posée et pour cause, il n’y en a pas. Le passage cité reflète parfaitement notre opinion : le personnage de Bree est tout cela à la fois et il n’y a pas d’essence de la personne ou de la femme qu’est Bree que l’on pourrait isoler et faire apparaître comme par magie. Cette idée est d’ailleurs utilisée de manière bien plus littérale et radicale par la série diffusée sur Showtime (une chaîne à péage) intitulée *United States of Tara* dans laquelle Tara, personnage interprété par Toni Collette, souffre de troubles de la personnalité et partage son esprit et son corps avec entre autres Alice, femme au foyer typique des années cinquante qui n’est pas sans rappeler Bree dans les premières saisons de *Desperate Housewives*, T. , une adolescente difficile, et Buck, un vétéran du Viet-Nam très porté sur la boisson. Sans aller aussi loin, la série qui nous intéresse propose la même idée mais inscrit la fluidité des identités au cœur même de son propos de manière bien plus discrète, légère et lissée.

b. Les changements de rôles à l’intérieur des couples mère/fille

Les couples mère/fille, et notamment celui formé par Julie et Susan Mayer, permettent de traiter de cette question d’identité et d’inversion des rôles (à défaut des genres).

Dès le tout premier épisode, la relation entre Julie Mayer et sa mère est montrée comme fonctionnant à l’envers, puisque la fille maternelle la mère. Julie est en effet envoyée par sa mère en repérage chez Mike Delfino, le nouveau voisin, puis revient faire un rapport à sa mère sur ce qu’elle a appris. C’est même plus le rôle de l’amie que celui de la mère qu’elle joue lorsqu’elle dit à Susan : « You need to get back out there. How long has it been since

¹⁶¹ Wilson, *op. cit.*, 171.

¹⁶² Wilson, *op. cit.*, 179.

you've had sex? »¹⁶³ Un peu plus tard dans ce même épisode, Susan évoque en plaisantant la possibilité d'utiliser sa pension alimentaire pour s'offrir une opération de chirurgie esthétique visant à combattre les outrages du temps, mais c'est Julie qui se place dans une position maternante en rassurant sa mère par ces mots : « Stop being so nervous. You're asking him to dinner. No big deal ». Dans « Ah, But Underneath » (01x02) Julie continue de se placer dans une position d'adulte lorsqu'elle se moque gentiment de sa mère en plaçant dans sa bouche les mots d'une adolescente rêvant en secret à un garçon et confiant son trouble à son journal intime : « Dear diary, Mike doesn't even know I'm alive. » Deux épisodes plus tard, alors que Susan vient réveiller sa fille pour lui raconter que leur voisine Mrs. Huber sait qu'elle est à l'origine de l'incendie chez Edie Britt, Julie lui dit : « Why do I let you out of the house? »¹⁶⁴ Le fait que c'est Julie l'adulte responsable et Susan la jeune fille écervelée est réaffirmé le soir du premier rendez-vous entre Susan et Mike où la mère et la fille se livrent à l'échange suivant :

Julie : Mom, you're getting too dressed up.

Susan : I know but I wanna look really sexy.

Julie : I told Mike I expect him to have you home by eleven.

Susan : How about midnight ?

Julie : All right but no later. You know how I worry. So you got protection?

Susan : Oh my God we are so not having this conversation.¹⁶⁵

Tous les codes de la conversations mère/fille sont respectés à l'exception du fait que la mère biologique n'est pas celle qui assume le rôle de la mère et vice-versa : l'inquiétude face à une tenue trop légère, la mise en place d'un couvre-feu, la question de la sexualité ainsi que la gêne de l'adolescente face à ce genre de discussion avec sa mère (à moins que ce ne soit la mère biologique qui parle et refuse d'évoquer sa sexualité avec celle qu'elle sait être sa fille).

Le va-et-vient entre les positions respectives de mère et de fille occupées par Susan et Julie a pour conséquence qu'aucune n'est figée dans son rôle et cela est particulièrement perceptible dans « Come Back to Me » (01x10) lorsque Susan reprend son rôle de mère et sermonne sa fille pour avoir caché le jeune Zach Young. Susan ouvre la conversation en disant : « Young lady, we need to talk about what you did. » Mais Julie se soustrait d'elle-même à l'autorité parentale en répondant, avant de courir se réfugier dans sa chambre: « I

¹⁶³ « Pilot » (01x01).

¹⁶⁴ « Who's That Woman » (01x04).

¹⁶⁵ « Anything You Can Do » (01x07).

really don't feel like talking to you right now. » Susan revient cependant à la charge quelques instants plus tard :

Susan : Here's the candles I borrowed. Thanks.

Julie : I'm trying to read, so if you don't mind?

Susan : I cannot believe that after everything you did, you're mad at me.

Julie : I told Zach that he could trust you, and you turned him in.

Susan : Yeah, well, someone had to be responsible, and like it or not, I've got a birth certificate that says I'm your mother.

Julie : Since when?

Susan : What is that supposed to mean?

Julie : Since Dad left, if there's been a mother around here, it's been me!

Susan : Julie!

Julie : Do you remember after the divorce that you stayed in bed for a week, and I had to beg you to eat something?

Susan : Yeah, but...

Julie : And for weeks, I had to clean the house, I had to make sure that the bills were paid. I even had to schedule my own doctor's appointment once.

Susan : I was in bad shape back then.

Julie : It's still going on. And now that I need some support, you decide to play the mom card?

On assiste à une dissociation entre l'acception biologique du terme de « mère » (à laquelle Susan fait référence en étant obligée de préciser que son statut est confirmé par un document officiel) et ses implications dans les faits. Ainsi, tout comme on peut appartenir à un sexe génétique et adopter un genre différent temporairement ou pas, on peut être une mère dans le sens génétique du terme sans l'être dans la réalité, comme le montre l'emploi par Julie de l'expression « to play the mom card », ce qui renvoie à un comportement artificiel tenant plus de la posture que de la réalité.

Que l'inversion soit de mise dans le fonctionnement du couple Julie/Susan, c'est indéniable, mais il suffit que la mère de Susan, Sophie Bremmer, fasse son apparition pour que Susan redevienne une mère tandis que Sophie est placée dans la position de sa fille adolescente. C'est particulièrement manifeste dans l'épisode « Live Alone And Like It » (01x19), dans lequel Sophie fait à sa fille la proposition suivante : « We could go to some hip club and get some hot guys. » Puis, devant le scepticisme de sa fille elle rajoute : « Oh, it'll be

great! I'll say I'm forty-two, and you can be twenty-eight. What? Oh, you could pull it off! » Puis ,un peu plus tard, Susan tente d'empêcher sa mère de se rendre en discothèque avec deux inconnus en lui disant : « You are not getting into the car alone with those two. You barely know them. » Sa mère refuse de l'écouter puis face à l'insistance de Susan finit par dire : « Susie, please, you're embarrassing me. » Susan est clairement dans la position de la mère qui pose les limites et est la voix de la raison tandis que Sophie est dans la position de l'adolescente écervelée et gênée des remontrances que lui fait Susan devant ses nouveaux amis. Ce changement d'attitude n'est que temporaire et n'amorce pas un virage dans le comportement de Susan (dont on pourrait se dire qu'elle grandit et prend sa place de mère), comme on le voit dans l'épisode « Bang » (03x07) lorsque Susan, s'appêtant à partir pour l'Europe avec Ian, trouve une canette de bière dans la chambre de sa fille, ce qui donne lieu à un échange quelque peu tendu :

Susan : I cannot believe your timing. I'm about to fly off to Paris and you're inviting boys over for Oktoberfest.¹⁶⁶

Julie : Oh! That's it. Go to your room and finish packing. This conversation's over.

Susan : Last time I checked I was the parent.

Julie : Last time I checked I was the daughter who never gave you any reason to doubt her.

Susan : Okay, and...

Julie : And don't play the parent card with me. I've just finished packing *your* suitcase, doing *your* laundry and balancing *your* checkbook. And now I'm going to the store buying *your* toothpaste.

On remarque une sorte de retour à la normale (en tout cas leur normalité) dans le fonctionnement du couple Susan/Julie où Julie est à l'origine d'injonctions que l'on s'attendrait plutôt à entendre prononcées par des parents (« Go to your room » ou encore « This conversation is over »). Ce qui lui donne le droit de prendre cette place est le rôle maternant qu'elle joue dans la vie de sa mère puisque c'est elle qui la prend en charge et non le contraire. Susan tente à nouveau de reprendre l'ascendant sur sa fille en lui rappelant que si l'on en croit leur arbre généalogique c'est elle la mère, mais Julie lui demande à nouveau de ne pas jouer la carte du parent, c'est-à-dire de tenter de reprendre ne serait-ce que temporairement un rôle qu'elle n'assume pas *de facto*. Malgré la cohérence globale de la

¹⁶⁶ Nom par lequel les Allemands font référence à la fête de la bière se tenant tous les ans à Munich.

distribution des rôles à l'intérieur du couple mère/fille, lorsque Bree vient s'installer chez Susan et Julie dans la quatrième saison et se met à s'occuper de la maison, du ménage, des repas, de leur linge, elle devient la mère du couple Susan/Julie qui devient alors presque un couple de sœurs. Dans « Welcome to Kanagawa » (04x10) par exemple, Bree prépare un plateau-repas à Susan et Julie afin de pouvoir organiser un dîner et ces deux dernières montent dans leur chambre avec leur plateau-repas en gloussant comme deux adolescentes.

La prolifération des images et des identités de mère et de fille n'est jamais aussi troublante que lors de la soirée d'Halloween organisée par Bob et Lee dans « Now I Know, Don't Be Scared » (04x06). On se rappelle que Danielle, la fille de Bree, tombe enceinte au cours de la troisième saison et que le couple Hodge décide de l'envoyer cacher sa grossesse dans un couvent tandis que Bree fait semblant d'être enceinte au moyen de prothèses, afin que le jour venu Bree et Orson puissent élever l'enfant de Danielle comme le leur. Il y a déjà là une confusion des rôles puisque Bree prétend être enceinte d'un enfant qui est en fait son petit-fils ou sa petite-fille et feint cette grossesse afin de pouvoir le ou la présenter par la suite comme son fils ou sa fille. Un nouveau niveau de complexité est atteint dans l'épisode en question, car Danielle a quitté le couvent, vit désormais cachée chez sa mère à Wisteria Lane, et décide d'assister à la soirée d'Halloween donnée par leurs voisins déguisée en Bree. L'épisode est particulièrement riche en multiplication d'images potentiellement subversives en raison des déguisements et du niveau supplémentaire de jeu sur l'identité qu'ils permettent. Pour commencer, Bree explique à Bob et Lee que la jeune femme qu'ils ont cru voir à la fenêtre de sa maison (Danielle) est en fait Andrew en plein essayage du costume qu'il va porter, un costume de la chanteuse Cher. Ce premier élément place déjà la soirée d'Halloween sous le signe du *queer*, avec Andrew (qui est homosexuel) obligé de se déguiser en égérie du monde gay.

Mais ce n'est rien à côté de la surprise de voir Danielle arriver à la soirée d'Halloween avec un brushing très lisse dont les pointes remontent vers le haut, un rang de perles, une robe et un petit cardigan roses, chaussée d'une paire d'escarpins et portant un petit sac de dame, costume qui ne peut manquer de rappeler au téléspectateur le personnage de Bree, sa garde-robe et sa coiffure dans les premiers épisodes de *Desperate Housewives*. Comme on le voit dans l'échange qui suit, le déguisement semble n'échapper à personne sauf peut-être à Bree :

Bree : Who do you think she is?

Orson : Apparently, you.

Danielle : I'm not Danielle. I am Bree Van de Kamp-Hodge. Oh no, no, no, no hugs please. I'm uncomfortable with needless displays of emotion.

Julie : Your costume looks great. It's so real. Oh, I could swear I felt a kick.

Danielle : You stop that baby Hodge. We do not kick people, unless they're servants.

Danielle est en effet au terme de sa grossesse et se déguiser comme sa mère (qui prétend être enceinte du bébé qu'elle-même porte) est la seule manière pour Danielle de pouvoir se rendre à la fête sans dissimuler son ventre. Si l'on récapitule, Danielle est donc déguisée comme sa mère et prétend que son ventre de femme enceinte fait partie du déguisement afin de pouvoir imiter parfaitement sa mère qui fait elle-même semblant d'être enceinte de l'enfant que Danielle est en réalité la seule à porter. La biologie rattrape cependant Danielle qui perd les eaux devant tout le monde, ce que Bree tente de maquiller en disant : « Danielle, we agreed to save that till the end of the night. The best part of the costume, and she pops the water balloon when people aren't even looking! » On assiste alors à une scène particulièrement surréaliste dans laquelle Bree déguisée en bergère mène un cortège composé de Danielle déguisée en Bree, soutenue par Orson déguisé en berger et Andrew déguisé en Cher. Bree toujours déguisée en bergère va alors chercher Adam Mayfair (qui se trouve être gynécologue) déguisé en créature du docteur Frankenstein afin d'accoucher Danielle déguisée en Bree dans la cuisine des Hodge. On note une petite mise en abyme du spectacle et surtout de la position du téléspectateur lorsque les enfants du quartier (en train de faire leur tour de collecte de sucreries) collent leurs nez à la vitre des Hodge et assistent au spectacle de la créature de Frankenstein accouchant un bébé tout sanguinolant dont la mère semble être Bree, ce qui permet au téléspectateur que nous sommes de réaliser avec plus de force encore l'incongruité de la situation. Remarquons également que c'est finalement presque Bree qui donne naissance à cet enfant puisque Danielle accouche précisément le jour où elle est déguisée en sa mère en un effet de miroir et de reflets quasiment infinis qui finissent par jeter le trouble sur la notion d'identité fixe.

c. Une crise de l'identité qui contamine tout

En plus de la fluidité des identités à mettre sur le compte de la prolifération des images de Lynette ou Gabrielle, les changements d'identité dus à la fluidité des rapports mère/fille du couple Julie/Susan ou du déguisement de Danielle, on remarque aussi dans *Desperate Housewives* la fluidité de la notion d'identité ethnique ou en tout cas de classe, voire de sexualité.

Gabrielle et Carlos sont des Latino-Américains d'origine mexicaine ayant pour jardinier un jeune homme blanc (John Rowland) dont la famille, plutôt aisée, habite sur Wisteria Lane. Le fait que les Solis soient très fortunés et emploient le jeune homme comme jardinier met John Rowland dans la position habituellement réservée aux Latino-Américains (souvent plus pauvres et employés comme jardiniers).¹⁶⁷ Cette inversion ou tout du moins ce changement de classe (et donc quasiment d'appartenance ethnique) est littéralement formulé par Gabrielle lorsque les Solis cherchent à adopter l'enfant de Libby (une strip-teaseuse) dans la deuxième saison. En effet, Libby fait mine d'avoir des problèmes avec l'origine ethnique des Solis, ce qui provoque le courroux de Gabrielle et la réaction qui suit :

Gabrielle : What? That's discrimination. It's illegal. We could have her arrested. [...]

No, you don't just toss people aside because of the color of their skin.

Carlos : We tossed birth mothers aside because of their appearance.

Gabrielle : But that's different.

Carlos : Why?

Gabrielle : Because I've read the constitution and it does not protect ugly people. I want that woman's baby and I'm gonna get it. [...] Well first of all, I'm gonna show her one of our tax returns. Once she sees how much money we have, I have a hunch we're gonna look a whole lot whiter.¹⁶⁸

La notion d'appartenance ethnique est ici totalement subordonnée à celle de moyens financiers, ce qui permet finalement à Carlos et Gabrielle d'occuper (bien qu'ils soient d'origine mexicaine) la position de WASPs dans les relations de pouvoir et la hiérarchie sociale du microcosme qu'est Wisteria Lane. Les scénaristes vont encore plus loin dans ce concept d'identité flottante, changeante quand dans la sixième saison Carlos et Gabrielle se rendent compte que leur propre fille Juanita ignore qu'ils sont d'origine mexicaine et qu'ils sont Latino-Américains, comme si l'appartenance ethnique était soluble dans l'argent et n'était pas une donnée fixe de la constitution d'une identité qui l'est moins encore.

En effet, si John Rowland peut occuper une place qui serait celle traditionnellement réservée aux Latino-Américains, Carlos occupe à un certain moment la place de John

¹⁶⁷ Marc Cherry explique dans le guide *Behind Closed Doors* : « At first I wanted a white maid, so that the Hispanic couple had a white maid. But we were going over budget in those first few episodes, and if you cast a person of color, the diversity fund pays for it. So it was also a budgetary decision. » (80.) On voit ici le désir très clair d'attribuer du personnel blanc aux Solis mais également l'aspect potentiellement cynique de certains choix de casting plus explicables par des considérations financières que par une volonté affirmée d'augmenter la visibilité à la télévision de certaines minorités ethniques.

¹⁶⁸ « Could I Leave You? » (02x17).

Rowland durant toute la première saison. Dans la quatrième saison, Gabrielle est divorcée de Carlos, remariée à Victor Lang mais entretient une liaison avec son ex-mari. Dans « Art Isn't Easy » (04x05), Gabrielle et Carlos se retrouvent dans un hôtel pour partager un peu d'intimité mais y rencontrent John Rowland, accompagné de sa femme Tammy. Ne sachant pas que Gabrielle est venue accompagnée de son ex-mari/amant Carlos, John vient la voir dans sa chambre afin de discuter avec elle. Soucieuse de cacher à John sa relation avec Carlos (car le beau-père de John connaît bien son mari, Victor Lang), Gabrielle demande à Carlos de se cacher dans le placard, ce qui permet à ce dernier de ne rien manquer de la discussion des deux anciens amants. John explique alors à Gabrielle se sentir pris au piège dans sa relation avec Tammy comme Gabrielle lui disait être prise au piège avec Carlos pendant leur aventure et se souvient des bons moments comme lorsqu'ils faisaient l'amour dans la douche et que l'arrivée prématurée de Carlos a conduit John à se cacher dans le placard pendant que Gabrielle simulait le plaisir que lui donnait son mari afin que ce dernier ne se doute de rien. Gabrielle finit par parvenir à faire taire John puis à le faire sortir de la chambre et Carlos sort alors du placard fou de rage. Elle lui fait remarquer : « John Rowland didn't do anything to you that you're not doing to Victor ». Puis Gabrielle appelle Carlos « Mr Man in the Closet » et lui demande : « Who's John Rowland now? »

Outre l'aspect ambigu du surnom que donne Gabrielle à Carlos, on remarque la manière dont Gabrielle formule la ressemblance entre la situation de Carlos et celle de John dans la première saison, non pas en les comparant mais en assimilant bel et bien Carlos à ce dernier. Il semblerait alors que John Rowland devienne synonyme d'amant, ce qui permet de l'appliquer à Carlos tandis que de manière réciproque et implicite Victor le mari trompé devient alors Carlos.

Le fait que Gabrielle demande à Carlos de se cacher dans le placard puis l'appelle « Mr. Man in the Closet » est une manière de créer de la comédie avec des ressorts assez proches du vaudeville, mais il semble difficile compte tenu de notre parti pris de ne pas y lire une marque de l'ambiguïté de la sexualité du personnage. En effet, si son hétérosexualité est peu remise en doute, elle est parfois subtilement menacée. Carlos est présenté comme un homme au sang chaud, pourvu de la masculinité un peu macho des Latins. Gabrielle utilise parfois cet aspect de sa personnalité, comme lorsqu'elle n'arrive pas à se débarrasser de son prétendant Zach Young. Ainsi dans « The Little Things You Do Together » (03x15), elle demande à Carlos d'effrayer Zach en ces termes :

Gabrielle : I've got to be sensitive here. Could you threaten him for me?

Carlos : What?

Gabrielle : You know, intimidate him, do the whole jealous, Latin, ex-husband thing you do. Tell him if you can't have me, nobody can.

Carlos : Forget it. I'm not gonna do that to poor Zach.

Gabrielle : Hey, I am looking out for Zach, too. If I dump him, it'll destroy him emotionally. Better to scare him off. Please?

Carlos : Fine.

Gabrielle : Thank you! Okay, look, there he goes. Go! Go get all cholo on his ass.

Le terme de « cholo » fait tout particulièrement référence à ce type de masculinité caractéristique de certains Latino-Américains et notamment ceux qui appartiennent à des gangs et adoptent une conduite et une garde-robe particulières. Ce qui est intéressant dans le discours de Gabrielle est qu'elle fait référence à ce type de comportement comme à quelque chose de construit et consciemment adopté, une sorte de masculinité entre guillemets où il joue à être ce type d'homme et décide ou non de se comporter comme un « cholo ». L'emploi du verbe « do » dans la phrase « do the whole jealous, Latin, ex-husband thing you do » rapproche également de la performance et de la performativité une attitude en particulier que l'on aurait pu croire « naturelle » chez Carlos.

L'aspect transitoire de son type de masculinité (et l'hétérosexualité qui y est comme automatiquement associée) rend peut-être plus facile sa mise en danger par divers incidents ou réflexions. Ainsi, l'incarcération de Carlos est un des premiers moments où sa virilité/hétérosexualité est mise en danger, ce qui permet de remarquer que si l'incarcération masculinise les personnages féminins (comme Maisy Gibbons) elle semble féminiser les personnages masculins. Dans « You Could Drive a Person Crazy » (02x02), Gabrielle rend visite à un Carlos particulièrement agité :

Carlos : I'm completely freaked out. There's this guy. His name's Richie. And he's been saying some stuff to me and I'm getting worried.

Gabrielle : Honey, you and your macho pride. Just tell him you're flattered but you don't swing that way.

Carlos : He's not hitting on me, you idiot. He's threatening me.

Gabrielle : Really? How?

Carlos : He says he's gonna beat me up, unless I come up with some money.

