

Céline MORIN (2017), *Les héroïnes de séries américaines de Ma sorcière bien-aimée à The Good Wife*

Tours, Presses universitaires François-Rabelais, Coll. « Sériat »

Hélène Monnet-Cantagrel



Édition électronique

URL : <http://journals.openedition.org/communication/9008>

ISBN : 978-2-921383-86-8

ISSN : 1920-7344

Éditeur

Université Laval

Ce document vous est offert par Bibliothèque de l'Université Laval



Référence électronique

Hélène Monnet-Cantagrel, « Céline MORIN (2017), *Les héroïnes de séries américaines de Ma sorcière bien-aimée à The Good Wife* », *Communication* [En ligne], vol. 35/2 | 2018, mis en ligne le 07 décembre 2018, consulté le 13 décembre 2018. URL : <http://journals.openedition.org/communication/9008>

Ce document a été généré automatiquement le 13 décembre 2018.



Les contenus de la revue *Communication* sont mis à disposition selon les termes de la Licence Creative Commons Attribution - Pas d'Utilisation Commerciale - Pas de Modification 4.0 International.

Céline MORIN (2017), *Les héroïnes de séries américaines de Ma sorcière bien-aimée à The Good Wife*

Tours, Presses universitaires François-Rabelais, Coll. « Sérial »

Hélène Monnet-Cantagrel

RÉFÉRENCE

Céline MORIN (2017), *Les héroïnes de séries américaines de Ma sorcière bien-aimée à The Good Wife*, Tours, Presses universitaires François-Rabelais, Coll. « Sérial »

- 1 De Samantha Stephens (*Bewitched*, ABC, 1964-1972) à Alicia Florrick (*The Good Wife*, CBS, 2009-2016), la condition féminine a-t-elle évolué dans les séries américaines ? Du fait de la vocation commerciale de la télévision, qui s'attache d'abord à cibler les « ménagères », de nombreuses femmes ont été les héroïnes des fictions sérielles télévisuelles, depuis la première sitcom *I love Lucy* (CBS, 1951-1957) jusqu'à *Sex and the City* (HBO, 1998-2004). Mais s'il peut sembler évident que ces deux séries sont différentes, en quoi le sont-elles ?
- 2 Fruit d'une thèse, l'ouvrage de Céline Morin ne vise pas seulement à décrire les évolutions d'une héroïne à l'autre, mais aussi à problématiser la manière dont ces évolutions peuvent être saisies. Son livre est ainsi découpé en quatre parties consacrées, pour la première, à définir le socle méthodologique à partir duquel, dans les suivantes, est examiné un vaste corpus, s'étalant sur près d'un demi-siècle de figures d'héroïnes sérielles.
- 3 Il s'agit, comme le dit l'auteure, de « prendre conscience que les médias eux-mêmes sont ancrés dans des contextes sociaux » (p. 48) ; c'est ainsi qu'ils participent à l'espace public, s'inscrivent dans la culture, qu'ils contribuent à modeler, à contester, à discuter. À partir de ce paradigme « médiaculturel », l'héroïne télévisuelle est donc étudiée à travers la manière dont elle témoigne des émancipations féminines et, plus précisément, du retentissement de celles-ci sur les structures conjugales et les modèles amoureux.