On remarque la réaction tout à fait sereine de Gabrielle pas le moins du monde choquée par ce qu'elle croit être en train de se passer pour Carlos en prison, imaginant que le dénommé Richie est en train de lui faire la cour. Curieusement elle ne réagit pas avec inquiétude ou n'envisage pas que le Richie en question soit en train de menacer son mari d'en faire « sa petite amie » (« his bitch » comme on dit en prison) mais bien que Carlos provoque les émois de ce codétenu. Elle va même jusqu'à mettre les inquiétudes de son mari (qui pour elle touchent son hétérosexualité) sur le compte d'une fierté mal placée et d'un machisme tout latin, lui expliquant implicitement qu'il réagit avec trop de violence à ces propositions. C'est le naturel avec lequel Gabrielle envisage que son mari soit courtisé par un codétenu qui peut interpellé car inscrivant les relations homosexuelles dans une sorte de normalité à laquelle il ne faut pas réagir avec violence (on est bien loin de la « panique homosexuelle »)¹⁶⁹ mais qu'il faut simplement considérer comme un autre chemin que l'on n'a simplement pas pris. La réponse de Carlos contribue à lever l'ambiguïté dans l'esprit de Gabrielle mais elle n'est toujours pas inquiète et (en raison notamment de sa réticence à se séparer de leur argent) explique à son mari qu'il est capable de se défendre seul puisqu'il a reçu une bourse sportive pour l'université (« you went to college on an athletic scholarship »). Cette information place dans un premier temps Carlos du côté de la force physique et de la puissance sportive, mais il lui rappelle que c'est le golf qu'il a pratiqué. Implicitement Carlos lui rappelle que la pratique du golf ne l'a pas nécessairement préparé physiquement à se battre et l'on peut se demander dans quelle mesure l'idée que le sport de prédilection de Carlos est le golf (un sport de gentleman, assez peu violent et moins physique que technique) ne contribue pas à nuancer son image d'homme fort et viril.

Il arrive à d'autres moments que Carlos soit rapproché d'une certaine homosexualité masculine ou qu'il ait de manière volontaire ou pas des attitudes légèrement ambiguës. Ainsi, lorsqu'il devient aveugle après la tornade de la troisième saison, il perd son emploi et les Solis connaissent des difficultés financières les poussant à envisager de louer une de leurs chambres d'ami. Dans « Opening Doors » (04x14) on les voit procéder à des interviews de locataires potentiels et notamment Ellie, une jeune femme. Au cours de son interview, Gabrielle explique que la chambre n'est toujours pas louée en raison de la paranoïa (et surtout la jalousie) de son mari qui a notamment refusé la candidature d'un homme qu'il décrit comme

¹⁶⁹ La panique homosexuelle (« homosexual panic ») est largement étudiée par Eve Kosofsky Sedgwick dans *Between Men* ou encore *Epistemology of the Closet* et le chapitre « The Beast in the Closet ». Cette panique homosexuelle serait une forme de psychose temporaire devenue un argument médical puis légal utilisé par certains prévenus justifiant ainsi le passage à tabac voire le meurtre d'homosexuels, arguant que ces derniers leur avaient fait des avances non désirées à l'origine de cette folie temporaire.

un bodybuilder suédois. Carlos justifie ainsi sa certitude que l'homme était un bodybuilder : « I brushed up against him. I felt his biceps. It was huge! » Gabrielle lui répond alors : « It wasn't his biceps. Why do you think he rushed out of here? » Il est difficile d'interpréter autrement la situation qu'en se disant que c'est en fait son pénis que Carlos a frôlé, qu'il était en effet imposant et que le Suédois en question, pensant que le geste involontaire d'un Carlos aveugle était le geste volontaire d'un homme lui faisant des avances, est parti en courant. Si l'anecdote est peu vraisemblable (comment confondre un pénis avec un biceps et notamment un biceps d'un homme que l'on pense être bodybuildé ?) elle permet de mettre Carlos dans la situation d'un homme dont un autre homme a pensé qu'il lui faisait des avances et donc de troubler quelque peu son identité sexuelle, même de manière très temporaire.

d. Remise en question de l'hétéronormativité

On atteint là un des points centraux de la subversion à l'œuvre dans *Desperate Housewives*. Le fait que la série construite puis déconstruise le genre, multiplie les images du genre et mette l'accent sur l'aspect arbitraire voire temporaire de certaines identités que d'aucuns considèrent comme immuables finit par permettre la subversion de toutes les normes et notamment les normes hétérosexuelles et le sacro-saint concept de l'hétéronormativité que Samuel Chambers définit ainsi :

Heteronormativity emphasises the extent to which everyone, straight or queer, will be judged, measured, probed and evaluated from the perspective of the heterosexual norm. It means that *everyone and everything is judged from the perspective of straight*.¹⁷⁰

Samuel Chambers remarque que, comme toutes les normes, l'hétéronormativité fonctionne de manière souterraine et invisible, ce qui est vrai dans la majorité des séries télévisées : on présume en général que tout le monde est hétérosexuel, et généralement tout le monde l'est. *Desperate Housewives* montre le fonctionnement de cette norme non seulement en en donnant une illustration que nous allons observer mais aussi en faisant par moments proliférer les identités de genre et les notions d'identité sexuelle de telle manière que les notions même de femme ou d'homme, de féminin ou de masculin et d'homosexuel ou d'hétérosexuel finissent par perdre leur sens.

¹⁷⁰ Chambers, *op. cit.*, 35.

Un épisode de la cinquième saison permet de montrer la force de l'hétéronormativité et les tours qu'elle peut jouer. En effet, suite à son divorce d'avec Mike et son désir d'envoyer son fils dans une école prestigieuse mais extrêmement onéreuse, Susan se voit dans l'obligation de travailler comme professeur de dessin à l'école de son fils et y est l'assistante d'une autre professeure de dessin répondant au nom de Jessie. Dans « The Story of Lucie and Jessie » (05x17), Susan apprend par la bouche d'une de ses élèves qu'elle va être évaluée, évaluation qui va décider de son avenir au sein de l'école où elle enseigne. Elle décide alors de s'assurer une bonne évaluation en invitant sa supérieure à dîner afin de nouer des liens d'amitié avec elle. Les deux femmes dînent ensemble puis boivent un verre chez Susan qui complimente Jessie sur sa ligne, son *sex-appeal* et prononce des phrases comme : « And people wonder why I'm through with men! »

Tout cela pour Susan est fait dans l'idée de s'attirer les faveurs professionnelles de sa supérieure et participe du type de compliments ou de phrases que l'on peut faire ou prononcer entre femmes. Elle va même jusqu'à rassurer Jessie qui se plaint de n'avoir aucune relation en vue en lui disant qu'elle est intelligente, drôle, adorable, que n'importe qui aurait de la chance d'avoir une relation avec elle et, lui mettant la main sur la cuisse, rajoute : « You are a catch. » Susan ne se rend évidemment pas compte de l'ambiguïté de son comportement parce qu'il est implicite pour elle que Jessie est hétérosexuelle et qu'elle ne peut pas envisager tout ce qui a été dit à l'aune d'une possible homosexualité de Jessie. Quelle n'est pas alors sa surprise lorsque Jessie lui dit au revoir en l'embrassant assez longuement sur la bouche. Pourtant, et cela montre la force de l'hétéronormativité, Susan interroge ses amies (dont Lee fait partie) le lendemain sur la signification de ce baiser :

Gabrielle : So what kind of kiss are we talking about?

Susan : A regular kiss on the mouth that lasted a little longer than I thought it would.

Lynette : So was it a good old-fashioned American kiss, or are we talking the infinitely superior French variety?

Susan : Okay, I'm probably just blowing this out of proportion. I mean, she never even said anything about being gay.

Lynette : Well, that doesn't make any difference. Right, Lee?

Lee : Why ask me? Aside from the occasional parade, gay men rarely interact with lesbians in the wild.

Gabrielle : Susan, if you're not sure what she meant by this, why don't you just have a talk with her?

Susan : Oh, that would be way too awkward. She's my boss.

Lynette : She's your boss? Let her kiss you again, then sue her.

Gabrielle : Okay, we're gonna figure this out for you. Were her eyes open or shut?

Susan : I don't know.

Gabrielle : Well, how many seconds did the kiss last?

Susan : I don't remember.

Gabrielle : Was it this? (elle l'embrasse rapidement) Or was it this? (elle l'embrasse plus longuement).

Susan : The second one.

Lynette : Congratulations, you're now dating a lesbian.

Lee : See you at the parade!

Plusieurs éléments mettent particulièrement en valeur l'opération censément invisible de la norme. La première chose est que malgré ce baiser, Susan n'est toujours pas certaine de ce qui s'est passé avec Jessie et a besoin d'aide pour y voir clair. La deuxième chose est que pour Susan, Jessie ne peut pas être homosexuelle parce qu'elle ne lui a rien dit. On touche là au principe même de l'hétéronormativité : ce que l'on présume de la sexualité des gens est l'hétérosexualité, en conséquence on ne parle de sa sexualité que pour dire qu'elle est différente. La logique de Susan est que si Jessie avait été homosexuelle elle le lui aurait dit alors que son silence sur sa sexualité est interprété comme la confirmation de son hétérosexualité. C'est exactement le fonctionnement que révèle Samuel Chambers lorsqu'il écrit :

One does not "come out" as straight, except to the extent that one merely exists in a heteronormative society. Indeed, the presumption of heterosexuality must remain just that, a presumption, since to declare one's heterosexuality is precisely to call it into question. As Halperin puts it: "as all the world knows, there's no quicker or surer way to compromise your own heterosexuality than by proclaiming it. After all, if you were really straight, why would you have to say so? (1995: 48)".¹⁷¹

Lynette (mais est-ce vraiment étonnant compte tenu de la manière dont on a vu que son personnage fonctionnait sur les questions de genre ?) exprime l'aspect artificiel de ce type de raisonnement. Elle se tourne vers Lee comme si son homosexualité lui permettait d'être le meilleur juge de la situation, ce qu'il dément, expliquant que les homosexuels hommes et femmes ne se fréquentent que très peu et que son homosexualité d'homme ne lui permet pas

¹⁷¹ Chambers, *op. cit.*, 68.

de se prononcer. Il démontre ainsi qu'une sexualité homosexuelle n'est pas le dénominateur commun aux deux situations qui sont peut-être différentes, ce qui remet en cause une forme d'essentialisme : tous les homosexuels ne se comprennent pas automatiquement et comme magiquement sous prétexte qu'ils partagent un goût pour leur sexe, tout comme peut-être toutes les femmes ne fonctionnent pas de la même manière sous prétexte qu'elles partagent des similitudes génétiques. Gabrielle est celle qui finit par permettre de trancher la situation en demandant à Susan d'identifier le type de baiser en l'embrassant elle-même en une sorte de reconstitution de la scène. Cela permet à Susan de trancher mais permet aussi de montrer qu'une femme *a priori* hétérosexuelle peut tout à fait embrasser de manière amoureuse une autre femme hétérosexuelle. On se demande alors si la phrase de conclusion (« Congratulations, you are now dating a lesbian. ») est bien valable : si Gabrielle est capable de reproduire le baiser donné par Jessie à Susan, pourquoi ne pas considérer que Jessie est simplement une femme qui en a embrassé une autre ? Cela fait-il automatiquement d'elle une femme à la sexualité figée dans l'appellation de lesbienne ? Qu'est-ce-que cela fait de Gabrielle si elle est capable de contrefaire ce type de baiser ?

La suite de l'épisode confirme cette conclusion partielle lorsque Susan va voir Jessie afin de clarifier la situation. Dans cette scène, Susan explique à sa supérieure ne pas être attirée par les femmes, ce que Jessie a du mal à croire compte tenu des bottes que porte Susan (et qu'elle juge manifestement caractéristiques d'une garde-robe de lesbienne) et de son comportement lors de la soirée passée ensemble. Jessie annonce alors à Susan qu'elle lui rappelle ce qu'elle était vingt ans auparavant, une femme dans laquelle était coincée une lesbienne qui ne demandait qu'à sortir. Malgré ce que lui dit Jessie, Susan nie assez catégoriquement sa sexualité profonde, mais Jessie revient à la charge lors du cours suivant de Susan. Emma, une jeune élève de Susan, dessine une gazelle tandis que Zachary dessine un rhinocéros, ce qui donne lieu à la discussion suivante :

Susan : Wow, he looks so big and strong. I love rhinos.

Jessie : Do you Susan? Do you really?

Susan : Excuse me?

Jessie : I'm just saying, if you were on a safari and you saw a sleek gazelle next to a grunting, sweaty rhino, your eye wouldn't go straight to the gazelle?

Susan : Though I would definitely appreciate the beauty of the gazelle, if I was going to take a trip to Africa, I would be more excited to see the rhinos.

Jeffrey : I like rhinos too.

Jessie : Yes, we know Jeffrey. We've all seen you playing hopscotch at recess. Are you gonna tell me that you never had any experience with gazelles? Not even in college?

Susan : No. And I was on the softball team.

Jessie : Look Susan, why don't you just say it. This particular gazelle isn't young enough for you. And you don't want to hurt my feelings.

Susan : That is not true. And I think we're dangerously close to no longer speaking in metaphor.

Susan a une vision particulièrement figée de sa sexualité et principalement de son hétérosexualité, alors que Jessie semble envisager que Susan puisse choisir une femme en particulier ou encore que Susan (selon un cliché particulièrement répandu) ait pu avoir une expérience homosexuelle lorsqu'elle était étudiante.¹⁷²

Cette capacité à parfois refuser de considérer l'orientation sexuelle comme déterminante dans son identité ou en faisant partie à part entière est citée par Samuel Chambers afin de prouver à quel point *Desperate Housewives* est une série dont on peut faire une lecture *queer*. Il cite en particulier un événement de la première saison (puisque c'est la saison sur laquelle son étude est plus particulièrement centrée) : le non *coming-out* d'Andrew Van de Kamp. Voici comment Samuel Chambers introduit la problématique ainsi soulevée :

Finding himself in the strictest, most uptight (read "straightest") family on Wisteria Lane, Andrew is either the most likely or unlikely (depending on your perspective) character for the viewer to find making out with his male friend, Justin, in the swimming pool.¹⁷³

C'est en effet dans « Impossible » (01x15) que Susan, venant chercher sa fille à la soirée donnée par Zach Young, voit un couple d'adolescents en train de flirter, nus, dans la piscine des Young et que l'on découvre avec étonnement qu'il s'agit d'Andrew Van de Kamp et de son ami Justin. Plus étonnante encore est la réaction d'Andrew sortant la tête de l'eau devant les yeux ébahis de Susan et s'exclamant : « I'm not gay! » Comme on a pu le dire, affirmer son hétérosexualité (d'une manière négative puisqu'en niant son homosexualité) est une des manières les plus efficaces de jeter le trouble sur son identité sexuelle aux yeux de

¹⁷² Cet épisode rappelle la première rencontre de Susan avec Bob et Lee (« If There's Anything I Can't Stand » 04x04) dont elle n'imaginait pas un seul instant qu'ils puissent être en couple. Il lui a fallu plusieurs minutes, et réflexions la mettant sur la voie, pour comprendre la situation.

¹⁷³ Chambers, *op. cit.*, 112.

ceux qui vous entourent. C'est d'autant plus le cas que dans ce même épisode, Justin a tout fait pour embrasser Gabrielle Solis et qu'il a justifié ce besoin irréprensible de contact physique avec une aussi belle femme de la manière suivante :

Justin : I got a buddy. We get together. Mess around. But it's no big deal. It's just that lately I've been starting to care about him and I don't know how to handle it. And I thought if I sleep with somebody like you I'll know for sure and stop freaking about this.

Gabrielle: Why me? You're a good-looking kid. Why not test drive somebody your own age?

Justin: Girls talk. If I start something with somebody and it doesn't work out, everybody at school will find out. And I figured I could trust you, 'cause you have a husband and all.

Gabrielle : Well, I guess that makes sense in a weird sort of way.

Justin : You know, my buddy and I, we have been messing around for quite a while and this whole time I just kept telling myself that it didn't really mean anything, you know? Guess I've just been kidding myself, huh?

Gabrielle : We're all in denial about something. But you're finally facing the truth and I think that's sort of brave.

L'épisode de la piscine permet de comprendre rétrospectivement que ce copain (« buddy ») dont parle pudiquement Justin est Andrew Van de Kamp et que ce baiser échangé dans la piscine n'est sûrement pas le premier. Pourtant, malgré l'aspect suivi de la relation qu'il entretient avec un membre du même sexe, Andrew refuse de se définir comme homosexuel. Samuel Chambers revient sur cet aspect fluctuant de l'identité sexuelle d'Andrew en disant qu'après avoir nié son homosexualité avec une certaine virulence il finit par faire son *coming-out* à ses parents lorsqu'il est envoyé au Camp Hennessy. Il est vrai que dans « Children Will Listen » (01x18), Andrew fait part à ses parents de ses doutes sur sa sexualité, mais les termes de son *coming-out* restent relativement vagues. En effet, Bree l'apprend de la bouche de Rex qui répète ce que vient de lui dire Andrew et voici la phrase qu'il prononce : « Bree, Andrew just told me he thinks he might be gay. » Bien que cette phrase s'éloigne de celle prononcée par Andrew dans la piscine, on est loin d'un *coming-out* clair, comme le montre la double modélisation « he thinks », « he might be » qui pose la relation prédicative he/be gay mais ne la valide pas. La différence est que cette relation n'est plus niée mais envisagée comme possible bien que non certaine. Cependant Andrew dans

l'épisode suivant continue de présenter son identité sexuelle comme problématique et non figée lorsqu'il explique à l'homme d'Église que sa mère a invité à dîner afin de le ramener dans le droit chemin :

Andrew : Well, here's the thing. I lied to my parents. I'm not gay.

Révérend Sikes : You're not.

Andrew : Not really. Look, all I know is I wanted to get the hell out of that camp, so I lied to my parents, and I told them that I was really worried that I was having feelings for other guys, and they did exactly what I wanted them to. They are such fools.

Révérend Sikes : I'm sorry, just so I'm clear : are you a heterosexual or aren't you?

Andrew : Look, I love vanilla ice cream, okay? But every now and then, I'm probably gonna be in the mood for chocolate. You know what I'm saying?

Révérend Sikes : I do, but God would prefer you stick to the vanilla.¹⁷⁴

Si la première phrase prononcée par Andrew est claire et rappelle celle prononcée dans la piscine, le reste de son discours est nettement moins tranché. En effet, il dit ne pas vraiment être homosexuel mais ne répond pas à la question pourtant clairement posée du révérend Sikes. Il est en effet semble-t-il incapable de se définir comme véritablement homosexuel mais n'est pas plus capable de répondre par l'affirmative à une question sur son hétérosexualité. La métaphore de la glace rapproche sa sexualité d'un choix temporaire et non d'un goût définitif pour l'un ou l'autre des parfums. La suite des saisons de *Desperate Housewives* présentera une vision bien moins fluide et fluctuante de la manière dont Andrew parle de sa sexualité bien qu'il continue d'en avoir une conception fluide en général.

Ainsi, lorsque Julie entretient une relation avec le très séduisant neveu d'Edie Britt, Austin, elle songe à avoir sa première relation sexuelle avec lui et en discute avec Danielle dans « No Fits, No Fights, No Feuds » (03x11) :

Danielle : So he didn't pressure you at all? What a great guy.

Julie : I'm so lucky. Underneath that bad-boy posturing, he's a real gentleman.

Andrew : Wow. You're not only a virgin, you think like one.

Danielle : Beat it, eavesdropper.

Julie : No, wait. What did you mean by that?

Andrew : Well, uh, guys need sex. All right? It's basic science. So if he's not getting it from you, he'll end up getting it somewhere else.

¹⁷⁴ « Live Alone and Like It » (01x19).

Danielle : You're a moron. Not all guys pressure girls for sex.

Andrew : Yeah, gay guys don't. But Austin's not gay. Not even after three beers.
Don't ask.

Tout comme précédemment la mère d'Ian, Dhalia, était capable de penser que la sexualité du frère d'Ian dépendait de son héritage et que l'hétérosexualité n'était en fait qu'une compétence (« a skill »), Andrew semble rapprocher l'orientation sexuelle de l'alcoolémie d'un hétérosexuel.

Bree elle-même décrit la sexualité d'Andrew comme non fixe lorsqu'elle tente de l'empêcher de partir vivre chez ses grands-parents (Henry et Eleanor, le père et la belle-mère de Bree) dans « Don't Look At Me » (02x19). Elle prépare en effet les affaires de son fils et y glisse un carton rempli de magazines et de vidéos pornographiques dans lesquels ne figurent que des actes homosexuels entre hommes :

Bree : Oh Dad, I forgot to warn you. These are Andrew's adult videos. Boys will be boys.

Eleanor : Oh Henry, stop looking at that filth.

Henry : I don't get it, where are the women?

Eleanor : What are you talking about?

Henry : This is all but a bunch of naked men.

Eleanor : Sweet mother of God, what the hell are they doing?

Henry : I don't know. I don't know what I'm looking at.

Eleanor : Henry, this is pornography for homosexuals.

Bree : Oh shoot. I wish you hadn't gone through that. Now we have to have an unpleasant conversation, and we were having such a nice time.

Henry : Bree? Is... Is Andrew gay?

Bree : Oh Dad, Andrew hates labels. I'm sure it's just a phase.

Eleanor : Excuse me, but he has a magazine titled "Leather Daddies in Love". That does not sound like a phase to me.

Bree : Maybe not. But it's no longer my concern, now that he'll be living with you.

Bree ne répond pas plus clairement à la question que lui pose son père sur la sexualité d'Andrew : elle préfère dire que c'est une phase et répète qu'Andrew préfère éviter d'être étiqueté ainsi. Il est certain que cette indéfinition de la sexualité d'Andrew (plausible chez un jeune homme qui se cherche et fait quelques expériences) vise à minimiser le « problème » et

faire semblant de rassurer Henry et Eleanor afin de faire monter chez eux l'inquiétude relative à cette sexualité monstrueuse car hors-norme de leur petit-fils. Cette stratégie contribue surtout à continuer d'inscrire Andrew du côté d'une certaine absence de fixité en ce qui concerne son identité sexuelle. Cette indétermination ne durera que le temps des deux premières saisons car il devient rapidement évident qu'Andrew est homosexuel et finit par se définir comme tel, ne serait-ce que par le choix de ses partenaires. Mais son refus de se placer clairement du côté de l'hétérosexualité ou de l'homosexualité au début de la série contribue à rendre ces deux notions moins fixes et plus fluides que ce à quoi le téléspectateur est habitué.

e. La remise en question simultanée des trois composantes du genre

Une saison en particulier, la quatrième, permet grâce à l'importance croissante du couple homosexuel formé par Bob et Lee de faire jouer les trois dimensions qui constituent une partie de l'identité d'une personne. Rappelons ici ce qu'écrit Judith Butler à propos de la portée de la performance des *drag queens* et ce qu'elle permet de révéler sur le fonctionnement du genre chez tout un chacun :

The notion of an original or primary gender identity is often parodied within the cultural practices of drag, cross-dressing, and the sexual stylization of butch/femme identities. [...] The performance of drag plays upon the distinction between the anatomy of the performer and the gender that is being performed. But we are actually in the presence of three contingent dimensions of significant corporeality: anatomical sex, gender identity, and gender performance. If the anatomy of the performer is already distinct from the gender of the performer, and both of those are distinct from the gender of the performance, then the performance suggests a dissonance not only between sex and performance, but sex and gender, and gender and performance. As much as drag creates a unified picture of "woman" (what its critics often oppose), it also reveals the distinctness of those aspects of gendered experience which are falsely naturalized as a unity through the regulatory fiction of heterosexual coherence.¹⁷⁵

Si cette analyse vaut pour les pratiques peu courantes citées plus haut, elle peut également être appliquée aux situations de la vie de tous les jours : « The notion of gender parody defended here does not assume that there is an original which such parodic identities

¹⁷⁵ Cleto, *op. cit.*, 363-364.

imitate. Indeed the parody is *of* the very notion of an original. [...] »¹⁷⁶ Exposer le genre comme imitation sans origine permet la prolifération subversive des identités :

This perpetual displacement constitutes a fluidity of identities that suggests an openness to resignification and recontextualization; parodic proliferation deprives hegemonic culture and its critics of the claim to naturalized or essentialist gender identities.¹⁷⁷

Cet aspect éminemment performatif du genre développé par Judith Butler permet de définir le genre comme « *a corporeal style*, an “act” as it were, which is both intentional and performative, where “*performative*” suggests a dramatic and contingent construction of meaning. »¹⁷⁸ On a vu comment la série construit des normes de genre d’une grande rigidité pour mieux les exposer comme normes, jouer à les déconstruire et les remanier, permettant ainsi de mettre l’accent sur la notion de la fluidité des identités ainsi que rendre caduque la notion d’essentialisme. Les passages que nous allons étudier maintenant, tous issus de la quatrième saison, effectuent une sorte de synthèse de tous ces aspects de la série et proposent une lecture du genre tout ce qu’il y a de plus performatif et donc *queer*.

Ces passages mettent en scène Bob et Lee d’un côté et Tom et Lynette de l’autre. Si l’on a déjà beaucoup évoqué le couple Scavo, il n’en va pas de même pour celui formé par Bob et Lee, couple homosexuel qui fait son apparition dans « If There’s Anything I Can’t Stand » (04x04). Ce couple, bien que composé de deux hommes génétiques, propose une répartition des rôles similaires à celle de tous les autres hétérosexuels habitant sur Wisteria Lane : Lee présente des attributs de genre féminin tandis que Bob présente des attributs de genre masculin. Par exemple dans « Home is the Place » (05x11), Lee se plaint à Susan de la manière dont fonctionne son couple : « I just wish there was some way I could get back at Bob. I’m so sick of his smug attitude. “I’m the provider, I bring home the bacon.” Well, you know what, I contribute, too. I handle the bills, I clean the house. » La répartition des tâches est claire : Lee s’occupe de la sphère domestique au sens large, ce qui le place du côté du genre féminin, tandis que Bob travaille et subvient à leurs besoins, ce qui le place du côté du genre masculin. On comprend alors mieux pourquoi Lee est à partir de la quatrième mais surtout la cinquième (puis la sixième) saison présenté comme une des femmes au foyer en prenant part (par exemple) aux parties de poker hebdomadaires.

¹⁷⁶ *Ibid.*

¹⁷⁷ *Ibid.*

¹⁷⁸ Cleto, *op. cit.*, 365.

Cette répartition des rôles (et donc des genres associés) au sein du couple Bob/Lee est mentionnée par Bob et Lee eux-mêmes lorsqu'ils décident d'organiser une soirée pour Halloween et se demandent lesquels de leurs voisins inviter en premier :

Bob : So which of the neighbors should we invite first?

Lee : What does it matter they all hate us.

Bob : Oh, Lee that's not true. They hate you, I'm the butch one, they can feel comfortable around me.

Lee : You keep telling yourself that.¹⁷⁹

Avant de discuter des implications de ce bref échange, revenons sur le vocabulaire employé par Bob. Le terme « butch » appartient au vocabulaire de l'homosexualité féminine et répond à celui de « femme » comme le montre le titre choisi par Sally Mint et Cherry Smyth pour leur anthologie *Butch/Femme: Inside Lesbian Gender*. Le terme « butch » fait généralement référence à une femme lesbienne adoptant des caractéristiques physiques ou vestimentaires codées comme masculines tandis que le terme « femme » fait référence à une femme lesbienne adoptant des caractéristiques physiques et vestimentaires plutôt codées comme féminines. En employant ce terme de « butch », Bob confirme qu'il est celui des deux qui est masculin tandis que Lee serait celui des deux qui serait féminin. On peut s'interroger sur la raison pour laquelle ce n'est pas l'adjectif « masculin » qui a été employé mais bien « butch » (qui emprunte à une terminologie créée et employée pour les lesbiennes) et les effets produits par ce choix. Que ce soit volontaire ou pas, le terme de « butch » appliqué à Bob exprime que c'est une personne qui emprunte les codes et les signifiants généralement associés au genre masculin mais indique si l'on reste rigoureux que cette personne appartient à un sexe génétique féminin.

En parlant de lui en ces termes Bob indique alors qu'il est un homme génétique qui se verrait comme une femme génétique jouant à l'homme, ce qui commence à être assez vertigineux. On peut aussi se demander pourquoi Bob explique à son partenaire qu'en raison de son côté masculin affirmé les gens se sentent plus à l'aise avec lui. Ce ne sont ici que des suppositions mais notons que chez Bob l'appartenance à un sexe génétique se double d'une identité de genre correspondante : Bob est un homme qui adopte un genre masculin. Lee en revanche présente un décalage susceptible de mettre les gens plus mal à l'aise (ou en tout cas de les troubler puisque mettant le doigt sur le trouble dans le genre) puisqu'il est un homme

¹⁷⁹ « Now I Know, Don't Be Scared » (04x06).

génétique qui présente une identité de genre féminine. Le fonctionnement du couple permet donc déjà de faire proliférer les images du genre en mettant en évidence la contingence du sexe anatomique et de l'identité de genre, mais un épisode en particulier va permettre de rajouter une autre dimension, celle de la performance de genre.

En raison des problèmes financiers qui sont les leurs lors de la quatrième saison, les Solis louent une de leur chambre supplémentaire à une jeune femme répondant au nom d'Ellie. Suite à diverses contradictions entre les propos d'Ellie et leurs propres constatations, les Solis, notamment Gabrielle, ont des doutes sur leur locataire dont ils en viennent à penser que c'est une prostituée. Afin d'en avoir le cœur net, Gabrielle demande à Bob et Lee de l'aider à confirmer ou infirmer sa théorie en allant solliciter les services d'Ellie. Gabrielle expose son plan à ses voisins :

Gabrielle : Bob, I was hoping you could “solicit” her services. That way I’ll have proof.

Bob : You do know I’m gay, right?

Gabrielle : Exactly. You people (petit geste du doigt en direction de Bob et Lee) are theatrical. And I need someone I can count on to give a decent performance.

Bob : I don’t know...

Lee : I’ll do it.

Gabrielle et Bob le regardent, interloqués.

Lee : What?

Gabrielle : Well, no offense. I just think Bob has a better shot at pulling it off. He’s a little more...

Bob : Butch. I know. You hear that, Honey?

Lee : Please. The only way you’d be convincing as a straight guy is if you died and came back as a straight guy.

Bob : I’m sorry. Who went to their senior prom, with a girl?

Lee : Yeah. Suzy Sellers, gay maker. If you’re looking for butch, you should know that I played Tony in *West Side Story* to rave reviews.

Bob : He also made out with officer Krupke during intermission.¹⁸⁰

Gabrielle finit par mettre fin à ce qui est en train de devenir une compétition visant à désigner celui des deux qui a l'air le moins homosexuel et pourra donc être crédible dans son rôle d'hétérosexuel auprès d'Ellie. Remarquons que Gabrielle justifie son choix de demander

¹⁸⁰ « Opening Doors » (04x14).

à ses voisins homosexuels de s'acquitter de cette mission par son petit geste ainsi que l'expression « you people » impliquant que les homosexuels sont placés du côté du théâtral et de la performance. Cette affinité exprimée par Gabrielle (en une généralisation quelque peu abusive) entre le monde homosexuel et l'idée de performance vient de l'aspect potentiellement *camp* de l'homosexualité qui met l'accent sur l'artifice et le jeu ainsi que de la performance qui est celle de Bob adoptant un genre masculin tandis que Lee adopte un genre féminin.

Que Bob soit masculin signifie pour Gabrielle qu'il sera plus crédible dans un rôle d'hétérosexuel, ce qui peut s'expliquer. Dans l'esprit de gens vivant dans un monde régi par l'hétéronormativité, si une personne de sexe génétique masculin présente le genre masculin qui semble lui être attaché comme naturellement, il est très probable que sa sexualité soit hétérosexuelle. En revanche un homme de sexe anatomique masculin présentant un genre féminin a plus de chances de susciter quelques doutes sur sa sexualité car le décalage entre son sexe génétique et son genre peut être interprété comme annonciateur d'un autre décalage, celui qui le placerait en dehors de l'hétéronormativité.

La performance de genre ensuite donnée par Lee permet de rajouter un niveau de décalage puisque l'on va être face à un homme génétique qui présente un genre féminin mais propose une performance de genre masculin lorsque Gabrielle, Lee et Bob tentent de piéger Ellie :

Gabrielle (au téléphone avec Bob) : Target in place. We're a go.

Bob : He's coming out.¹⁸¹

Lee sort de chez lui habillé d'un blouson de cuir, d'une paire de jeans, il porte des lunettes type « Pilote » et mâche un chewing-gum.

Gabrielle : What is he wearing? He looks a lot like a member of Wham!.¹⁸²

Bob : He thinks the outfit makes him look straight. Just be thankful I got the toothpick out of his mouth.

Gabrielle : Must he put his hand on his hip like that? Butch up, for God's sake!

¹⁸¹ On ne manquera pas de noter le jeu de mot probablement volontaire empruntant au vocabulaire propre à l'homosexualité et au fait de sortir, ou pas, du placard.

¹⁸² Wham! est un groupe de pop anglais formé par George Michael et Andrew Ridgeley dans les années quatre-vingt. Ils sont à l'origine d'un certain nombre de succès tels que *Wake me up before you go* et on se souvient d'eux comme portant une boucle d'oreille, un blouson en cuir à même leur torse nu et parfois des débardeurs en résille. Ils sont associés au monde gay notamment en raison de la présence dans le duo de George Michael dont l'homosexualité ne fait que peu de doute.

Les téléspectateurs assistent à la reconstruction par Lee d'un genre masculin mais aussi à la tentative d'avoir l'air hétérosexuel, tentative dont on pourrait déjà remettre en question le postulat. Qu'est-ce qui donne l'air hétérosexuel ? L'hétérosexualité étant un comportement sexuel, un choix du sexe de son partenaire, comment peut-elle se traduire vestimentairement ? On voit cependant qu'il existe bel et bien des indices puisque de l'avis unanime de Bob et Gabrielle Lee ne réussit pas à avoir l'air masculin et hétérosexuel mais ressemble à un homosexuel qui essaie d'avoir l'air hétérosexuel comme le montre la référence au groupe Wham!. Lee est également trahi par sa gestuelle qui semble plutôt associée à un genre féminin et pas à un genre masculin ou une sexualité hétérosexuelle. On voit donc que les personnages de Bob et Lee, leur sexualité ainsi que leurs identités de genre permettent une prolifération subversive des identités et des images du genre qui met en évidence l'aspect arbitraire et non naturel de ces notions.

Le traitement du couple continue de remettre en question ces notions lors de l'épisode où Bob et Lee sont censés se marier. À cette occasion Bob et Lee se disputent sur le type de sculpture de glace qu'ils souhaitent : Lee veut une sculpture de glace représentant un château enchanté alors que Bob désire que leur sculpture de glace représente un chérubin. Bob fait alors remarquer à Lee qu'il réagit de manière tout à fait excessive et obtient gain de cause, sous le regard de Tom Scavo. Tom a en effet assisté au bras de fer entre les deux hommes et va prévenir Lee :

Tom : You're doomed.

Lee : Excuse me?

Tom : The way you just caved on that sculpture thing, you're setting the tone for your entire marriage.

Lee : I am?

Tom : Yeah. You've got to dig in your heels otherwise you're gonna be pushed around for the next, see how long have I been married, ten and a half years.

Lee va donc voir Bob et lui dit : I want my castle. It is the only thing I've asked for and damn it I'm entitled to it!

Bob : Fine.

Tom le congratule du regard.

Bree dit qu'ils vont prendre les dispositions pour avoir un château et Bob dit (à Bree et Lynette uniquement) : Forget it we're sticking with the cherub. And later when he bitches about it I'll just buy him some jewelry.

Lynette le regarde avec admiration et lui dit : Are you sure you haven't been married before?¹⁸³

C'est la manière dont sont associés les deux couples Bob et Lee/Tom et Lynette qui semble particulièrement féconde. Lee, homme dont le genre est féminin, est conseillé par celui qui s'identifie à lui (ou en tout cas à sa position dans le couple) à savoir Tom, homme dont le genre fluctuant est donc ici féminin. À l'inverse, Bob, qui est un homme homosexuel dont le genre est masculin, est associé de fait à Lynette, femme hétérosexuelle dont le genre est aussi masculin. Ces associations sont confirmées par le reste de la discussion :

Bob : For God's sake Lee, it is just an ice sculpture.

Lee : It is not just an ice sculpture! It's the sculpture, and making me move to the suburbs, and forcing me to be nice to your homophobic boss. You know what, Tom's right. If I don't start standing up for myself, I'm doomed!

Lynette tourne la tête vers Tom, qui dit : I don't believe I used the word "doomed".

Lee : You're always overruling me. You treat me like a child. Well I've had it! Ceremony's off mein Führer !

Bob : It's a chunk of ice, you drama queen !

Retour sur Tom et Lynette.

Tom : Okay, all I said...

Lynette : I don't care what you said we have to fix this!

Lynette et Tom forcent alors Bob et Lee à venir parler de l'incident. Tom et Lynette sont debout, face à Bob et Lee qui sont assis et les écoutent.

Tom : If you're willing to break up over an ice sculpture you guys should absolutely not get married. Because, who gets to choose the ice sculpture, who should take out the trash, who has to stay home and make the mini pizzas that's the little stuff. What are you gonna do when the big stuff comes along? What are you gonna do when a tornado hits your house? Or you have problems with your kids? Or one of you gets cancer? At some point, the crap is going to hit the fan. And that is why now, before you make the commitment, you have to ask yourself, is that person in bed next to you worth the trouble? Do you love him or her so much that no disease, no disaster could possibly pull you apart?

¹⁸³ « Free » (04x17).

Alors que dans les deux passages précédents Tom expliquait à Lee comment résister, on le voit clairement adopter un genre nettement plus masculin dans la tirade qu'il fait aux futurs mariés : il est beaucoup plus sûr de lui et montre une confiance caractéristique d'une masculinité solide. Ce passage établit qu'à un sexe génétique ne correspond pas automatiquement une identité de genre, une sexualité ou une performance de genre mais également que l'identité de genre elle-même n'est pas parfaitement fixe. Tom, habituellement du côté d'un genre féminin, reconquiert un genre masculin au moment où il se pose et s'affirme comme époux, soutien et chef de famille.

Ces passages où figurent Bob et Lee et la manière dont ils sont associés à Tom et Lynette sont, pour toutes les raisons vues, bien plus *queers* et subversifs que ce que Samuel Chambers décrit comme le moment le plus *queer* de la première saison. Il revient sur le fait que le jeune Zach Young croit avoir accidentellement causé la mort de sa petite sœur, Dana. Samuel Chambers estime que cette intrigue devient *queer* lorsque l'on se rend compte que Dana est en fait le prénom reçu par Zach à sa naissance. Voici comment l'auteur lit cette ambiguïté :

Could the secret scandal from the Young family's history be that their "daughter" Dana was born, like so many children throughout the world (Fausto-Sterling 2000) without clear male or female genitalia? Could it be that Dana *became* Zach after a surgical procedure altered "her" ostensibly female genitalia into "his" putatively male genitalia? Could Dana/Zach be one of the many intersexed children that today's heteronormative societies insist on "correcting" so that they will fit into the normative grid of binary gender?¹⁸⁴

La question de l'identité de l'enfant prénommé Dana finira par être résolue mais Samuel Chambers décrit l'incertitude qui plane pendant une partie de la première saison comme un élément de subversion d'une grande portée : « This ambiguity, the possibility of such radical questioning, of broaching such important yet neglected political issues, produces in turn a potentially rather subversive moment. »¹⁸⁵ Nous sommes d'accord avec l'interprétation de Samuel Chambers mais l'ambiguïté ici touche à un sujet tellement mal connu, marginal et radical qu'elle nécessite d'être déjà ouvert à ce type de problématiques et de questionnements pour en saisir la portée, là où les rôles de genre fluctuants tenus par Tom et Lynette (par exemple) sont beaucoup plus simples à percevoir pour qui ne serait pas déjà

¹⁸⁴ Chambers, *op. cit.*, 115.

¹⁸⁵ *Ibid.*

sensibilisé à ces problématiques. Le questionnement sur les problèmes d'identité touchant Zach/Dana est donc extrêmement *queer* mais presque trop radical pour pouvoir toucher de manière significative un nombre suffisamment important de téléspectateurs.

Conclusion

Avant de discuter des conclusions auxquelles nous sommes arrivés et de leur impact sur le féminisme de la série et *in fine* sur les téléspectateurs, revenons sur la démarche suivie.

Nous sommes partis du constat que *Desperate Housewives* a rencontré dans les premiers mois de son existence un succès public, critique et médiatique tout à fait important, succès qui (bien qu'ayant perdu de sa force par la suite) a donné lieu à de nombreuses publications la prenant pour sujet (et parfois prétexte). Ce foisonnement médiatique est également la partie visible de son inscription dans le paysage audio-visuel américain mais aussi, et surtout, dans la culture populaire américaine de manière plus large. Cela a informé notre interrogation sur les raisons, qu'elles soient conjoncturelles ou structurelles, de ce large succès et nous a amené à étudier les différents plaisirs qu'elle pouvait susciter, comme le plaisir de regarder une série de qualité (depuis l'écriture jusqu'à l'interprétation en passant par les costumes ou la qualité du décor) ou celui de se reconnaître dans le tableau brossé par celle-ci. Le plaisir de reconnaissance et celui, qui peut en découler, de l'identification aux héroïnes, est largement commenté dans les articles étudiés et nous avons tenté de comprendre quels éléments avaient été volontairement mis en place pour faciliter (voire susciter) cette identification. Nous avons noté l'effacement de détails permettant de dater la série, le souhait de placer Wisteria Lane dans un paysage plus mental que véritablement géographique et enfin la création de types (voire parfois de stéréotypes) permettant de couvrir un large spectre d'expériences féminines (et masculines). Cette typologie permet à la série d'asseoir son succès en conduisant les femmes notamment à l'adopter pour parler d'elles-mêmes ou de leurs expériences, preuve que *Desperate Housewives* fonctionne dans un premier temps comme un miroir tendu aux femmes et a été conçue par Marc Cherry lui-même comme un miroir de l'expérience des femmes au foyer (à commencer par celle de sa mère).

Malgré cela, les désaccords sur l'idéologie de la série sont au moins aussi importants que ne l'est le consensus sur son succès. Les commentateurs, adoptant le slogan féministe « The personal is political », voient dans *Desperate Housewives* la peinture d'une expérience féminine mais surtout le discours sur les femmes qu'elle construit et donc potentiellement son féminisme. Nous sommes alors arrivés à une croisée des chemins : certains commentateurs, auteurs ou essayistes trouvent la série rétrograde, anti-féministe et réactionnaire tandis que d'autres la trouvent progressiste, subversive et éminemment féministe. Ce profond désaccord peut être mis sur le compte des dissensions du féminisme américain lui-même, concept dont le sens n'est pas un mais multiple malgré certains invariants, et de l'ambiguïté inscrite au cœur de *Desperate Housewives*. Peu de commentateurs, en revanche, nient qu'elle véhicule un message sur les femmes, ou sur une certaine condition féminine à tout le moins, ce qui

nous a permis d'analyser les points de convergence entre *Desperate Housewives* et *The Feminine Mystique*, la mise au jour des normes étouffantes régissant le comportement des héroïnes ainsi que la création d'un texte qui appartient aux femmes. *Desperate Housewives* met en effet largement en avant ses personnages féminins, tout autant que ses actrices, et propose la création d'un plaisir visuel féminin ainsi que la possibilité pour les femmes de se réapproprier le plaisir visuel qu'elles procurent. Les divergences d'interprétations du féminisme éventuel de la série sont à mettre sur le compte du reflet qu'elle propose aux différentes incarnations du féminisme américain mais également du texte ouvert qu'est *Desperate Housewives*. En effet cette dernière est éminemment postmoderne et les emprunts, citations, rappels qui l'informent partiellement en travaillent le texte et proposent une double postulation vers une représentation utopique de la vie des femmes dans les banlieues américaines tout autant que vers une représentation dystopique de cette même vie. Le postmoderne établit également le texte comme ouvert, polyphonique et réflexif. En conséquence l'interprétation de *Desperate Housewives* n'est jamais restreinte par la présence d'une voix autoriale et autoritaire, ce qui rend possible certaines lectures alternatives émergeant des jeux du texte et des interstices ainsi créés.

Nous avons alors noté que le texte était travaillé par de nombreux éléments (personnages, réflexions) *camp* mettant l'accent sur l'artifice et le frivole au détriment du sérieux et de « l'authentique », source de comique tout autant que de mise au jour de l'artificialité et de la construction des identités de genre. L'aspect *camp* à l'œuvre dans le texte nous a également fourni l'occasion de revenir sur certains aspects stéréotypés de *Desperate Housewives* et ainsi de réfléchir à la position de la téléspectatrice, et à son sentiment de plaisir coupable (dû à la pleine conscience du stéréotype comme tel tout autant que celle de la force qu'il peut avoir sur elle). La notion de *queer* a alors assez « naturellement » suivi celle de *camp*, en raison des espaces similaires occupés par ces deux sensibilités puisque toutes deux se définissent par rapport à la norme et permettent de la remanier de l'intérieur. Cette subversion centrale au féminisme *queer* de *Desperate Housewives* passe d'abord par la peinture d'un monde extrêmement normé, peinture que la série elle-même prend un malin plaisir à subvertir par petites touches. La première étape de la déconstruction du genre est l'émasculation des personnages masculins, préalable nécessaire à la peinture d'attributs de genre fluides et facilement échangeables. Ces deux éléments contribuent également à rendre possible l'idée de la fluidité des identités en général et donc permettre une remise en cause de l'essentialisme tout comme une mise à nu de l'hétéronormativité de la société.