- 4 La première partie recense les différentes vagues de courants féministes qui se sont succédé dans la deuxième moitié du XX^e siècle. Féminismes libéral, radical, néo-féminisme ou post-féminisme, ces mouvements questionnent les politiques de domination qui s'exercent sur les femmes à travers le modèle patriarcal, l'économie, le corps et la sexualité. C'est ainsi, sur le plan de l'amour, que l'on passe d'un idéal romantique – fusionnel et oblatif – s'exprimant dans l'unité du couple à un post-romantisme, individualiste, indépendant et critique face aux traditions des modèles amoureux. Ces différentes phases par lesquelles passe la revendication féministe à la reconnaissance et à l'égalité vont donner leur structure aux chapitres suivants selon un découpage complexe : aux périodes historiques – de 1951 à 1997, de 1997 à 2004, puis de 2004 à 2014 – se surimposent des générations, les trentenaires de la troisième partie et les quadragénaires de la quatrième partie. On voit ainsi comment le postulat médiaculturel prend forme : ce découpage manifeste le dialogue permanent qu'entretiennent la réalité sociale, d'une part, et les médias, de l'autre, dans la construction des imaginaires et d'un espace public. Il s'agit, comme le dit Éric Macé, de réinsérer « les flots médiatiques des signes dans une problématisation généralisée du monde social » (2006 : 136).
- 5 La deuxième partie s'intéresse, comme intitulé dans le premier chapitre, aux « émancipations sous contrôle », véhiculées par les fictions télévisuelles. *I love Lucy*, *The Donna Reed Show* (ABC, 1958-1966) et *Ma sorcière bien-aimée* mettent en scène des femmes aux ambitions contenues, voire assouvies par la structure conjugale, qui reste le modèle de bonheur et d'épanouissement amoureux. Il n'en reste pas moins qu'en représentant la femme au foyer, ces séries remettent aussi en question son affectation à la sphère privée et aux tâches domestiques. Dès lors apparaissent des phénomènes (audiovisuels) d'inversion ou de subversion introduisant subtilement « autant de manières de remettre en cause l'autorité du mari » (p. 122) pour parvenir à une intercompréhension. Pour autant, c'est surtout à partir du moment, dans les années 1970-1980, où elles intègrent une vie active que les héroïnes s'affirment en tant que telles et expriment alors les difficultés qui se présentent pour concilier vie professionnelle et vie privée. Ces « nouvelles femmes » sont souvent célibataires et compétitives, indépendantes. C'est, par exemple, *Murphy Brown* (*Murphy Brown*, CBS, 1988-1998) dont l'émancipation est cependant permise par la classe aisée dont elle est issue, alors que pour *Roseanne* (*Roseanne*, ABC, 1988-1997), d'un milieu ouvrier, la vie professionnelle relève plus de l'aliénation. La critique des modèles conjugaux traditionnels est de ce fait plus acerbe dans cette série, aboutissant à une forme de démocratisation des relations au sein du couple, qui remet en question les modèles amoureux, notamment romantiques, « qui construisent le genre et l'identité subalterne » (p. 160).
- 6 De ce fait, comme le montre la troisième partie, une nouvelle génération d'héroïnes, dans les années 1990, voit le jour qui, émancipée de la tradition, s'interroge davantage sur les modalités d'accès au bonheur, dans une porosité actée entre sphères publique et privée. Cela se manifeste dans l'expression d'une sensibilité individuelle, perceptible dans les monologues ou les séquences fantaisistes d'*Ally McBeal* (Fox, 1997-2002) ou de *Sex and the City*. Ces « nouvelles “nouvelles” femmes », si elles semblent libérées, font apparaître des individualités incertaines, négociant activement leur épanouissement. Il en résulte des représentations faisant place autant au potentiel anxiogène de cet individualisme qu'à sa revendication, par contrecoup, d'une forme charmeuse et sensuelle de féminité. De même, la question de la sexualité, détachée de sa fonctionnalité, devient plus prégnante

comme élément participant de la construction de l'identité. La conséquence principale en est un affaiblissement du modèle romantique au profit d'un amour se construisant sur le temps et mutuellement, comme dans *Dharma & Greg* (ABC, 1997-2002). Quant à *Buffy the Vampire Slayer*, The WB, 1997-2001, UPN, 2001-2003), sa force lui permet de se dégager du modèle romantique pour en montrer le pouvoir d'assujettissement.

- 7 Mais c'est surtout dans les années 2000 que la détraditionnalisation des structures conjugales et amoureuses conduit les héroïnes quadragénaires à un post-romantisme, comme le montre la quatrième partie. De *Nurse Jackie* (Showtime, 2009-2015) à *The Good Wife* (CBS, 2009-2016), en passant par *Desperate Housewives* (ABC, 2004-2012), les héroïnes se montrent de plus en plus critiques face aux envolées lyriques de leurs partenaires masculins, pouvant aller, pour certaines, jusqu'à réfuter la capacité de l'amour à combler leur vie.
- 8 Dans l'ensemble, l'ouvrage de Morin met en lumière la façon dont la télévision a, dès ses débuts, intégré et relayé les problématiques féministes et féminines. Si l'on peut regretter l'absence de certaines héroïnes comme celles de *Grey's Anatomy* (ABC, 2005-en cours), d'Olivia Benson (*Special Victims Unit*, NBC, 1999-en cours) ou, du fait du parcours historique et générationnel, des adolescentes, l'analyse est rigoureuse, riche et elle montre l'importance d'une contextualisation dans l'étude des productions médiatiques, indispensable à leur reconnaissance comme œuvres culturelles.

BIBLIOGRAPHIE

MACÉ, Éric (2006), *Les imaginaires médiatiques*, Paris, Éditions Amsterdam.

AUTEURS

HÉLÈNE MONNET-CANTAGREL

Hélène Monnet-Cantagrel est docteure en sciences de l'information et de la communication et membre du Centre d'étude sur les images et les sons médiatiques (CEISME), Université Paris 3.
Courriel : monnetcantagrel@orange.fr