Cette lecture *queer* de *Desperate Housewives* est à notre sens la base d'un féminisme puissant car cet aspect très largement étudié permet d'affirmer le jeu du genre, le jeu dans le genre et, en montrant que ce dernier est performatif, de permettre la création d'espaces de résistance dans la diégèse mais aussi chez les téléspectateurs. Il n'est pas question ici d'affirmer que tous les personnages de la série sont féministes : certaines actions de personnages sont même à l'exact opposé du féminisme. On pense par exemple à Carlos Solis, capable de trafiquer la pilule contraceptive de son épouse qui refuse d'avoir des enfants afin qu'elle tombe enceinte. On peut également penser à Tom Scavo qui tantôt suggère à sa femme de s'arrêter de travailler afin de mieux s'occuper de leurs enfants¹ (désir qui peut également être motivé par le souhait de ne plus être en compétition professionnelle avec celle qui a tant de talent), tantôt lui intime de retourner travailler puisqu'elle est responsable de sa perte d'emploi.² Ces actions anti féministes n'épargnent pas non plus Orson qui demande explicitement à Bree de vendre son entreprise afin qu'elle puisse redevenir l'épouse dévouée qu'elle n'est plus.³ Dans ces deux cas il faut différencier le féminisme des personnages et celui de l'écriture de Marc Cherry (et de son armée de scénaristes). Dans ces divers moments, ce sont les personnages qui ne sont pas féministes et sont au contraire représentatifs du patriarcat et de l'oppression qu'il peut faire subir aux femmes en les privant du choix de mener leurs vies comme elles l'entendent, les poussant parfois contre leur gré dans une vie de mère qu'elles ne souhaitent pas ou de femme au foyer qu'elles ne souhaitent plus. Les héroïnes de *Desperate Housewives* ne sont pas, et c'est là une des forces de la série, des électrons libres qui mènent leur vie exactement comme elles l'entendent, libérées des contraintes ou de l'oppression de certaines normes sociétales ; ce sont au contraire des femmes parfois coincées dans des rôles qui ne leur conviennent pas et tout l'intérêt de la série est de montrer comment elles parviennent malgré cela à créer des espaces de résistance.

En effet, d'aucuns pourraient arguer que l'on ne voit pas les héroïnes de *Desperate Housewives* se battre pour leurs droits,⁴ ou s'engager de manière politique et militante à proprement parler. Cela est vrai, mais c'est parce que le féminisme de la série joue à un autre niveau, celui de la sphère domestique, du couple, de la famille.

¹ « Pilot » (01x01).

² « One Wonderful Day » (01x23).

³ « A Spark. To Pierce the Dark » (05x18). On pense également à « We're So Happy You're Happy » (05x02), dans lequel Orson force Bree à lui cuisiner le rôti qu'elle lui avait promis alors qu'il est très tard et qu'elle est épuisée. On voit dans cette scène d'une grande cruauté Bree se mettre à cuisiner en pleurant et cette première scène de coercition culinaire annonce le chantage à venir d'Orson et la coercition économique à laquelle il va se livrer en forçant sa femme à vendre son entreprise.

⁴ On peut citer l'exception de Lynette se démenant dans la deuxième saison pour faire ouvrir une crèche d'entreprise chez Parcher & Murphy.

Citons Samuel Chambers :

The norm wields a terrible force against the women of Wisteria Lane, and we witness their struggle with, through, and sometimes against that norm. Obviously resistance to norms can come from the margins, but resistance may arise at the centre as well. As the women of Wisteria Lane wage their struggle with normality, they often expose heteronormativity—and sometimes they even undermine it.⁵

Il note que l'on ne voit pas les femmes de *Desperate Housewives* se battre pour obtenir une égalité complète avec les hommes, ou des salaires égaux, ou obtenir que l'éducation des enfants soit à moitié prise en charge par leurs maris, mais il note également que leur condition n'est jamais acceptée : « Any viewer of the show [...] will recognise that the characters we watch from week to week prove, consistently, to be strong, sometimes brilliant, often fierce, and always, *agentic* women. »⁶ Il va même plus loin en proposant une catégorisation précise du type de féminisme à l'œuvre dans la série :

One could conceptualise this phenomenon through the lens of what we might call the “practical feminism” of *Desperate Housewives*. By this I mean that while *Desperate Housewives* certainly does not portray a feminist utopia of liberated women, we must pause before merely condemning it for this portrayal. What if feminism must sometimes be narrowed to the question of acting in and through the subject positions that we are given? What if it cannot be a matter of constructing new ones out of whole cloth? In that case, then, feminist action must be thought of in the same way I have considered subversion here—as actions taken or choices made *within the terms* of gender norms. From this perspective we can call to light the strong agency of these women. The show has to be about subversion or about agency within the given categories, because for these characters there is nothing else.⁷

Cette analyse est confirmée par l'évolution de certains personnages au cours des cinq saisons qui font l'objet de notre étude et principalement les personnages de Bree et Susan.

L'évolution du personnage de Susan est amorcée par son négatif et révélateur, Edie.

⁵ Chambers, *op. cit.*, 123.

⁶ Chambers, *op. cit.*, 124.

⁷ Chambers, *op. cit.*, 126.

Déjà au cours de la deuxième saison, on avait noté le dialogue entre Edie et Susan après que la maison de cette dernière a brûlé :

Susan : Edie, I'm in trouble here.

Edie : Then I'm sure you'll turn on the waterworks and the whole neighborhood will come running. They always do.

Susan : That's not true.

Edie : Sure it is. You never miss an opportunity to play the victim. And you think because everybody always comes to your rescue it means that you're loved. No it doesn't. It means that you're helpless. Now get out. Just get out.⁸

Cette remarque conduira Susan à refuser l'aide de Mike, qui lui proposait de l'héberger, par ces mots : « I can figure this out on my own. At least I'm gonna try. You know I'm stronger than people give me credit for. I really am. »⁹ Mais l'évolution du personnage de Susan est notable principalement dans la cinquième saison qu'elle commence divorcée de Mike, mère d'un petit garçon et non épaulée par sa fille Julie partie à l'université. On remarque également un changement dans les tenues du personnage, tenues qui sont nettement plus sophistiquées, et l'on peut se demander si le passage d'un style bohème et décontracté à un style plus travaillé n'est pas une sorte de matérialisation vestimentaire de l'évolution du personnage. Pour Susan, cette évolution passe par l'apprentissage de la vie en tant que célibataire et c'est Edie qui est chargée par le texte de lui révéler ce que son rapport aux hommes a de potentiellement problématique. Edie commence à faire un récapitulatif de la vie amoureuse de sa meilleure ennemie dont il ressort qu'elle a été célibataire à peine plus d'un mois cumulé depuis le lycée. Susan fait alors remarquer à Edie que la leçon est un peu facile venant de la part d'une séductrice invétérée mais la croqueuse d'hommes établit cette nuance : « I go after men because I want men. You go after them because you need them. You've got holes in your heart that can only be filled by a pair of trousers. Face it, Mayer, you're weak. »¹⁰ Si le jugement est sévère, il a le mérite d'être efficace et conduira Susan à la fin de ce même épisode à mettre fin à sa relation avec Jackson et à refuser de le suivre et déménager loin de Wisteria Lane par simple peur d'être célibataire.¹¹ De manière assez significative,

⁸ « No One is Alone » (02x22).

⁹ *Ibid.*

¹⁰ « Connect! Connect! » (05x12).

¹¹ Lorsque quelques épisodes plus tard (« Bargaining » 05x21) Jackson revient à Wisteria Lane et demande Susan en mariage, elle court s'enfermer dans sa salle de bain et lui dit : « Just, all these months, I've been telling myself that I really didn't care about you, which was easy to do because you left so suddenly, but I am so lonely. And as much as I tell myself that I like being the strong, single woman on her own, the truth is I think about you

cette évolution sentimentale s'accompagne d'une évolution professionnelle puisque Susan se voit dans l'obligation d'occuper un emploi afin de pouvoir envoyer son fils dans un école prestigieuse et fort onéreuse. Son premier réflexe a été de se tourner vers son ex-mari Mike et lui demander de faire un effort financier supplémentaire afin de pouvoir envoyer MJ à cette école mais il lui a dit ne pouvoir faire plus. C'est cette discussion qui conduit Susan à prendre ses responsabilités et aller chercher du travail afin de pouvoir offrir à son fils l'éducation qu'elle souhaite.

C'est également par la réussite professionnelle que s'émancipe Bree, passant de la femme au foyer idéale à une féroce chef d'entreprise. La cinquième saison met l'accent sur cette évolution en jouant de manière ironique à superposer le discours de Bree sur ses valeurs et la réalité de sa vie. C'est particulièrement flagrant lors d'une interview pour la radio pour l'émission *Gourmet Americana* dans « We're So Happy You're Happy » (05x02) dans laquelle elle justifie l'adjectif « old-fashioned » choisi pour le titre de son livre de cuisine en disant : « Well, I think a lot of people miss the way life used to be back when women had more time to cook. It's always been important to me to have the family gather round the table for hot, lovingly prepared meals. » Les images montrent alors Orson seul chez eux en train de l'écouter à la radio pendant qu'il mange les plats qu'il est manifestement allé chercher chez le traiteur asiatique. La manière dont Bree délaisse son époux, et par là même le mode de vie traditionnel dont elle était jusque-là la plus parfaite incarnation, conduit leur couple à connaître de réelles difficultés et Orson à exiger d'elle de vendre son entreprise afin de pouvoir s'occuper de lui comme avant. Dans « A Spark. To Pierce the Dark » (05x18) elle commence par céder et téléphone à Mr. Dinsmore, racheteur potentiel, afin de le rencontrer et discuter avec lui des termes du rachat de son entreprise. Ce coup de téléphone est passé avec Orson assis à ses côtés qui, par sa présence muette révélée tardivement par le mouvement de la caméra, fait pression sur Bree tout autant qu'il vérifie qu'elle s'exécute bien, présence inquiétante confirmée par le choix de la musique extra-diégétique.

all the time. And I wanted to call you and I thought you'd gotten over me. And to hear that you still love me, that is just something that I really needed to hear right now. And I want you to know, God I want you to know I love you, too. Jackson, I love you. » Ce monologue poignant cède rapidement la place à la comédie puisque Jackson lui explique que c'est pour ne pas être renvoyé au Canada qu'il doit l'épouser, révélation qui conduit Susan à le chasser de chez elle en le menaçant avec une ventouse trouvée dans sa salle de bain. Le jour suivant donne lieu à une explication dans laquelle Susan explique que c'est contre elle-même et sa dépendance sentimentale qu'elle est en colère, conscience et colère qui montrent là aussi l'évolution du personnage.

Voici la discussion qui a lieu entre le racheteur potentiel, Orson, Bree et Andrew :

Mr. Dinsmore : I must say, Bree, I was surprised to get your call. You've always said you'd never sell your company.

Orson : Well, Bree's decided she wants more family time. She's a very traditional woman, you know. It's one of the reasons I fell in love with her.

Mr. Dinsmore : Does that mean that you're going to stop working altogether? I know your fans have been hoping for a second book. My wife included.

Bree : That's sweet. But I've decided to focus on other pursuits at the moment.

Orson : Yes, her sole ambition now is to be Mrs. Orson Hodge. And, at the risk of sounding selfish, I'm glad I'll be the only one she's cooking for.

Orson va chercher avec Mr. Dinsmore les contrats à l'étage et lui dit : I'll show you the offices before we start the demolition.

Andrew : You're getting rid of your office ?

Orson : Yeah, we don't need it anymore. And Bree knows I've always wanted a game room.

Orson et Mr. Dinsmore quittent la pièce.

Andrew : So it's your "sole ambition to be Mrs. Orson Hodge"?

Bree : Andrew...

Andrew : I have to ask. Why are you letting Orson sell your company?

Bree : It was my idea. My work has been compromising my marriage. I didn't realize the toll it's been taking on Orson.

Andrew : Okay, so he's unhappy. Buy him some golf clubs, put him on lithium. But don't give up everything you've worked so hard for.

Bree : Andrew, do you know why my book sold so well? Because it was authentic. I actually believe in the old-fashioned values I wrote about. I believe in men opening doors for ladies and children respecting their elders. I also believe that sometimes women need to make sacrifices for their husbands. I would be the worst kind of hypocrite if I preached these values and then didn't follow them myself.

Andrew : Okay, I get it. You love Orson and you're willing to sell your company to prove it. What I'm wondering is, if he loves you, why would he want you to stop doing what makes you happy?

Au moment de signer, Bree demande à parler à Orson en privé, lui réclame un délai avant de vendre et lui pose la question suivante : « Orson, think about how I built this company from nothing. How it brings me joy and pride and a sense of accomplishment. Is

that really something you want me to give up? » La réponse affirmative de son époux agit comme un électrochoc et la conduit à changer d'avis. On voit dans le long dialogue cité comment dans un premier temps Orson répond à la place de Bree puis comment cette dernière justifie la décision de vendre son entreprise en citant les valeurs chères à celle qu'elle était dans les premières saisons. Ce n'est que la question de son fils Andrew qui permet à Bree d'accoucher de celle qu'elle est à ce moment précis et de trouver sa propre voix/voie en refusant de signer et en s'opposant à son mari. Le reste de la saison confirmera d'ailleurs cette évolution puisque plutôt que se séparer de son entreprise pour améliorer sa relation avec son époux, Bree va plutôt tenter de se séparer de son époux et entamer une procédure de divorce.

Si l'on ne voit pas les personnages féminins se battre pour plus de droits civiques ou plus d'égalité salariale (les sujets ne sont même jamais évoqués), on les voit pourtant résister au pouvoir du patriarcat, des normes, des conventions et se créer des espaces de résistance dans lesquels elles sont plus libres, ont plus d'options et font des choix concernant leurs vies. Comme l'a écrit Michel Foucault, là où il y a pouvoir il y a résistance et c'est cela que *Desperate Housewives* rend perceptible en montrant aussi bien la force du pouvoir que celle de la résistance. C'est là le premier point par lequel *Desperate Housewives* propose à ses téléspectateurs et surtout téléspectatrices une forme de féminisme de résistance (le « practical feminism » évoqué par Samuel Chambers) mais également, et c'est à notre sens plus important encore, un féminisme *queer* basé sur la déconstruction des genres et la mise en images et en mots de ce que les rôles de genre peuvent avoir d'arbitraire.

Revenons sur la citation de Judith Butler dans *Undoing Gender* définissant l'objet féminisme comme la transformation sociale des relations de genre. Il est certain que l'objet du féminisme a aussi été et est toujours l'obtention de l'égalité homme/femme, depuis l'obtention du droit de vote pour les femmes jusqu'à l'*Equal Pay Act* visant à garantir l'égalité salariale homme/femme à poste égal et qualifications égales. Pourtant, malgré l'attirail législatif mis en place, les chiffres restent têtus, comme le formule Elisabeth Badinter.¹² Par cet adjectif, Elisabeth Badinter fait référence à la crise égalitaire, celle que l'on mesure par l'écart des salaires entre hommes et femmes et qui, dit-elle, « tire son origine de l'inégale répartition des travaux familiaux et ménagers. »¹³ Ainsi donc, une fois encore la pertinence du slogan féministe « the personal is political » se vérifie puisque c'est au fonctionnement privé de la famille et de la sphère domestique qu'Elisabeth Badinter attribue la responsabilité d'inégalités dans la sphère publique par le biais du monde du travail. Elle

¹² Émission *Les Maternelles* « Face à Elisabeth Badinter » diffusée sur France 5 le 14 juin 2010.

¹³ Badinter, 2010, 12.

cite l'exemple de la Suède qui a depuis longtemps mis en place un attirail législatif important visant à empêcher que soient pénalisées professionnellement les mères de jeunes enfants. Elle cite le remplacement dès 1974 du congé maternité par un congé parental rémunéré à partager entre le père et la mère (ce congé peut s'étaler sur seize mois au total pour un couple soit quatre cent quatre-vingts jours dont trois cent quatre-vingt-dix indemnisés à 80% du salaire et plafonnés à deux mille cinq cents euros mensuels). Le père doit obligatoirement prendre un mois sans quoi il est déduit de la durée totale accordée, et en 1980 a été instauré un congé paternité (qui donne droit à dix jours supplémentaires à 80% du salaire plafonné). Elisabeth Badinter écrit que cette politique audacieuse pour intégrer les deux parents à égalité dans l'éducation de leurs enfants n'a pas entraîné de bouleversements¹⁴ et conclut : « À y regarder de plus près, il n'est pas sûr que la Suède, érigée en modèle pour le monde entier, soit parvenue ainsi à concilier maternité et égalité des sexes, voire à restreindre l'écart des salaires entre hommes et femmes. »¹⁵ Les mesures législatives mises en place ont certes un effet mais il n'est pas absolument convaincant et cela montre peut-être que c'est à un niveau plus personnel que se jouent les choses.

Comment alors changer les mentalités suffisamment pour que, par exemple, les rôles de mère et de père ne soient plus fixement attachés respectivement au sexe féminin et masculin et que ce soit tantôt l'homme tantôt la femme qui remplisse les fonctions attachées classiquement au terme de « mère », permettant ainsi la conservation d'une activité professionnelle pour la femme ? La question se pose avec d'autant plus d'urgence que c'est le phénomène inverse auquel on est en train d'assister, ce que dénonce Elisabeth Badinter dans son livre intitulé *Le Conflit*, sous-titré *la femme et la mère*. Elle note en effet un retour des femmes au foyer en France mais également aux États-Unis¹⁶ en raison de la conjonction d'un certain nombre de facteurs comme la prégnance d'une idéologie naturaliste, la revalorisation des qualités maternelles qui seraient automatiquement développées par les femmes (en une forme d'essentialisme) et le lobbying d'associations pro-allaitement comme la Leche League, autant de facteurs contribuant à ce qu'elle appelle « l'impérium du bébé ».¹⁷ Son

¹⁴ Un article du *Guardian* évoque une frilosité similaire des pères britanniques à utiliser leurs congés paternité pour des raisons financières mais également par peur de voir leur carrière souffrir s'ils donnaient l'impression, en prenant l'intégralité de leur congé paternité, de moins s'investir dans leur emploi et plus dans leur famille. (« Fathers fail to make full use of paternity leave », *The Guardian*, 01/08/2006.) <http://www.guardian.co.uk/money/2006/aug/01/1>, page consultée le 10 juillet 2010.

¹⁵ Badinter, *op. cit.*, 152.

¹⁶ Elle fait notamment référence au phénomène noté par le *New York Times* en 2003 baptisé la « opt-out Revolution » « selon laquelle les professionnelles de haut niveau choisiraient de plus en plus de quitter leur travail pour rester auprès de leurs enfants. » (« The Opt-Out Revolution », *New York Times Magazine*, 26/10/2003. <http://www.nytimes.com/2003/10/26/magazine/26WOMEN.html>, page consultée le 10 juillet 2010).

¹⁷ Badinter, *op. cit.*, 145.

analyse de l'évolution du travail des femmes n'est guère optimiste lorsqu'elle note la montée en puissance du travail féminin à temps partiel (qu'il soit librement choisi par les femmes ou imposé par les employeurs), ce qui a pour conséquence la stagnation, voire une légère augmentation, de l'écart des salaires entre hommes et femmes.

Elisabeth Badinter revient sur la Suède, largement citée en exemple pour évoquer un pays dont la politique familiale vise à aider les femmes à concilier maternité et carrière et « créer les conditions de l'égalité professionnelle entre les sexes ».¹⁸ Elle cite les conclusions de l'étude de Catherine Hakim *Key Issues in Women Work*, et montre que la réalité est bien différente : « Favorable à la natalité, elle l'est infiniment moins à la carrière des femmes. En examinant tous les critères habituels qui mesurent l'égalité professionnelle, on s'aperçoit que la Suède ne faisait guère mieux que l'Angleterre ou la France. »¹⁹ Le constat est assez accablant puisque de cette étude et du tour d'horizon d'Elisabeth Badinter il ressort que :

À ce jour, aucune politique familiale ne s'est révélée vraiment efficace au regard de l'égalité entre hommes et femmes. La division du travail entre conjoints est toujours inégalitaire dans tous les pays, y compris scandinaves. Les responsabilités de plus en plus lourdes que l'on fait peser sur les mères ne font qu'aggraver la situation. Seul le partage des rôles parentaux dès la naissance du bébé pourrait mettre un frein à cette tendance. Or c'est le chemin inverse que nous prenons au nom du bien-être de l'enfant. Les plus machistes des hommes peuvent se réjouir : la fin de leur domination n'est pas pour demain. Ils ont gagné leur guerre souterraine sans prendre les armes, sans même dire un mot. Les tenants du maternalisme s'en sont chargés.²⁰

C'est face à ce type de dynamique que le féminisme *queer* de *Desperate Housewives* et la manière dont il déconstruit subversivement les notions de genre et d'identité peuvent être utiles et productifs. Tout d'abord il faut noter que la subversion *queer* à l'œuvre dans *Desperate Housewives* travaille le texte de manière relativement cachée, avançant masquée, ce qui pour certains la rend trop discrète, non perceptible et donc inutile. Deux arguments peuvent être opposés à cela, le premier étant que ce n'est pas parce que cette subversion particulière au texte n'est pas comprise, décortiquée par tous ou qu'on ne comprend pas sur quels ressorts elle joue qu'elle n'est pas perçue : peu importe que les téléspectateurs comprennent ou pas que Lynette est un personnage qui adopte parfois les codes ou les

¹⁸ Badinter, *op. cit.*, 166.

¹⁹ *Ibid.*

²⁰ Badinter, *op. cit.*, 167-168.

attributs d'un genre masculin tant qu'ils perçoivent que c'est un personnage fort, capable de résistance. Le deuxième élément est qu'il est capital à notre sens que cette subversion surgisse d'un univers apparemment parfaitement lisse et consensuel, car c'est une manière pour le texte de fonctionner comme un cheval de Troie et toucher de manière cathodique un public qui aurait peut-être été dissuadé de regarder un programme trop ouvertement subversif, permettant ainsi à la subversion ou au trouble quand ils surgissent de toucher le cœur de la cible (le grand public) et pas ses marges.

Pamela Robertson réfléchit ainsi au pouvoir de certains produits culturels populaires de faire changer ceux qui les consomment ou de leur apporter des messages progressistes. Elle écrit à propos de la *sitcom* *Designing Women* :²¹ « [It] demonstrates television's potential to not simply reproduce the dominant but to bring feminist messages to a mainstream audience. In other words, by using camp to articulate its political position, it relates camp spectatorship to women's everyday lives. »²² Elle rajoute, toujours en parlant de *Designing Women* et d'autres produits culturels (mais ses mots s'appliquent parfaitement également à l'analyse faite du *camp*, du *queer* et de leurs effets dans *Desperate Housewives*) :

The examples above appropriate texts and images from the dominant and thus assert female spectator's pleasure in dominant culture. But these texts are already inflected with queer and camp readings and their appropriation by Braderman, Barriga, Ottinger, and *Designing Women* furthers these readings. Thus, these texts redefine the dominant even as they appropriate from it. In Doty's terms they make the notion that mass culture is "straight" a "highly questionable given." They underscore both the important role that literary, cinematic, and televisual public spheres have played in queer self-conception and -definition and the importance of queer and camp reading practices in shaping even the dominant culture's understanding of literature, film, and tv histories and ideologies.²³

²¹ *Designing Women* est une *sitcom* centrée sur la vie professionnelle et personnelle de quatre femmes du Sud et d'un homme travaillant dans une entreprise de décoration d'intérieur à Atlanta en Géorgie. Elle a été diffusée sur la chaîne CBS de 1986 à 1993. Outre le fonctionnement du groupe (composé de quatre plus un, et en cela semblable au fonctionnement du groupe d'amies sur *Wisteria Lane*), on notera qu'un des personnages principaux est incarné par Dixie Carter, actrice qui jouera dans la deuxième saison de *Desperate Housewives* le rôle de Gloria Hodge, la mère machiavelique d'Orson. Parmi les similitudes entre cette *sitcom* et *Desperate Housewives* on notera ce qu'écrit Pamela Robertson : « *Designing Women* is a popular TV sitcom that fits neatly in the dominant; as a show willing to voice oppositional feminist discourses [...] it suggests the potential of television to offer counterpractices [...] » (153.)

²² Robertson, *op. cit.*, 151.

²³ Robertson, *op. cit.*, 152.

Elle conclut son ouvrage ainsi : « We need, therefore, to consider whether or how camp can be consciously redeployed as an aesthetic counterpractice from within dominant institutions and not simply from the margins. »²⁴

Samuel Chambers exprime que des ferments de changements existent dans certains programmes télévisés (et notamment *Desperate Housewives*) en expliquant comment la manière dont ils remettent en question et remanient certaines normes peut être productive :

As a constitutive element of culture, television participates in both the fashioning and the refashioning of norms. [...] Norms have no independent or transcendent standing [...]. Their status as norms depends upon their daily reproduction and implementation, even while they somehow always exceed those particular instantiations. One can clearly extend this logic to the politics of television, since one of the daily practices through which norms are continually reproduced must also be discursive practices that include cultural objects—media and television. [...]

To reduce the politics of television to the politics of representation would be precisely to mistake TV for nothing more than a mimicry of reality that supposedly exists in a separate realm. [...]

Television, to put it starkly, proves political because of the way it participates in the reproduction of norms (and therefore culture, and therefore reality.)²⁵

L'inégalité homme/femme sur le marché du travail ou sur le terrain de la répartition des tâches domestiques et familiales (deux éléments qui, on l'a vu avec Elisabeth Badinter, sont intimement liés) semble bien résister aux politiques familiales plus ou moins progressistes mises en place dans certains pays. Cela montre que ce n'est peut-être pas uniquement par une volonté étatique de régler l'équilibre des tâches au niveau d'un couple ou d'une famille que l'on viendra à bout de certaines résistances têtues (pour réutiliser l'adjectif employé par Elisabeth Badinter). En effet une intervenante de l'émission à laquelle participe Elisabeth Badinter pose la question suivante : « Est ce que le problème c'est la femme ? Est-ce que le problème c'est la mère ? Est-ce que ce n'est pas l'organisation du travail ? La vision qu'a l'entreprise de la femme ? [...] Est-ce que ce n'est pas un problème de société ? »²⁶

²⁴ Robertson, *op. cit.*, 153.

²⁵ Chambers, *op. cit.*, 89.

²⁶ Émission *Les Maternelles* « Face à Elisabeth Badinter », France 5, le 14 juin 2010.

Elisabeth Badinter lui répond ceci :

Mais ça ne résout rien de dire que c'est un problème de société. Le problème c'est, vous dites que les entreprises reçoivent mal les mères, c'est tout à fait juste mais c'est le problème de l'œuf et de la poule : quand les femmes assument toujours depuis vingt ans 80% des tâches familiales et parentales il est bien clair qu'elles ne sont pas disponibles pour l'entreprise comme les hommes qui n'en font toujours que 15 ou 20% et donc évidemment qu'on privilégie les hommes dans l'entreprise parce qu'on sait qu'ils ne feront pas majoritairement toutes ces tâches, l'enfant malade enfin tout ce qui arrive et qui fait qu'une femme est mobilisée sur les deux fronts. Et donc oui c'est vrai qu'adapter des horaires ne semble pas une entreprise surhumaine dans les entreprises. [...]

Mais par ailleurs le problème caché dont on ne parle pas parce qu'il est individualiste et qu'on ne peut pas légiférer là-dessus, c'est ce qui se passe à la maison !²⁷

S'il est capital de mettre en place au niveau national et étatique des politiques favorisant le travail des femmes et l'égalité homme/femme, ces politiques sont un préalable nécessaire, mais loin d'être suffisant, à l'avènement de cette égalité. De la même manière il ne faut pas oublier l'aspect collectif de l'action féministe et réduire le féminisme à des choix simplement personnels.²⁸ Pour autant, c'est tout de même peut-être au niveau de l'individu, du couple, du fonctionnement de la famille et de la manière dont les tâches s'y répartissent que certaines normes et attentes doivent changer afin que ce changement remonte comme par capillarité.

Desperate Housewives pourrait alors être une partie du chaînon manquant qui, consommée dans l'espace privé de leur domicile, finirait par influencer les visions que téléspectateurs et téléspectatrices ont de leurs rôles respectifs, libérant les femmes de la vision trop étriquée, normée et essentialiste²⁹ de la féminité ou de la maternité dans laquelle la série

²⁷ *Ibid.*

²⁸ Bonnie Dow conclut son ouvrage *Prime-Time Feminism* par ces mots : « [...] television can, at times and to different degrees, be all of these things [potentially resistant, empowering, and politically meaningful]. For feminist critics, however, embracing this perspective too strongly can blind us to the fact that feminism is a politics with material consequences that entails hard choices, hard work, and a commitment to collective action. Images can and have contributed to that struggle, but they cannot substitute for it. » (*op. cit.*, 215).

²⁹ La phrase par laquelle Elisabeth Badinter conclut son raisonnement est très clairement une manière d'appeler de ses vœux la fin de l'essentialisme en une logique de renversement et de fluidité des attributs de genre fort *queer* : « Hommes et femmes peuvent indistinctement et individuellement selon leur personnalité faire de très bonnes mères quand ils sont papas et de très bons hommes actifs à l'extérieur quand elles sont mamans. C'est une question personnelle : tout le sexe féminin n'est pas fait pour avoir enfants et tout le sexe masculin n'est pas fait pour aller gagner la vie du ménage. »

les montre parfois emprisonnées. C'est cette prise de conscience privée qui pourrait devenir une action politique, illustrant une dernière fois à quel point la maxime féministe « the personal is political » convient bien à *Desperate Housewives*.

La manière dont la subversion et les éléments *queer* d'un produit culturel peuvent remanier les relations de genre et refondre les normes est sans aucun doute l'objet d'étude sur lequel nous souhaitons nous pencher à l'avenir. En effet, les concepts opératoires utilisés au cours de ce travail de recherche, tels que les théories *queer*, le *camp* ou encore le concept de « guilty pleasure », peuvent s'appliquer à d'autres produits et textes de la culture populaire. Ce sont particulièrement les séries ou *sitcoms* américaines diffusées sur les chaînes grand public qui nous intéressent, en raison de la manière dont la subversion doit y avancer masquée et peut ainsi surgir d'univers très lisses et *a priori* aussi consensuels que *straight*. Nous souhaiterions également continuer le travail sur les stéréotypes et ce que le jeu sur ces derniers peut avoir de libérateur pour les hommes comme les femmes. Cette analyse pourrait être conduite sur une série telle que *Glee*, créée par Ryan Murphy (plus connu en tant que créateur de *Nip/Tuck*) et diffusée sur la très conservatrice Fox. Étudier la manière dont les stéréotypes sur la « high school » américaine, sur les genres masculin et féminin des étudiants ainsi que leur sexualité, sont réinvestis et reconstruits dans le cadre *camp* de la comédie musicale pourrait être une entreprise particulièrement riche et féconde.

Bibliographie

I. Vidéographie

A. Corpus primaire

- *Desperate Housewives*, saison 1. DVD Video, Touchstone Television, Buena Vista Home Entertainment. Région 1. Sortie le 14 décembre 2005.

01x01. (03/10/04) : Pilot

01x02. (10/10/04) : Ah, But Underneath

01x03. (17/10/04) : Pretty Little Picture

01x04. (24/10/04) : Who's That Woman

01x05. (31/10/04) : Come in Stranger

01x06. (07/11/04) : Running to Stand Still

01x07. (21/11/04) : Anything You Can Do

01x08. (28/11/04) : Guilty

01x09. (12/12/04) : Suspicious Minds

01x10. (19/12/04) : Come Back to Me

01x11. (09/01/05) : Move On

01x12. (16/01/05) : Every Day A Little Death

01x13. (23/01/05) : Your Fault

01x14. (13/02/05) : Love is in the Air

01x15. (20/02/05) : Impossible

01x16. (27/03/05) : Ladies Who Lunch

- 01x17. (03/04/05) : There Won't Be Trumpets
- 01x18. (10/04/05) : Children Will Listen
- 01x19. (17/04/05) : Live Alone and Like It
- 01x20. (01/05/05) : Fear No More
- 01x21. (08/05/05) : Sunday in the Park with George
- 01x22. (15/05/05) : Goodbye for Now
- 01x23. (22/05/05) : One Wonderful Day

Bonus :

« Behind the Scenes of *Desperate Housewives* »

« Dressing *Desperate Housewives* »

« The Ladies' Favorite Scene »

- *Desperate Housewives – the complete second season*. DVD Video, Touchstone Television, Buena Vista Home Entertainment. Région 1. Sortie le 29 août 2006.

- 02x01. (25/09/05) : Next
- 02x02. (02/10/05) : You Could Drive a Person Crazy
- 02x03. (09/10/05) : You'll Never Get Away From Me
- 02x04. (16/10/05) : My Heart Belongs to Daddy
- 02x05. (23/10/05) : They Asked Me Why I Believe in You
- 02x06. (06/11/05) : I Wish I Could Forget You
- 02x07. (13/11/05) : Color and Light
- 02x08. (20/11/05) : The Sun Won't Set
- 02x09. (27/11/05) : That's Good, That's Bad
- 02x10. (04/12/05) : Coming Home
- 02x11. (08/01/06) : One More Kiss

- 02x12. (15/01/06) : We're Gonna Be All Right
- 02x13. (22/01/06) : There's Something About a War
- 02x14. (12/02/06) : Silly People
- 02x15. (19/02/06) : Thank You So Much
- 02x16. (12/03/06) : There is No Other Way
- 02x17. (26/03/06) : Could I Leave You?
- 02x18. (02/04/06) : Everybody Says Don't
- 02x19. (16/04/06) : Don't Look At Me
- 02x20. (30/04/06) : It Wasn't Meant to Happen
- 02x21. (07/05/06) : I Know Things Now
- 02x22. (14/05/06) : No One is Alone
- 02x23. (21/05/06) : Remember (1/2)
- 02x24. (21/05/06) : Remember (1/2)

Bonus :

« Marc and Mom »

« Desperate Role Models »

« Directing *Desperate Housewives* »

- *Desperate Housewives – the complete third season*. DVD Video, Touchstone Television, Buena Vista Home Entertainment. Région 1. Sortie le 4 septembre 2007.

- 03x01. (24/09/06) : Listen to the Rain on the Roof
- 03x02. (01/10/06) : It Takes Two
- 03x03. (08/10/06) : A Weekend in the Country
- 03x04. (15/10/06) : Like It Was
- 03x05. (22/10/06) : Nice She Ain't

- 03x06. (29/10/06) : Sweetheart, I Have to Confess
- 03x07. (05/11/06) : Bang
- 03x08. (12/11/06) : Children and Art
- 03x09. (19/11/06) : Beautiful Girls
- 03x10. (26/11/06) : The Miracle Song
- 03x11. (07/01/07) : No Fits, No Fights, No Feuds
- 03x12. (14/01/07) : Not While I'm Around
- 03x13. (21/01/07) : Come Play With Me
- 03x14. (11/02/07) : I Remember That
- 03x15. (18/02/07) : The Little Things You Do Together
- 03x16. (04/03/07) : My Husband the Pig
- 03x17. (08/04/07) : Dress Big
- 03x18. (15/04/07) : Liaisons
- 03x19. (22/04/07) : God, That's Good
- 03x20. (29/04/07) : Gossip
- 03x21. (06/05/07) : Into the Woods
- 03x22. (13/05/07) : What Would We Do Without You?
- 03x23. (20/05/07) : Getting Married Today

Bonus :

« On Set with Eva »

« Here Comes the Bride »

« Amas de Casas Desesperadas : the Ladies go Latin »

« Desperate Moments: Reflection on a Season »

- *Desperate Housewives – the complete fourth season*. DVD Video, Touchstone Television, Buena Vista Home Entertainment. Région 1. Sortie le 2 septembre 2008.

04x01. (30/09/07) : Now You Know

04x02. (07/10/07) : Smiles of a Summer Night

04x03. (14/10/07) : The Game

04x04. (21/10/07) : If There's Anything I Can't Stand

04x05. (28/10/07) : Art Isn't Easy

04x06. (04/11/07) : Now I Know, Don't Be Scared

04x07. (11/11/07) : You Can't Judge a Book By Its Cover

04x08. (25/11/07) : A Distant Past

04x09. (02/12/07) : Something's Coming

04x10. (06/01/08) : Welcome to Kanagawa

04x11. (13/04/08) : Sunday

04x12. (20/04/08) : In Buddy's Eyes

04x13. (27/04/08) : Hello, Little Girl

04x14. (04/05/08) : Opening Doors

04x15. (11/05/08) : Mother Said

04x16. (18/05/08) : The Gun Song

04x17. (18/05/08) : Free

Bonus :

« Getting Desperate: from Beginning to End »

« Spare Time: Hanging With the Men of Wisteria Lane »

« Cherry-picked »

- *Desperate Housewives – the complete fifth season*. DVD Video, Touchstone Television, ABC Studios. Région 1. Sortie le 1^{er} septembre 2009.

- 05x01. (28/09/08) : You're Gonna Love Tomorrow
- 05x02. (05/10/08) : We're So Happy You're Happy
- 05x03. (12/10/08) : Kids Ain't Like Everybody Else
- 05x04. (19/10/08) : Back in Business
- 05x05. (26/10/08) : Mirror, Mirror
- 05x06. (02/11/08) : There's Always a Woman
- 05x07. (09/11/08) : What More Do I Need?
- 05x08. (16/11/08) : City on Fire
- 05x09. (30/11/08) : Me and My Town
- 05x10. (07/12/08) : A Vision's Just a Vision
- 05x11. (04/01/09) : Home is the Place
- 05x12. (11/01/09) : Connect! Connect!
- 05x13. (18/01/09) : The Best Thing That Ever Could Have Happened
- 05x14. (08/02/09) : Mama Spent Money When She Had None
- 05x15. (15/02/09) : In a World Where the Kings are Employers
- 05x16. (08/03/09) : Crime Doesn't Pay
- 05x17. (15/03/09) : The Story of Lucy and Jessie
- 05x18. (22/03/09) : A Spark. To Pierce The Dark.
- 05x19. (19/04/09) : Look Into Their Eyes and You See What They Know
- 05x20. (26/04/09) : Rose's Turn
- 05x21. (03/05/09) : Bargaining
- 05x22. (10/05/09) : Marry Me A Little
- 05x23. (17/05/09) : Everybody Says Don't

05x24. (17/05/09) : It's Only in Your Head

Bonus:

« What More do I Need: a Very Good Read »

« I know Things Now: *Desperate Housewives* Celebrates 100 »

« So Very Teri »

B. Corpus secondaire

a. Séries et sitcoms

- *Bewitched – the complete first season*. DVD Video, Sony Pictures. Région 1. Sortie le 25 octobre 2005.

- *Bewitched – the complete second season*. DVD Video, Sony Pictures. Région 1. Sortie le 25 octobre 2005.

- *Desperate Housewives*. Saison 6, diffusée sur ABC entre le 27 septembre 2009 et le 16 mai 2010.

- *Dynasty*. Saison 1. DVD Video, Paramount Home Entertainment. Région 2. Sortie le 17 avril 2008.

- *How I Met Your Mother*. Saison 1. DVD Video, Fox Pathé Europa. Région 1. Sortie le 30 janvier 2008.

- *How I Met Your Mother*. Saison 2. DVD Video, 20th Century Fox. Région 2. Sortie le 2 octobre 2007.

- *How I Met Your Mother*. Saison 3. DVD Video, 20th Century Fox. Région 2. Sortie le 7 octobre 2008.

- *I Love Lucy – the complete first season*. DVD Video, Paramount Home Entertainment. Région 1. Sortie le 7 juin 2005.

- *Leave It To Beaver – the complete first season*. DVD Video, Universal Studios. Région 1. Sortie le 22 novembre 2005.

- *Mad Men*. Saison 1. DVD Video, Lionsgate. Région 1. Sortie le 1^{er} juillet 2008.

- *Melrose Place – the complete first season*. DVD Video, Paramount Home Entertainment. Région 1. Sortie le 7 novembre 2006.

- *Melrose Place – the second season*. DVD Video, Paramount Home Entertainment. Région 1. Sortie le 1^{er} mai 2007.

- *Melrose Place – the third season*. DVD Video, Paramount Home Entertainment. Région 1. Sortie le 13 novembre 2007.

- *Melrose Place – the fourth season*. DVD Video, Paramount Home Entertainment. Région 1. Sortie le 15 avril 2008.

- *Profit – l'intégrale*. DVD Video, Paramount Home Entertainment. Région 2. Sortie le 22 octobre 2005.

- *Roseanne*. Saison 1. DVD Video, One Plus One/M6. Région 2. Sortie le 24 septembre 2007.

- *Seinfeld – the complete series*. Saisons 1 à 9. DVD Video, Paramount Home Entertainment. Région 1. Sortie le 6 novembre 2007.

- *Sex and the City, l'intégrale saison 1*. DVD Video, Paramount Home Entertainment. Région 2. Sortie le 19 octobre 2006.

- *Sex and the City, l'intégrale saison 2*. DVD Video, Paramount Home Entertainment. Région 2. Sortie le 19 octobre 2006.

- *Sex and the City, l'intégrale saison 3*. DVD Video, Paramount Home Entertainment. Région 2. Sortie le 19 octobre 2006.

- *Sex and the City, l'intégrale saison 4*. DVD Video, Paramount Home Entertainment. Région 2. Sortie le 1^{er} janvier 2007.

- *Sex and the City, l'intégrale saison 5*. DVD Video, Paramount Home Entertainment. Région 2. Sortie le 1^{er} janvier 2007.

- *Sex and the City, l'intégrale saison 6*. DVD Vidéo, Paramount Home Entertainment. Région 2. Sortie le 1^{er} janvier 2007.

- *South Park – the complete tenth season*. DVD Video, Paramount Home Entertainment/Comedy Central. Région 1. Sortie le 21 août 2007.

- *Sports Night – The Complete Series Boxed Set*. Saisons 1 et 2. DVD Video, Buena Vista Home Entertainment. Sortie le 5 novembre 2002.

- *The Donna Reed Show – the complete first season*. DVD Video, Virgil Films and Entertainment. Région 1. Sortie le 28 octobre 2008.

- *The Golden Girls*. Saison 1. DVD Video, National Broadcasting Company. Région 1. Sortie le 23 novembre 2004.

- *The O.C – the complete first season*. DVD Video, Warner Home Video. Région 1. Sortie le 26 octobre 2004.

- *The Pretender – the complete first season*. DVD Video, 20th Century Fox. Région 2. Sortie le 22 mars 2005.

- *The Real Housewives of Orange County*. Saison 1. DVD Video, Universal Studios. Région 1. Sortie le 4 septembre 2007.

- *Twin Peaks – l'intégrale*. DVD Video, Gie Sphe-TF1. Région 1. Sortie le 13 novembre 2008.

- *United States of Tara*, saison 1. DVD Video, Showtime/Paramount. Région 1. Sortie le 29 décembre 2009.

- *Will and Grace – the complete series*. DVD Video, Lions Gate. Région 1. Sortie le 16 septembre 2008.

b. Films

- *A Letter to Three Wives*, Joseph Mankiewicz, 1949.
DVD Video, 20th Century Fox. Région 1. Sortie le 22 février 2005.

- *All That Heaven Allows*, Douglas Sirk, 1955.
DVD Video, Criterion. Région 1. Sortie le 19 juin 2001.

- *American Beauty*, Sam Mendes, 1999.
DVD Video, DreamWorks Home Entertainment. Région 2. Sortie le 8 novembre 2004.

- *Blue Velvet*, David Lynch, 1986.
DVD Video, MGM. Région 1. Sortie le 4 juin 2002.

- *Edward Scissorhands*, Tim Burton, 1990.
DVD Video, 20th Century Fox. Région 1. Sortie le 21 mai 2002.

- *Far from Heaven*, Todd Haynes, 2002.
DVD Video, Fox Pathé Europa. Région 2. Sortie le 22 octobre 2003.

- *Mommie Dearest*, Frank Perry, 1981.
DVD Video, Paramount. Région 1. Sortie le 6 juin 2006.

- *Pleasantville*, Gary Ross, 1998.

DVD Video, New Line Home Video. Région 1. Sortie le 1^{er} juin 2004.

- *Revolutionary Road*, Sam Mendes, 2008.

DVD Video, Paramount Home Entertainment. Région 2. Sortie le 21 juillet 2009.

- *Serial Mom*, John Waters, 1994.

DVD Video, Universal Studios. Région 1. Sortie le 6 mai 2008.

- *Soapdish*, Michael Hoffman, 1991.

DVD Video, Paramount. Région 2. Sortie le 19 mai 2004.

- *The Stepford Wives*, Bryan Forbes, 1975.

DVD Video, Paramount. Région 1. Sortie le 15 juin 2004.

- *The Stepford Wives*, Frank Oz, 2004.

DVD Video, Paramount. Région 1. Sortie le 9 novembre 2004.

- *The Truman Show*, Peter Weir, 1998.

DVD Video, Paramount Home Entertainment. Région 2. Sortie le 20 avril 2000.

- *Transamerica*, Duncan Tucker, 2005.

DVD Video, Paramount. Région 2. Sortie le 2 décembre 2006.

II. Bibliographie

Corpus secondaire

A. Ouvrages

a. Ouvrages généraux

- APPIGNANESI, Richard & GARRAT, Chris. *Introducing Postmodernism*. Cambridge : Icon Books, 1999, 189 pp.
- BAKHTINE, Mikhaïl. *Esthétique et théorie du roman*. Paris : Gallimard, 1987, 488 pp.
- BARTHES, Roland. *Mythologies*. Paris : Éditions du Seuil, 1957, 275 pp.
- BAUDRILLARD, Jean. *Cool Memories 1980-1985*. Paris : Éditions Galilée, 1987, 290 pp.
- BAUDRILLARD, Jean. *Cool Memories V 2000-2004*. Paris : Éditions Galilée, 2005, 148 pp.
- BAUDRILLARD, Jean. *De la séduction*. Paris : Éditions Galilée, 1979, 245 pp.
- BAUDRILLARD, Jean. *Le système des objets*. Paris : Gallimard, 1968, 288 pp.
- BAUDRILLARD, Jean. *Simulacres et simulation*. Paris : Éditions Galilée, 1981, 234 pp.
- FLAUBERT, Gustave. *Madame Bovary*. Paris : Magnard, 1988, 700 pp.
- FOUCAULT, Michel. *Histoire de la sexualité I : La volonté de savoir*. Paris : Gallimard, 1976, 211 pp.
- FOUCAULT, Michel. *Histoire de la sexualité II : L'usage des plaisirs*. Paris : Gallimard, 1984, 339 pp.

- FOUCAULT, Michel. *Histoire de la sexualité III : Le souci de soi*. Paris : Gallimard, 1984, 334 pp.

- GAMMAN, Lorraine & MARSHMENT, Margaret. *The Female Gaze: Women as Viewers of Popular Culture*. London : The Women's Press, 1998, 224 pp.

- GENETTE, Gérard. *Figures III*. Paris : Éditions du Seuil, 1972, 285 pp.

- GENETTE, Gérard. *Métalepse. De la figure à la fiction*. Paris : Éditions du Seuil, 2004, 131 pp.

- GOODMAN, Ellen & O'BRIEN, Patricia. *I Know Just What You Mean: The Power of Friendship in Women's Lives*. New York : Fireside, 2000, 304 pp.

- GRAY, John. *Men Are from Mars, Women Are from Venus: The definitive guide to relationships*. Londres : Element, 2002, 307 pp.

- HUTCHEON, Linda. *A Theory of Parody : The teachings of twentieth-century art forms*. New York : Routledge, 1991, 143 pp.

- LAPLANCHE, Jean & PONTALIS, Jean-Bertrand. *Vocabulaire de la psychanalyse*. Paris : Presses Universitaires de France, 2007, 523 pp.

- MATTELART, Armand & NEVEU, Érik. *Introduction aux Cultural Studies*. Paris : Éditions La Découverte, 2003, 122 pp.

- NEWTON, Esther. *Mother Camp: Female impersonators in America*. Chicago : University of Chicago Press, 1979, 136 pp.

- ROSE, Margaret. *Parody: Ancient, modern and post-modern*. Cambridge : Cambridge University Press, 1993, 316 pp.

- ROUDINESCO, Élisabeth & PLON, Michel. *Dictionnaire de la psychanalyse*. Paris : Fayard, 1997, 1213 p.

- SARDAR, Ziauddin & VAN LOON, Boris. *Introducing Cultural Studies*. Cambridge : Icon Books, 2004, 173 pp.

b. Ouvrages sur le féminisme, le genre, le *queer*

- BADINTER, Elisabeth. *Le Conflit : La femme et la mère*. Paris : Flammarion, 2010, 270 pp.

- BEASLEY, Chris. *What is Feminism?: An introduction to feminist theory*. London : SAGE Publications, 1999, 171 pp.

- BEAUVOIR, Simone de. *Le Deuxième Sexe : Les faits et les mythes*. Paris : Éditions Gallimard, 1949, 408 pp.

- BEAUVOIR, Simone de. *Le Deuxième Sexe II : L'expérience vécue*. Paris : Éditions Gallimard, 1949, 652 pp.

- BUTLER, Judith. *Gender Trouble*. New York : Routledge, 1999, 236 pp.

- BUTLER, Judith. *Le récit de soi*. Paris : Presses Universitaires de France, 2007, 141 pp.

- BUTLER, Judith. *Undoing Gender*. New York : Routledge, 2004, 267 pp.

- DORLIN, Elsa. *Sexe, genre et sexualités*. Paris : Presses Universitaires de France, 2008, 153 pp.

- GUILBERT, Georges-Claude. *C'est pour un garçon ou pour une fille ? La dictature du genre*. Paris : Éditions Autrement, 2004, 117 pp.

- GUILBERT, Georges-Claude. *Le Mythe Madonna*. Paris : Nouveau Monde Éditions, 2004, 376 pp.

- DE LAURETIS, Teresa. *Technologies of Gender : Essays on Theory, Film, and Fiction*. Indianapolis : Indiana University Press, 1987, 151 pp.

- FALUDI, Susan. *Backlash : The Undeclared War Against American Women*. Londres : Vintage, 1992, 592 pp.

- FILLARD, Claudette & COLLOMB-BOURREAU, Colette. *Les mouvements féministes américains*. Paris : Ellipses, 2003, 192 pp.

- FRIEDAN, Betty. *The Feminine Mystique*. New York : W. W. Norton, 2001, 587 pp.

- GREER, Germaine. *The Female Eunuch*. New York : Farrar, Straus and Giroux, 2001, 397 pp.

- HOOKS, bell. *Feminist Theory : From Margin to Center*. Boston : South End Press, 1984, 174 pp.

- KOSOFSKY SEDGWICK, Eve. *Epistemology of the Closet*. Berkeley : University of California Press, 2008, 258 pp.

- MILLETT, Kate. *Sexual Politics*. Londres : Virago, 1997, 393 pp.

- MORGAN, Robin. *Sisterhood is Powerful: An anthology of writings from the women's liberation movement*. New York : Vintage Books, 1970, 648 pp.

- PERROT, Michèle. *Le siècle des féminismes*. Paris : Les Éditions de l'Atelier, 2004, 459 pp.

- ROBERTSON, Pamela. *Guilty Pleasures : Feminist Camp from Mae West to Madonna*. Londres : I.B Tauris, 1996, 195 pp.

- WOLF, Naomi. *The Beauty Myth : How images of beauty are used against women*. New York : Perennial, 2002, 348 pp.

- WOMEN'S STUDIES GROUP, Centre for Contemporary Cultural Studies. *Women Take Issues : Aspects of women's subordination*. Londres : Hutchinson, 1978, 216 pp.

c. Ouvrages sur la télévision et les séries télévisées

- ANG, Jen. *Watching Dallas : Soap opera and the melodramatic imagination*. New York : Routledge, 1985, 148 pp.
- BRUNSDON, Charlotte & SPIGEL, Lynn. *Feminist Television Criticism : A Reader*. Maidenhead : Open University Press, 2008, 370 pp.
- BRUNSDON, Charlotte. *The Feminist, the Housewife, and the Soap Opera*. Oxford : Oxford University press, 2000, 253 pp.
- CHAMBERS, Samuel. *The Queer Politics of Television*. Londres : I.B. Tauris, 2009, 237 pp.
- DOW, Bonnie. *Prime-Time Feminism : Television, Media Culture and the Women's Movement Since 1970*. Philadelphia : University of Pennsylvania Press, 1996, 240 pp.
- FISKE, John & HARTLEY, John. *Reading Television*. New York : Routledge, 2003, 176 pp.
- FISKE, John. *Television Culture*. New York : Routledge, 1987, 353 pp.
- GUILBERT, Georges-Claude & SALBAYRE, Sébastien. *Queer Readings of Television Series and Serials [en ligne]*. Disponible sur : <http://www.graat.fr/backissuequeerreadings.htm> (dernier accès le 6 août 2010).
- MODLESKI, Tania. *Feminism Without Women : Culture and Criticism in a 'Postfeminist' Age*. New York : Routledge, 1991, 188 pp.
- SAINT MAURICE, Thibaut de. *Philosophie en séries*. Paris : Ellipses, 2009, 171 pp.
- SCREEN. *The Sexual Subject : A Screen reader in sexuality*. New York : Routledge, 1992, 339 pp.

d. Ouvrages sur *Desperate Housewives*

- JONES, Beth. *Satisfied Lives For Desperate Housewives: God's Word On Proverbs 31*. Portage : Valley Press Publishers, 2005, 130 pp.

- JONES, Caroline. *Desperate Housewife's le guide*. Paris : Marabout, 2006, 288 pp.

- MCCABE, Janet & AKASS, Kim. *Reading Desperate Housewives : Beyond the White Picket Fence*. Londres : I.B. Tauris, 2006, 247 pp.

- MONROE, Shawnthea. *Not-so-desperate : Fantasy, fact, and faith on Wisteria Lane*. St Louis : Chalice Press, 2006, 116 pp.

- STRAND, Robert. *Desperate Housewives of the Bible, O.T Edition*. Mobile : Evergreen Press, 2006, 152 pp.

- STYLER, Christopher & TOBIS, Scott. *The Desperate Housewives Cookbook : Juicy Dishes and Saucy Bits*. New York : Hyperion, 2006, 273 pp.

- THE DESPERATE HOUSEWIVES. *Desperate Housewives : Behind Closed Doors*. New York : Hyperion, 2005, 191 pp.

- WILLIAMSON, Charlotte. *How not to be a Desperate Housewife*. Londres : Robson Books, 2005, 128 pp.

- WILSON, Leah. *Welcome to Wisteria Lane: On America's favorite Desperate Housewives*. Dallas : BenBella, 2005, 156 pp.

B. Articles

a. Articles généraux

- BELKIN, Lisa. « The Opt-Out revolution ». *The New York Times Magazine*, 26 octobre 2003. Disponible sur : <http://www.nytimes.com/2003/10/26/magazine/26WOMEN.html>. (dernier accès le 6 août 2010).

- BINDEL, Julie. « Marriage is a form of prostitution ». *The Guardian*, 12 novembre 2008. Disponible sur : <<http://www.guardian.co.uk/lifeandstyle/2008/nov/12/women-prostitution-marriage-sex-trade>> (dernier accès le 13 août 2010).

- CARVEL, John. « Fathers fail to make full use of their paternity leave ». *The Guardian*, 1er août 2006. Disponible sur : <<http://www.guardian.co.uk/money/2006/aug/01/1>> (dernier accès le 7 août 2010).

- ECONOMIST, The. « Betty Friedan ». *The Economist*, 9 février 2006. Disponible sur : <<http://www.economist.com/node/5491879>> (dernier accès le 6 août 2010).

- ECONOMIST, The. « Sex and the Single black woman ». *The Economist*, 8 avril 2010. Disponible sur : <<http://www.economist.com/node/15867956>> (dernier accès le 6 août 2010).

- ECONOMIST, The. « The conundrum of the glass-ceiling ». *The Economist*, 21 juillet 2005. Disponible sur : <<http://www.economist.com/node/4197626>> (dernier accès le 6 août 2010).

- SUMMERS, Anne. « A desperate housewife took a stand ». *The Sydney Morning Herald*, 6 février 2006. Disponible sur : <<http://www.smh.com.au/news/anne-summers/a-desperate-housewife-took-a-stand/2006/02/05/1139074106665.html>> (dernier accès le 6 août 2010).

- WERNER, Dorothee & DUPUIS, Nathalie. « La fin du féminisme? Quand Superwoman rentre à la maison ». **In** : *ELLE*, n°3277, 20-26 octobre 2008.

b. Articles théoriques

- ANDRÉOLLE, Donna. « “Men are from Mars, Women are from Venus”? A Case Study of Some Radical Feminist Discourse in the Crossfire ». **In** : *Revue Française d'Études Américaines* n°114, Paris : Belin, décembre 2007, p. 62-76.

- BOOTH, Mark. « *Campe-toi!*: On the Origins and Definitions of Camp ». **In** : CLETO, Fabio. *Camp, Queer Aesthetics and the performing Subject : A Reader*. Edinburgh : Edinburgh University Press, 1999, p. 66-79.

- BUTLER, Judith. « From Interiority to Gender Performatives ». **In** : CLETO, Fabio. *Camp, Queer Aesthetics and the performing Subject : A Reader*. Edinburgh : Edinburgh University Press, 1999, p. 361- 368.

- CLETO, Fabio. « Introduction : Queering the Camp ». **In** : *Camp, Queer Aesthetics and the performing Subject : A Reader*. Edinburgh : Edinburgh University Press, 1999, p. 1-42.

- DOANE, Mary Ann. « Film and the Masquerade: Theorizing the female spectator » **In** : SCREEN. *The sexual subject : a Screen reader in sexuality*. New York : Routledge, 1992, p. 227-243.

- FRAU-MEIGS, Divina. « L'Amérique californisée ». **In** : *Cahiers de médiologie*, « Communiquer/ Transmettre », n°11, 2001, p. 109-116. Disponible sur : http://www.mediologie.org/collection/11_transmettre/fraumeigs.pdf (dernier accès le 5 août 2010).

- FRAU-MEIGS, Divina. « La télé réalité et les féminismes. La norme d'intériorité et les (en)jeux de genre et de sexe ». **In** : *Recherches féministes*, vol. 18, n°2, 2005, p. 57-77. Disponible sur : <http://id.erudit.org/iderudit/012418ar> (dernier accès le 5 août 2010).

- HANISCH, Carol. « The Personal Is Political » **[en ligne]**. Disponible sur : <http://www.carolhanisch.org/CHwritings/PIP.html> (dernier accès le 7 août 2010).

- JAMESON, Frederick. « Postmodernism and consumer society ». **In** : SIMPSON, Philip, UTTERSON, Andrew & SHEPHERDSON, Karen. *Film theory : critical concepts in media and cultural studies*. Londres : Routledge, 2004, p. 192-207.

- JOHNSON, Lisa. « Way More Than a Tag Line: HBO, Feminism, and the Question of Difference in Pop Culture ». **In** : *Feminist Television Studies : The Case of HBO*, volume 3, number 1, 2004. [en ligne] Disponible sur : <<http://www.barnard.edu/sfonline/hbo/intro.htm>> (dernier accès le 5 août 2010).

- KIMMEL, Michael. « Masculinity as Homophobia ». **In** : DISCH, Estelle. *Reconstructing Gender: A Multicultural Anthology*. Boston : McGraw Hill, 2008, p. 103-109.

- KLAUBER, Véronique. « Pastiche » [en ligne]. **In** : *Encyclopædia Universalis*. Disponible sur : <<http://www.universalis.fr/encyclopedie/pastiche-genre-litteraire/>> (dernier accès le 6 août 2010).

- LABOURG, Alice. « Zofloya ou la subversion gothique du “genre” ». **In** : MARRET, Sophie & LE FUSTEC, Claude. *La fabrique du genre, (dé)constructions du féminin et du masculin dans les arts et la littérature anglophones*. Rennes : Presses Universitaires de Rennes, 2008, p.103-135.

- MULVEY, Laura. « Visual Pleasure and Narrative Cinema ». **In** : *Screen*. 16. 3. 1975, p. 6-18.

- PIER, John. « La métalepse. De la figure à la fiction. Entretien avec Gérard Genette ». **In** : *Vox Poetica* [en ligne]. Disponible sur : <<http://www.vox-poetica.org/entretiens/genette.html>> (dernier accès le 6 août 2010).

- PIER, John & SCHAEFFER, Jean-Marie. « La métalepse, aujourd’hui ». **In** : *Vox-Poetica* [en ligne]. Disponible sur : <<http://www.vox-poetica.org/t/metalepses.html>> (dernier accès le 6 août 2010).

- SANGSUE, Daniel. « Parodie » [en ligne]. **In** : *Encyclopædia Universalis*. Disponible sur : <<http://www.universalis.fr/encyclopedie/parodie-litterature/>> (dernier accès le 6 août 2010).

- SONTAG, Susan. « Notes on “Camp” ». **In** : CLETO, Fabio. *Camp, Queer Aesthetics and the performing Subject : A Reader*. Edinburgh : Edinburgh University Press, 1999, p. 53-65.

- SPALDING-ANDRÉOLLE, Donna. « Between a rock and a hard place: Spaces of entrapment in *Big Love* ». **In** : HATCHUEL, Sarah & MICHLIN, Monica. *Les pièges des nouvelles séries télévisées américaines: mécanismes narratifs et idéologiques*. GRAAT On-line, numéro 6, 2009, p. 70-85. Disponible sur : <<http://www.graat.fr/tv05andreolle.pdf>> (dernier accès le 5 août 2010).

- STEMPEL MUMFORD, Laura. « Feminist Theory and Television Studies ». **In** : GERAGHTY, Christine & LUSTED, David. *The Television Studies Book*. New York : Arnold, 1998, p. 114-130.

- TYTELL, Pamela. « Quelques réflexions sur la psychanalyse, l'identification et le réalisme dans les séries télévisées américaines ». **In** : HATCHUEL, Sarah & MICHLIN, Monica. *Les pièges des nouvelles séries télévisées américaines: mécanismes narratifs et idéologiques*. GRAAT On-line, numéro 6, 2009, p. 211-239. Disponible sur : <<http://www.graat.fr/tv13tytell.pdf>> (dernier accès le 5 août 2010).

- ZUBER, Roger. « Satire » **[en ligne]**. **In** : *Encyclopædia Universalis*. Disponible sur <<http://www.universalis.fr/encyclopedie/satire/>> (dernier accès le 6 août 2010).

c. Articles sur *Desperate Housewives*

- « Suburbia sizzles in *Housewives* » **[en ligne]**, 30 septembre 2004. Disponible sur : <<http://today.msnbc.msn.com/id/6133690>> (dernier accès le 13 août 2010).

- ADAMSON, Rondi. « Why so desperate to parse popularity of *Housewives*? ». *The Christian Science Monitor*, 4 février 2005. Disponible sur : <<http://www.csmonitor.com/2005/0204/p09s01-coop.html>> (dernier accès le 6 août 2010).

- AKASS, Kim. « Still desperate after all these years: The post-feminist mystique and maternal dilemmas ». **In** : MCCABE, Janet & AKASS, Kim. *Reading Desperate Housewives : Beyond the White Picket Fence*. London : I.B. Tauris, 2006, p. 48-58.

- 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*. London : I.B. Tauris, 2006, p. 156-166.

- BLYTH, Myrna. « Move Over, Lifetime ». *The National Review Online*, 17 novembre 2004. Disponible sur : <http://old.nationalreview.com/blyth/blyth200411170823.asp> (dernier accès le 6 août 2010).

- BOWERS, Sharon. « “I Bet You Were a Cheerleader” ». **In** : WILSON, Leah. *Welcome to Wisteria Lane, on America’s favorite Desperate Housewives*. Dallas : BenBella Books, 2005, p.93-104.

- COOKE, Rachel. « Stylish it may be, but *Desperate Housewives* is a step back in time ». *The Observer*, 10 janvier 2006. Disponible sur : <http://www.guardian.co.uk/theobserver/2006/jan/22/features.review67> (dernier accès le 6 août 2010).

- COWARD, Rosalind. « Still desperate: Popular television and the female Zeitgeist ». **In** : MCCABE, Janet & AKASS, Kim. *Reading Desperate Housewives : Beyond the White Picket Fence*. London : I.B. Tauris, 2006, p. 31-41.

- FIELDS, Suzanne. « What do *Desperate Housewives* want? ». *The Washington Times*, 29 novembre 2004. Disponible sur : http://townhall.com/columnists/SuzanneFields/2004/11/29/what_do_desperate_housewives_want (dernier accès le 6 août 2010).

- FRANKLIN, Nancy. « Women Gone Wild ». *The New Yorker*, 17 juin 2005. Disponible sur : http://www.newyorker.com/archive/2005/01/17/050117crte_television (dernier accès le 6 août 2010).

- GASKELL, Whitney. « Will the Real Bree Van De Kamp Please Stand Up? ». **In** : WILSON, Leah. *Welcome to Wisteria Lane, on America’s favorite Desperate Housewives*. Dallas : BenBella Books, 2005, p. 69-84.

- GILLIS, Stacy & WATERS, Melanie. « “Mother, home and heaven”: Nostalgia, confession and motherhood in *Desperate Housewives* ». **In** : MCCABE, Janet & AKASS, Kim. *Reading Desperate Housewives : Beyond the White Picket Fence*. London : I.B. Tauris, 2006, p. 190-205.

- GOLDSTEIN, Richard. « Red Sluts, Blue Sluts ». *The Nation*, 3 janvier 2005. Disponible sur : <<http://www.thenation.com/article/red-sluts-blue-sluts>> (dernier accès le 6 août 2010).

- GOODMAN, Ellen. « The Truths of *Desperate Housewives* ». *The Washington Post*, 20 novembre 2004. Disponible sur : <<http://www.washingtonpost.com/wp-dyn/articles/A64033-2004Nov19.html>> (dernier accès le 6 août 2010).

- GREER, Germaine. « Haunted by the ghost of Martha Stewart ». *The Guardian*, 3 janvier 2005. Disponible sur : <<http://www.guardian.co.uk/media/2005/jan/03/television.artsfeatures>> (dernier accès le 6 août 2010).

- HERKNESS, Nancy. « Oh, Give Me a Home ». **In** : WILSON, Leah. *Welcome to Wisteria Lane, on America’s favorite Desperate Housewives*. Dallas : BenBella Books, 2005, p. 115-124.

- HOFFMANN, Catherine. « Narration from beyond: Mary Alice and the justified viewer ». **In** : HATCHUEL, Sarah & MICHLIN, Monica. *Les pièges des nouvelles séries télévisées américaines: mécanismes narratifs et idéologiques*. GRAAT On-line, numéro 6, 2009, p.18-33. Disponible sur : <<http://www.graat.fr/tv02hoffmann.pdf>> (dernier accès le 5 août 2010).

- HOLLIDAY, Alesia. « Ritalin, Rivalry and the Rat ». **In** : WILSON, Leah. *Welcome to Wisteria Lane, on America’s favorite Desperate Housewives*. Dallas : BenBella Books, 2005, p. 21-28.

- JAQUES, Robert. « Porn spammers enlist “desperate housewives” ». *Vnunet.com*, 22 mars 2005 [en ligne]. Disponible sur : <<http://www.v3.co.uk/vnunet/news/2127030/porn-spammers-enlist-desperate-housewives>> (dernier accès le 21 août 2010).

- JERMYN, Deborah. « Dying to tell you something: Posthumous narration and female omniscience in *Desperate Housewives* ». **In** : MCCABE, Janet & AKASS, Kim. *Reading Desperate Housewives : Beyond the White Picket Fence*. London : I.B. Tauris, 2006, p. 169-179.

- KENNER, Julie. « Sex and the Television Suburbs ». **In** : WILSON, Leah. *Welcome to Wisteria Lane, on America's favorite Desperate Housewives*. Dallas : BenBella Books, 2005, p. 51-58.

- KHAN, Kristian. « Queer dilemmas: The “right” ideology and homosexual representation in *Desperate Housewives* ». **In** : MCCABE, Janet & AKASS, Kim. *Reading Desperate Housewives : Beyond the White Picket Fence*. London : I.B. Tauris, 2006, p. 95-105.

- KNOWLE, Jo. « Not Desperately Seeking Susan: Why *Desperate Housewives* is a step backwards from *Sex and the City* » [en ligne]. **In** : *The f word, contemporary UK feminism*. Disponible sur : <http://www.thefword.org.uk/reviews/2005/06/desperate_house> (dernier accès le 6 août 2010).

- LANCIONI, Judith. « Murder and Mayhem on Wisteria Lane: A study of genre and cultural context in *Desperate Housewives* ». **In** : MCCABE, Janet & AKASS, Kim. *Reading Desperate Housewives : Beyond the White Picket Fence*. London : I.B. Tauris, 2006, p.129-143.

- LASSITER, April. « Collagen and Boy Toys : the new female power tools » [en ligne]. *The Independent Women's Forum*, 28 mars 2005. Disponible sur : <<http://www.iwf.org/news/show/18940.html>> (dernier accès le 6 août 2010).

- LAVERY, David. « “W” stands for women, or is it Wisteria?: Watching *Desperate Housewives* with Bush 43 ». **In** : MCCABE, Janet & AKASS, Kim. *Reading Desperate Housewives : Beyond the White Picket Fence*. London : I.B. Tauris, 2006, p. 17-30.

- LOGAN, Michael. « Desperate for more ». **In** : *TV Guide*, vol. 56, n° 39, issue 2900, 29 septembre-5 octobre 2008.

- MCCABE, Janet & AKASS, Kim. « Introduction : Airing the dirty laundry ». **In** : *Reading Desperate Housewives : Beyond the White Picket Fence*. London : I.B. Tauris, 2006, p. 1-14.

- MCCABE, Janet. « What is it with that hair? Bree Van de Kamp and policing contemporary femininity ». **In** : MCCABE, Janet & AKASS, Kim. *Reading Desperate Housewives : Beyond the White Picket Fence*. London : I.B. Tauris, 2006, p. 74-85.

- ORENSTEIN, Catherine. « Housewife Wars ». *Ms. Magazine*, Spring 2005, Volume XV, number 1, p. 36-39.

- POZNER, Jennifer L. & SEIGEL, Jessica. « Desperately Debating *Housewives* ». *Ms. Magazine*, Spring 2005, Volume XV, number 1, p. 40-43.

- RICH, Lani Diane. « Why the Best Nighttime Soap Ever Is *Not* a Nighttime Soap. Damn it. » **In** : WILSON, Leah. *Welcome to Wisteria Lane, on America's favorite Desperate Housewives*. Dallas : BenBella Books, 2005, p. 59-68.

- RICHARDSON, Niall. « As Kamp as Bree: Post-feminist camp in *Desperate Housewives* ». **In** : MCCABE, Janet & AKASS, Kim. *Reading Desperate Housewives : Beyond the White Picket Fence*. London : I.B. Tauris, 2006, p. 86-94.

- SAYEAU, Ashley. « Having it all: *Desperate Housewives*' flimsy feminism ». **In** : MCCABE, Janet & AKASS, Kim. *Reading Desperate Housewives : Beyond the White Picket Fence*. London : I.B. Tauris, 2006, p. 42-47.

- SEIPP, Catherine. « *Housewives* and Home » **[en ligne]**. **In** : *The Independent Women's Forum*, 13 décembre 2004. Disponible sur : <<http://www.iwf.org/news/show/18905.html>> (dernier accès le 6 août 2010).

- SHARP, Sharon. « Disciplining the housewife in *Desperate Housewives* and domestic reality television ». **In** : MCCABE, Janet & AKASS, Kim. *Reading Desperate Housewives : Beyond the White Picket Fence*. London : I.B. Tauris, 2006, p.119-128.

- SHULER, Sherianne, MCBRIDE, M. Chad & KIRBY, Erika. « Desperation loves company: Female friendship and the façade of female intimacy in *Desperate Housewives* ». **In** : MCCABE, Janet & AKASS, Kim. *Reading Desperate Housewives : Beyond the White Picket Fence*. London : I.B. Tauris, 2006, p. 180-189.

- SINGLETON, Brian. « Hunters, heroes and the hegemonically masculine fantasies of *Desperate Housewives* ». **In** : MCCABE, Janet & AKASS, Kim. *Reading Desperate Housewives : Beyond the White Picket Fence*. London : I. B. Tauris, 2006, p. 106-115.

- SMITH, Sandra. « *Desperate Housewives*... what to say about ». *The Guardian*, 11 janvier 2005. Disponible sur : <http://www.guardian.co.uk/media/2005/jan/11/broadcasting.channel4> (dernier accès le 21 août 2010).

- STANLEY, Alessandra. « TV watch : Old-Time Sexism Suffuses New Season ». *The New York Times*, 1 octobre 2004. Disponible sur : <http://www.nytimes.com/2004/10/01/arts/television/01TVWK.html> (dernier accès le 6 août 2010).

- SWENDSON, Shanna. « A Morality Play for the Twenty-First Century ». **In** : WILSON, Leah. *Welcome to Wisteria Lane, on America's favorite Desperate Housewives*. Dallas : BenBella Books, 2005, p. 105-114.

- THOMAS, Evany. « The Good of the Group ». **In** : WILSON, Leah. *Welcome to Wisteria Lane, on America's favorite Desperate Housewives*. Dallas : BenBella Books, 2005, p. 3-10.

- VAUGHN, Evelyn. « Why I Hate Lynette, and How That Could Be a Compliment ». **In** : WILSON, Leah. *Welcome to Wisteria Lane, on America's favorite Desperate Housewives*. Dallas : BenBella Books, 2005, p. 11-20.

- WILSON, Leah. « Introduction : Why America is Desperate for *Desperate Housewives* ». **In** : *Welcome to Wisteria Lane, on America's favorite Desperate Housewives*. Dallas : BenBella Books, 2005, p. 1-2.

- WILSON, Sherryl. « White picket fences, domestic containment and female subjectivity: The quest for romantic love ». **In** : MCCABE, Janet & AKASS, Kim. *Reading Desperate Housewives : Beyond the White Picket Fence*. London : I.B. Tauris, 2006, p. 144-155.

- WINTERS, Jill. « The Lost Boys of Wisteria Lane ». **In** : WILSON, Leah. *Welcome to Wisteria Lane, on America's favorite Desperate Housewives*. Dallas : BenBella Books, 2005, p. 137-148.

- WOLF, Naomi. « Hell is a perfect life in the suburbs ». *The Sunday Times*, 28 novembre 2004. Disponible sur : <<http://www.timesonline.co.uk/tol/news/article396350.ece>> (dernier accès le 6 août 2010).

- ZEMAN, Ned. « Bed, burbs, and beyond ». *Vanity Fair*, May 2005, n° 557, p. 200-204, 264-266.

- ZETTEL, Sarah. « Something Familiar, Something Peculiar ». **In** : WILSON, Leah. *Welcome to Wisteria Lane, on America's favorite Desperate Housewives*. Dallas : BenBella Books, 2005, p. 149-156.

C. Sites Internet et émissions télévisées

a. Sites Internet

- Site de la chaîne ABC consacré à *Desperate Housewives*
<<http://abc.go.com/shows/desperate-housewives>> (dernier accès le 6 août 2010).

- Site commercial ABC pour *Desperate Housewives*
<http://abctvstore.seenon.com/index.php?v=abctvstore_desperate-housewives> (dernier accès le 6 août 2010)

- Site IMDB (Internet Movie Database) consacré à *Desperate Housewives*
<<http://www.imdb.com/title/tt0410975>> (dernier accès le 13 août 2010).

- Site « Television Without Pity »

<<http://www.televisionwithoutpity.com/show/desperate-housewives/>> (dernier accès le 13 août 2010).

- Sites consacrés à l'étude des audiences et prix des coupures publicitaires d'émissions télévisées américaines

<<http://spotupj.blogspot.com/2010/07/war-of-18-49-desperate-housewives.html>> (dernier accès le 13 août 2010).

<<http://www.frankwbaker.com/thirtysecadcosts.htm>> (dernier accès le 13 août 2010).

b. Quizz

- « Pop quizz: Mommie Dearest or Desperate Housewife? ».

Disponible sur : <<http://www.people.com/people/quiz/0,,20229618,00.html>> (dernier accès le 13 août 2010).

- « Which *Desperate Housewives* are You?» (quizz du site MySpace)

Disponible sur :

<http://quiz.myyearbook.com/myspace/.../Which_desperate_housewife_are_you.Html> (dernier accès le 13 août 2010)

- « Which *Desperate Housewives* character are you? » (quizz du site Brain Fall)

Disponible sur : <<http://www.brainfall.com/quizzes/which-desperate-housewives-character-are-you/>> (dernier accès le 13 août 2010).

- « Which Housewife are You? » (quizz du site ABC)

Disponible sur : <<http://abc.go.com/shows/desperate-housewives/personality-quiz>> (dernier accès le 13 août 2010).

c. Forums

- Desperate Fans Online

<<http://desperatefans.org/>> (dernier accès le 13 août 2010).

- Forum ABC

<<http://abc.go.com/shows/desperate-housewives/discuss?cat=25224>> (dernier accès le 6 août 2010).

- Forum Ultimate *Desperate Housewives*

<<http://dhousewives.suddenlaunch3.com/index.cgi>> (dernier accès le 6 août 2010).

d. Emissions télévisées

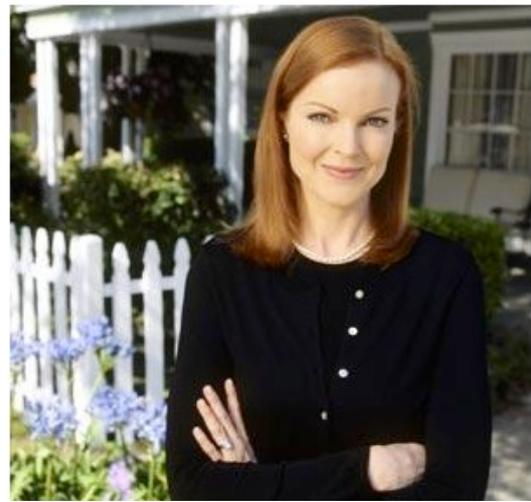
- *Les Maternelles*, « Face à Elisabeth Badinter », France 5, 14 juin 2010.

- *The Oprah Winfrey Show*, « Wisteria Hysteria », 15 octobre 2010.

- *The Oprah Winfrey Show*, « Oprah gets a Role on *Desperate Housewives* », 3 février 2005.

Annexes

I. Les principaux personnages féminins



1. Bree Van de Kamp, parfaite femme au foyer



2. Gabrielle Solis, femme trophée



3. Gabrielle Solis mère de deux petites filles, au début de la cinquième saison



4. Lynette Scavo, femme au foyer



5. Lynette Scavo, femme d'affaire



6. Susan Mayer



7. Katherine Mayfair



8.a Edie Britt et la « to-be-looked-at-ness »



8.b. *Idem*



8.c. *Idem*



9. Le retour d'Edie dans la cinquième saison

II. Les principaux personnages masculins



10. Rex Van de Kamp



11. Orson Hodge



12. Carlos Solis

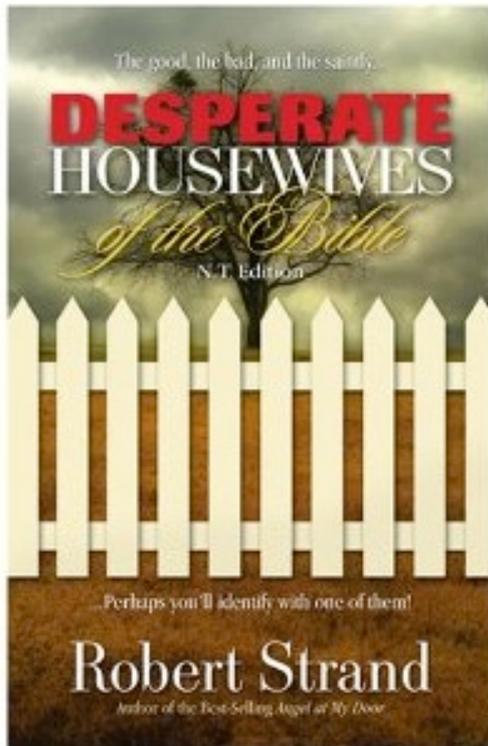


13. Tom Scavo

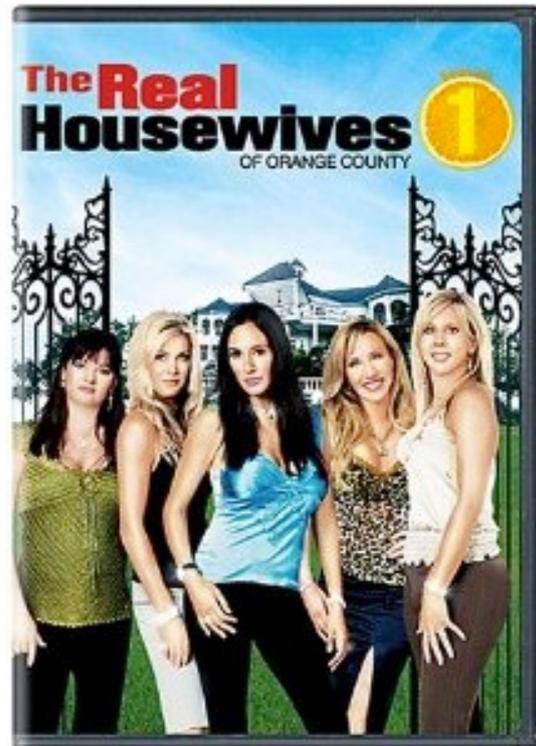


14. Mike Delfino

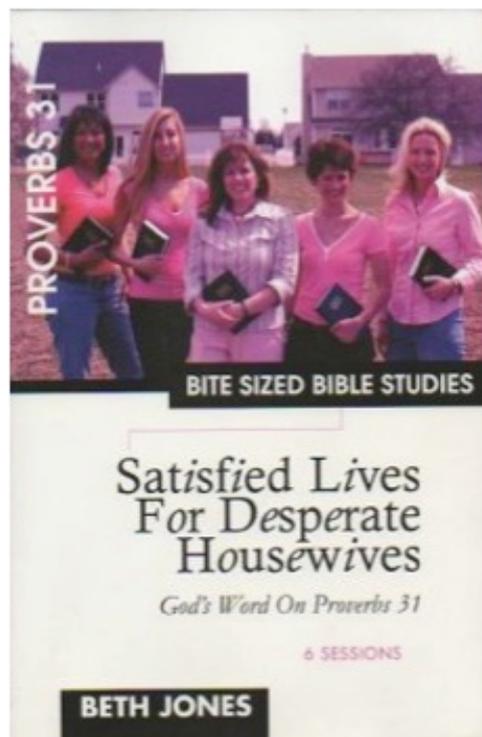
III. Le détournement de l'iconographie *Desperate Housewives*



15. *Desperate Housewives of the Bible*

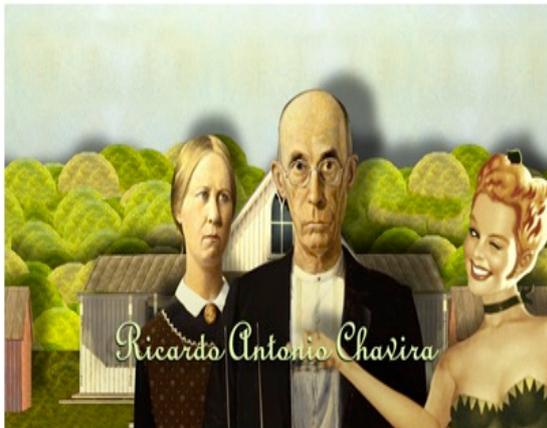


16. Le premier opus de *The Real Housewives*, ici à Orange County



17. Livre d'exercices religieux

IV. Le générique, quelques extraits



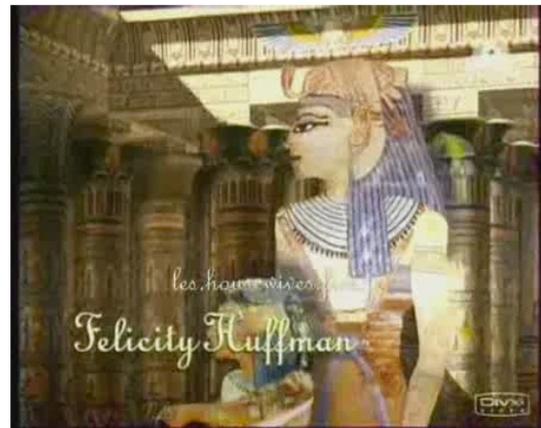
18. Détournement d'*American Gothic* de Grant Wood



19. Suite de la vignette



20. Vignette inspirée de Roy Lichtenstein



21. Femme égyptienne et un de ses enfants



22. Réinterprétation de l'*Adam et Eve* de Lucas Cranach (Adam est sous la pomme)

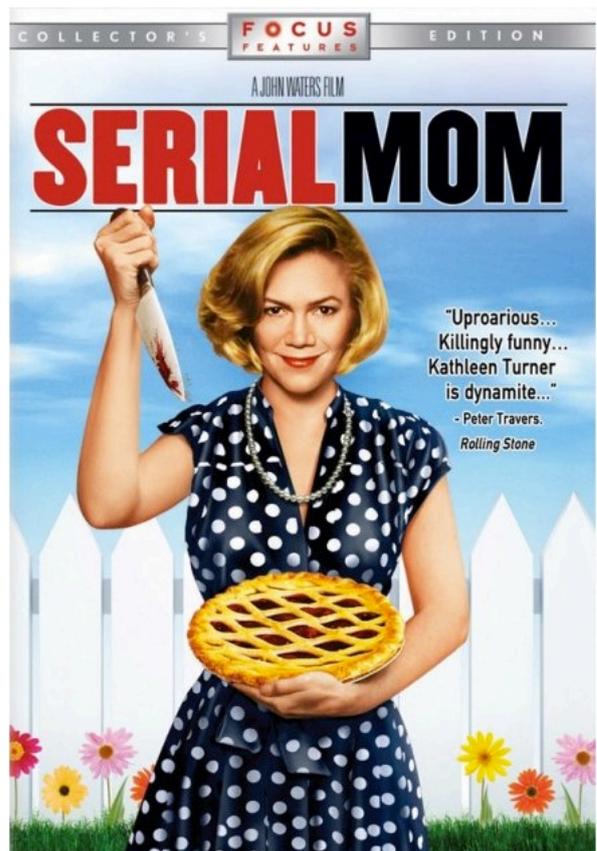
V. La « white picket fence » comme fil d'Ariane



23. Caroline Burnham et son voisin dans *American Beauty*



24. *Pleasantville*



25. Jaquette du DVD de *Serial Mom*



26. Image d'ouverture et de clôture de *Blue Velvet*

VI. L'esthétique des banlieues



27. Les couleurs acidulées de la banlieue d'*Edward Scissorhands*



28. Vue aérienne de la banlieue de *Far from heaven*



29. Wisteria Lane, reconstitution virtuelle

VII. Bree, une femme au foyer qui en rappelle d'autres



30. June Cleaver dans *Leave It To Beaver*



31. Lucy Ricardo dans *I Love Lucy*



32. Bree au fourneau



33. Carolyn Burnham dans *American Beauty*



34. Donna Stone dans *The Donna Reed Show*



35. Beverly Suttphin dans *Serial Mom*



36. Le roux flamboyant de Lucy Ricardo



37. Bree : brushing, couleur de cheveux et rang de perles



38. June Cleaver dans *Leave It To Beaver*



39. Samantha Stephens dans *Bewitched*

VIII. *Desperate Housewives* et l'inspiration *American Beauty*



40. Angela Hayes sur un lit de roses rouges



41. Les cinq héroïnes sur un lit de pommes rouges



42. Scène de dîner chez les Burnham



43. Scène de dîner chez les Van de Kamp

Index

A

ABC, 5, 10, 18, 29, 30, 34, 35, 36, 39, 40, 42, 43, 45, 46, 47, 59, 76, 87, 88, 95, 96, 143, 151, 154, 161, 162, 164, 204, 327, 328, 416, 438, 536, 537, 557, 558, 559
Allaitement, 266, 471
Ambiguïté, 5, 23, 26, 27, 49, 136, 155, 175, 177, 181, 189, 190, 195, 200, 225, 275, 277, 281, 287, 288, 295, 326, 330, 331, 376, 400, 413, 424, 456, 480, 496, 498, 500, 514, 517
American Beauty, 8, 203, 337, 342, 344, 345, 348, 352, 357, 359, 360, 365, 366, 367, 540, 567, 569, 571
Amitié, 2, 6, 18, 19, 48, 49, 50, 51, 63, 73, 91, 104, 105, 111, 114, 129, 131, 132, 134, 136, 149, 150, 151, 156, 159, 165, 168, 180, 187, 188, 203, 207, 210, 214, 218, 222, 231, 239, 245, 247, 249, 266, 267, 277, 278, 279, 285, 300, 304, 305, 306, 307, 309, 310, 320, 321, 337, 341, 348, 351, 354, 356, 357, 372, 374, 384, 388, 389, 396, 404, 419, 421, 426, 431, 432, 453, 461, 463, 465, 484, 486, 489, 498, 500, 527
Ang, Ien, 12, 23, 42, 44, 48, 52, 57, 60, 72, 73, 80, 83, 84, 87, 93, 96, 97, 126, 148, 164, 185, 186, 187, 328, 333, 437
Archétype, 5, 111, 139, 141, 142
Artificialité, 27, 58, 166, 218, 346, 347, 352, 363, 364, 392, 406, 491, 501, 518
Audience, 4, 14, 29, 32, 40, 51, 52, 54, 76, 83, 87, 93, 96, 126, 231, 232, 328, 335, 358, 418, 527
Audimat, 4, 29, 37, 38

B

Badinter, Elisabeth, 266, 398, 524, 525, 526, 528, 529, 559
Ball, Alan, 345, 348
Banlieue, 4, 5, 8, 18, 19, 21, 24, 26, 31, 33, 35, 37, 39, 43, 45, 46, 47, 49, 50, 51, 56, 57, 58, 67, 68, 69, 71, 73, 74, 75, 76, 80, 84, 90, 91, 92, 94, 95, 99, 100, 106, 107, 108, 109, 110, 111, 113, 114, 115, 116, 117, 120, 123, 124, 131, 133, 134, 135, 136, 138, 140, 141, 142, 143, 144, 149, 150, 152, 153, 156, 159, 162, 173, 174, 175, 176, 180, 181, 182, 183, 188, 190, 191, 193, 195, 200, 202, 203, 205, 206, 207, 208, 210, 215, 226, 232, 233, 237, 239, 241, 242, 243, 244, 248, 251, 253, 255, 256, 269, 272, 274, 278, 286, 288, 298, 304, 305, 306, 310, 311, 313, 314, 316, 320, 325, 329, 330, 331, 333, 334, 337, 339, 340, 341, 342, 343, 344, 345, 346, 350, 351, 353, 356, 357, 358, 362, 364, 367, 371, 376, 378, 382, 385, 399, 416, 420, 422, 428, 431, 432, 434, 436, 437, 441, 465, 466, 468, 472, 484, 488, 493, 495, 503, 508, 517, 518, 520, 521, 527, 535, 547, 552, 553, 554, 555, 556, 557, 568
Baudrillard, Jean, 161, 162, 163, 347
Beauté, 6, 7, 12, 22, 27, 58, 188, 285, 286, 298, 387, 388, 391, 392, 393
Bewitched, 342, 343, 351, 352, 353, 537, 570
Blue Velvet, 337, 344, 345, 346, 369, 540, 567
Burnham, Carolyn, 348, 359, 360, 361, 367, 569
Bush, George W., 48, 55, 174, 175, 176, 328, 554
Butch, 507, 509, 510
Butler, Judith, 3, 7, 8, 23, 26, 27, 122, 196, 377, 380, 406, 413, 414, 415, 416, 417, 418, 432, 437, 438, 439, 440,

441, 465, 467, 472, 480, 482, 485, 486, 487, 488, 493, 494, 497, 499, 503, 507, 508, 510, 512, 514, 515, 518, 519, 524, 526, 527, 529, 530, 544, 546

C

Camp, 3, 7, 23, 26, 53, 58, 99, 146, 153, 173, 180, 182, 192, 215, 224, 268, 269, 270, 290, 316, 350, 352, 365, 370, 375, 376, 377, 378, 379, 380, 381, 382, 384, 386, 387, 388, 389, 390, 391, 392, 393, 394, 396, 397, 398, 405, 406, 407, 408, 409, 412, 413, 414, 417, 426, 488, 505, 511, 518, 527, 528, 530, 545, 555
Catfight, 4, 77, 79, 86, 426
Chambers, Samuel, 322, 416, 417, 432, 436, 437, 439, 486, 499, 501, 503, 504, 514, 520, 524, 528
Cherry, Marc, 18, 25, 33, 39, 41, 43, 56, 62, 70, 90, 94, 124, 135, 136, 140, 143, 144, 155, 158, 159, 165, 167, 168, 169, 170, 180, 182, 191, 199, 208, 209, 222, 223, 311, 312, 313, 317, 325, 327, 330, 331, 332, 337, 343, 345, 347, 350, 352, 353, 354, 357, 361, 364, 366, 369, 370, 382, 394, 408, 409, 439, 495, 509, 517, 519
Classe, 11, 21, 30, 41, 81, 92, 178, 311, 312, 313, 341, 433, 494, 495
Cleaver, June, 177, 347, 350, 351, 359, 363, 569, 570
Comédie, 16, 18, 26, 41, 62, 64, 65, 71, 72, 73, 74, 76, 79, 144, 189, 226, 228, 241, 253, 255, 262, 274, 275, 282, 325, 327, 331, 336, 343, 347, 349, 350, 352, 360, 378, 394, 397, 401, 412, 438, 460, 467, 469, 480, 481, 496, 518, 522, 530
Consciousness-raising, 25, 169
Culpabilité, 181, 182, 183, 184, 269, 270, 271, 272, 273, 320, 321, 399
Cultural studies, 11, 12
Culture populaire, 12, 13, 24, 33, 38, 46, 51, 77, 87, 143, 144, 170, 179, 180, 330, 364, 381, 517, 530

D

Dallas, 10, 12, 18, 23, 42, 44, 48, 51, 52, 57, 60, 84, 86, 92, 96, 110, 148, 164, 186, 187, 328, 368, 546, 547, 552, 553, 554, 555, 556, 557
de Lauretis, Teresa, 230, 231, 233, 415
Démocrate, 22, 54, 55, 56, 99, 109, 177, 178, 191, 192, 193, 344
Disney, 58, 96, 162, 320, 364, 416
Disneyland, 162, 163, 346, 364
Drame, 12, 16, 26, 71, 73, 163, 275, 325, 327, 374, 438
Dramedy, 325, 326, 438
Dynasty, 12, 18, 48, 79, 92, 110, 426, 537

E

Edward Scissorhands, 345, 346, 365, 366, 540, 568
Émasculatation, 7, 27, 138, 370, 441, 442, 446, 448, 449, 452, 453, 454, 456, 457, 458, 459, 460, 462, 463, 464, 465, 466, 467, 472, 478, 485, 518
Essentialisme, 11, 23, 27, 97, 140, 156, 325, 330, 337, 380, 398, 415, 489
Essentialisme, 7, 27, 102, 415, 486, 502, 508, 518, 525, 529
Ethnicité, 21, 310, 311

F

Famille, 2, 19, 36, 68, 87, 92, 100, 113, 115, 117, 118, 122, 123, 124, 125, 128, 135, 137, 163, 165, 192, 193, 202, 203, 206, 207, 216, 217, 273, 303, 319, 320, 322, 326, 329, 339, 340, 348, 349, 356, 360, 362, 364, 437, 449, 451, 457, 458, 474, 476, 488, 495, 514, 519, 524, 525, 528, 529
Far from Heaven, 540
Féminité, 4, 6, 7, 8, 21, 22, 23, 24, 25, 27, 36, 45, 48, 51, 53, 65, 74, 76, 77, 80, 81, 82, 103, 106, 110, 129, 130, 136, 140, 145, 153, 212, 222, 223, 224, 226, 227, 228, 230, 231, 232, 233, 234, 236, 240, 254, 261, 264, 275, 291, 296, 301, 303, 306, 307, 308, 309, 310, 318, 354, 357, 360, 378, 387, 391, 392, 393, 395, 398, 400, 405, 407, 408, 413, 417, 419, 420, 421, 423, 424, 425, 426, 431, 433, 441, 442, 451, 453, 456, 458, 460, 463, 465, 466, 467, 468, 469, 470, 472, 480, 483, 484, 485, 487, 497, 499, 508, 509, 510, 511, 512, 513, 514, 517, 524, 525, 529, 530, 550, 561
Fiske, John, 12, 13, 14, 15, 21, 48, 81, 82, 83, 84, 85, 86, 93, 95, 98, 102, 126, 135, 148, 149, 160, 225, 368, 413, 437, 480
Fluidité, 7, 27, 174, 415, 441, 464, 465, 469, 480, 485, 486, 488, 489, 494, 505, 507, 508, 518, 529
Forum, 42, 43, 44, 45, 98, 151, 232
Foucault, Michel, 187, 230, 414, 524
Freud, Sigmund, 219, 220, 269, 294, 297
Freud, Sigmund, 6, 26, 36, 219, 220, 221, 294, 295, 297, 480
Friedan, Betty, 3, 20, 21, 25, 202, 203, 204, 205, 206, 207, 208, 209, 210, 211, 212, 213, 214, 215, 216, 217, 218, 219, 220, 221, 222, 262, 264, 268, 269, 297, 316, 318, 378, 451, 548

G

Gay, 7, 27, 48, 180, 192, 382, 384, 385, 386, 390, 394, 395, 396, 405, 406, 414, 417, 430, 437, 459, 466, 486, 493, 500, 503, 504, 505, 506, 510, 511
Genette, Gérard, 331, 334, 335, 550
Genre, 7, 8, 11, 12, 16, 18, 21, 23, 24, 27, 42, 44, 48, 54, 60, 65, 70, 72, 77, 78, 79, 80, 81, 82, 83, 84, 86, 121, 126, 130, 134, 136, 141, 164, 189, 195, 196, 218, 225, 230, 249, 254, 255, 280, 299, 325, 327, 331, 333, 374, 375, 393, 399, 403, 404, 406, 409, 413, 415, 416, 417, 418, 419, 421, 422, 423, 424, 425, 426, 427, 428, 429, 431, 432, 436, 437, 438, 439, 440, 441, 442, 448, 451, 452, 453, 454, 460, 462, 463, 464, 465, 466, 467, 468, 469, 470, 471, 472, 473, 476, 477, 478, 479, 480, 482, 483, 484, 485, 486, 487, 489, 490, 491, 499, 501, 507, 508, 509, 511, 512, 513, 514, 518, 519, 524, 526, 529, 530, 544, 549, 550, 554
Greer, Germaine, 17, 22, 292, 316
Guilty pleasure, 25, 182, 185, 413, 530

H

Hétéronormativité, 8, 27, 367, 437, 499, 500, 501, 511, 518
Hétérosexualité, 21, 51, 53, 54, 76, 78, 99, 138, 191, 238, 395, 417, 426, 429, 430, 432, 436, 441, 457, 469, 485, 496, 497, 498, 499, 501, 503, 505, 506, 507, 508, 510, 511, 512
Homosexualité, 54, 73, 101, 192, 193, 370, 394, 414, 454, 469, 498, 500, 501, 503, 504, 507, 509, 511
Hooks, Bell, 10, 11, 20, 21, 321, 545

Hybridité, 6, 60, 81, 83, 91, 183, 188, 231, 325, 438
Hyperréalité, 162, 164
Hystérie, 36

I

I Love Lucy, 347, 351, 538, 569
Identification, 5, 24, 25, 46, 102, 108, 109, 110, 111, 126, 129, 135, 145, 146, 148, 149, 150, 152, 153, 154, 155, 165, 169, 170, 173, 376, 406, 408, 517, 551
Identité, 7, 8, 20, 27, 43, 46, 143, 180, 213, 215, 276, 295, 296, 316, 318, 322, 331, 334, 343, 369, 372, 407, 415, 418, 424, 439, 441, 451, 453, 457, 462, 467, 469, 470, 472, 480, 485, 486, 487, 488, 489, 493, 494, 495, 499, 503, 504, 507, 508, 509, 512, 514, 518, 526
Interpellation, 98, 415

J

Jung, Carl, 139

K

Kosofsky Sedgwick, Eve, 415, 498

L

Lacan, Jacques, 101, 102
Leave It To Beaver, 177, 337, 340, 341, 345, 346, 347, 350, 354, 538, 569, 570

M

Mad Men, 202, 538
Madonna, 12, 92, 201, 236, 329, 381, 393, 405, 406, 408, 544, 545
Mariage, 70, 82, 91, 112, 125, 138, 165, 188, 235, 323, 326, 327, 342, 354, 355, 361, 364, 404, 411, 420, 421, 465, 466, 469, 521
Masculinité, 5, 6, 7, 10, 25, 27, 53, 75, 76, 77, 78, 80, 81, 82, 83, 84, 99, 100, 101, 106, 121, 130, 136, 137, 138, 193, 227, 230, 231, 232, 233, 234, 236, 238, 240, 257, 297, 299, 320, 338, 339, 360, 364, 365, 385, 390, 393, 394, 395, 407, 414, 417, 424, 425, 426, 427, 428, 429, 430, 431, 433, 437, 440, 441, 442, 443, 444, 446, 447, 448, 451, 452, 453, 454, 456, 457, 458, 459, 460, 461, 462, 463, 464, 465, 467, 468, 470, 472, 473, 474, 476, 478, 479, 482, 483, 484, 485, 496, 497, 498, 499, 508, 509, 511, 512, 513, 514, 517, 525, 527, 529, 530, 550, 556
Maternité, 3, 6, 7, 18, 19, 20, 36, 61, 67, 70, 73, 101, 107, 112, 114, 118, 119, 143, 146, 147, 148, 155, 159, 160, 168, 177, 181, 202, 206, 207, 210, 211, 212, 216, 217, 218, 219, 221, 237, 242, 243, 244, 247, 248, 249, 253, 254, 256, 257, 258, 259, 260, 261, 262, 263, 264, 265, 266, 268, 269, 270, 271, 272, 273, 274, 275, 276, 277, 278, 281, 282, 283, 284, 286, 287, 288, 289, 290, 297, 302, 303, 313, 315, 318, 319, 320, 321, 322, 323, 326, 327, 342, 343, 345, 347, 349, 350, 351, 352, 354, 359, 362, 364, 367, 374, 380, 383, 386, 387, 388, 398, 400, 404, 420, 421, 422, 425, 426, 435, 444, 455, 456, 467, 469, 470, 471, 474, 484, 488, 489, 490, 491, 492, 493, 494, 505, 506, 517, 519, 521, 525, 526, 527, 528, 529, 544, 561
Mendes, Sam, 203, 345, 348, 366, 540, 541
Métalepse, 6, 26, 333, 334, 335, 371, 550

Miroir, 4, 5, 23, 25, 28, 93, 95, 97, 98, 101, 102, 103,
106, 109, 110, 123, 135, 155, 156, 161, 167, 169, 170,
200, 201, 289, 291, 325, 327, 376, 431, 488, 494, 517
Mommie Dearest, 361, 365, 540, 558
Ms., 4, 22, 30, 32, 35, 52, 54, 55, 88, 90, 179, 180, 181,
182, 194, 195, 196, 199, 290, 304, 375, 378, 382, 555
Mulvey, Laura, 75, 230, 231, 232, 233, 236, 407

N

Network television, 29
Norme, 6, 7, 26, 27, 101, 104, 111, 135, 154, 157, 170,
185, 230, 242, 243, 244, 246, 247, 248, 249, 253, 263,
280, 281, 285, 286, 287, 288, 289, 290, 416, 417, 418,
422, 432, 433, 434, 435, 436, 437, 439, 440, 499, 501,
508, 518, 519, 524, 528, 529, 530, 549

O

Oppression, 11, 264, 304, 311, 312, 411, 441, 519

P

Parodie, 6, 330, 331, 332, 340
Pastiche, 6, 330, 331, 332, 340
Patriarcat, 327, 411, 519, 524
Plaisir, 5, 6, 7, 12, 13, 24, 26, 57, 58, 59, 60, 63, 65, 82,
93, 97, 102, 130, 142, 149, 156, 181, 182, 183, 185,
186, 187, 201, 218, 232, 233, 235, 236, 239, 240, 264,
359, 405, 407, 408, 413, 469, 496, 517, 518
Pleasantville, 341, 346, 347, 541, 567
Policrière, série, 18, 70, 82, 84, 85, 86, 136, 189, 208, 231,
239, 261, 262, 265, 271, 325, 350, 401, 424, 437, 438,
444, 456, 466
Postmoderne, 3, 6, 26, 122, 165, 310, 317, 327, 329, 330,
332, 333, 334, 337, 339, 340, 368, 371, 375, 376, 415,
488, 518
Prime time soap, 4, 18, 48, 60, 66, 79, 84, 92, 97, 110,
328, 368, 369, 375, 438
Profit, 357, 358, 538

Q

Queer, 3, 7, 8, 23, 26, 122, 196, 377, 380, 406, 413, 414,
415, 416, 417, 432, 437, 439, 441, 465, 467, 472, 480,
482, 485, 486, 487, 488, 493, 494, 497, 499, 503, 508,
510, 512, 514, 515, 518, 519, 524, 526, 527, 529, 530,
544, 546
Quizz, 361, 558

R

Reffet, 5, 26, 36, 93, 95, 97, 102, 103, 106, 145, 155, 156,
161, 164, 167, 171, 200, 291, 494, 518
Religion, 78, 115, 124, 139, 188, 191, 192, 193, 219, 403,
433, 466, 505
Reproduction, 5, 25, 95, 126, 154, 155, 170, 528
Républicain, 55, 56, 191, 192, 193, 219, 360
Résistance, 6, 14, 15, 25, 77, 82, 134, 135, 169, 243, 307,
408, 514, 519, 524, 527, 528
Rêve américain, 5, 24, 90, 92, 93, 94, 95, 106, 168, 241,
242
Revolutionary Road, 203, 215, 345, 541
Ricardo, Lucy, 347, 350, 351, 358, 569, 570
Robertson, Pamela, 164, 187, 346, 365, 370, 376, 381,
405, 406, 407, 408, 409, 411, 412, 413, 527, 528

Rosie the Riveter, 177

S

Satire, 6, 173, 195, 330, 331, 379, 551
Serial Mom, 344, 345, 348, 349, 350, 541, 567, 570
Sex and the City, 17, 18, 23, 42, 49, 59, 96, 120, 140,
143, 157, 277, 319, 337, 356, 357, 370, 538, 539, 554
Sexisme, 431
Sexualité, 6, 12, 53, 54, 101, 131, 135, 188, 191, 213,
238, 395, 396, 411, 428, 430, 439, 457, 459, 474, 480,
485, 486, 487, 490, 494, 496, 501, 502, 503, 504, 505,
506, 511, 512, 514, 530, 542, 543, 544
Simulacre, 5, 25, 161, 162, 163, 331
Sirk, Douglas, 337, 346, 351, 540
Sisterhood, 6, 26, 294, 303, 304, 306, 308
Sitcom, 40, 87, 144, 189, 199, 204, 340, 357, 362, 438,
527
Soap, 4, 12, 13, 16, 26, 33, 38, 42, 44, 48, 60, 66, 71, 72,
79, 80, 81, 82, 83, 84, 85, 86, 97, 173, 185, 225, 231,
234, 328, 329, 333, 368, 369, 373, 374, 375, 376, 379,
437, 438, 546
Soap opera, 12, 13, 16, 18, 33, 38, 44, 53, 60, 66, 71, 72,
79, 80, 81, 82, 83, 84, 85, 92, 110, 173, 185, 225, 231,
234, 328, 333, 355, 369, 373, 374, 375, 379, 437, 546
Sphère, publique, privée, 6, 51, 121, 212, 298, 299, 318,
322, 458, 483, 524
Stephens, Samantha, 342, 351, 353, 358, 359, 570
Stéréotype, 7, 27, 78, 136, 137, 150, 202, 308, 327, 370,
373, 394, 395, 398, 401, 402, 403, 405, 406, 408, 409,
411, 412, 413, 420, 425, 427, 429, 460, 517, 518, 530
Straight, 54, 194, 266, 360, 406, 414, 417, 432, 436, 475,
499, 501, 502, 510, 511, 527, 530
Subversion, 7, 23, 24, 27, 130, 170, 171, 180, 181, 232,
326, 345, 358, 375, 416, 417, 434, 435, 436, 439, 499,
514, 518, 520, 526, 530, 550

T

Télé-réalité, 46, 54, 87, 89, 95, 155, 158, 159, 163, 356
Télespectateurs, 4, 5, 12, 14, 15, 18, 23, 24, 25, 29, 31,
35, 37, 40, 42, 43, 44, 45, 46, 47, 50, 52, 53, 54, 55,
57, 58, 59, 63, 65, 67, 68, 69, 70, 71, 72, 73, 74, 78,
79, 80, 81, 83, 85, 86, 89, 90, 93, 94, 95, 96, 97, 99,
100, 101, 103, 105, 106, 107, 108, 109, 110, 111, 115,
116, 117, 120, 123, 125, 129, 130, 134, 136, 137, 138,
139, 141, 143, 145, 148, 149, 154, 156, 161, 164, 169,
170, 179, 181, 182, 183, 185, 186, 188, 193, 195, 198,
200, 223, 225, 226, 233, 239, 240, 241, 250, 255, 268,
276, 281, 312, 320, 327, 328, 332, 334, 336, 338, 339,
341, 342, 345, 346, 348, 349, 354, 357, 363, 367, 369,
370, 371, 372, 375, 399, 407, 408, 413, 417, 421, 426,
429, 437, 438, 451, 452, 456, 471, 480, 482, 484, 493,
494, 507, 512, 515, 517, 518, 519, 524, 526, 529
The Donna Reed Show, 341, 345, 346, 347, 350, 351,
354, 359, 363, 364, 539, 569
The Feminine Mystique, 3, 5, 20, 25, 202, 203, 204, 205,
208, 209, 210, 211, 214, 215, 219, 221, 264, 268, 316,
318, 347, 376, 451, 518, 545
The Golden Girls, 140, 199, 356, 382, 539
The personal is political, 176, 223, 517, 549
The Stepford Wives, 215, 343, 346, 356, 362, 363, 364,
370, 541
To-be-looked-at-ness, 6, 236, 563
Type, 5, 10, 16, 21, 23, 24, 25, 42, 54, 69, 73, 77, 80, 81,
83, 84, 88, 90, 95, 96, 105, 108, 109, 110, 111, 114,
116, 120, 126, 129, 136, 138, 139, 140, 141, 143, 145,

147, 158, 160, 164, 165, 166, 169, 170, 174, 179, 187,
189, 193, 207, 222, 223, 241, 243, 250, 251, 252, 254,
256, 259, 268, 282, 291, 294, 297, 298, 299, 300, 304,
305, 308, 310, 312, 320, 324, 326, 332, 333, 338, 342,
346, 351, 352, 353, 354, 360, 362, 367, 389, 391, 397,
407, 414, 416, 424, 426, 429, 431, 438, 460, 466, 470,
472, 480, 485, 487, 497, 500, 501, 511, 512, 514, 517,
520, 526

V

Valeurs, 86, 88, 116, 125, 128, 131, 134, 136, 139, 149,
162, 174, 176, 185, 193, 271, 328, 341, 342, 350, 360,
417, 425, 433, 453, 472, 522, 524

Vanity Fair, 4, 22, 32, 33, 34, 165, 168, 185, 224, 225,
226, 227, 237, 329, 337, 354, 557
Voyeurisme, 5, 89, 110

W

Waters, John, 89, 274, 289, 305, 337, 344, 345, 348, 365,
541
White picket fence, 8, 18, 58, 189, 228, 344, 378, 567
Winfrey, Oprah, 4, 21, 32, 36, 37, 47, 48, 56, 57, 58, 70,
71, 74, 94, 96, 127, 155, 159, 168, 312, 341, 368, 369,
378, 466, 559
Wolf, Naomi, 17, 22, 298