

# Du romantisme à la relation pure ? Les amours des héroïnes de séries américaines depuis 1950

**Céline Morin**

DANS **LE TEMPS DES MÉDIAS 2012/2 n° 19** , PAGES 159 À 171

ÉDITIONS **NOUVEAU MONDE ÉDITIONS**

ISSN 1764-2507

ISBN 9782365833875

DOI 10.3917/tdm.019.0159

Date de mise en ligne : 27/11/2012

Article disponible en ligne à l'adresse

<https://shs.cairn.info/revue-le-temps-des-medias-2012-2-page-159?lang=fr>



Découvrir le sommaire de ce numéro, suivre la revue par email, s'abonner...  
Scannez ce QR Code pour accéder à la page de ce numéro sur Cairn.info.



**Distribution électronique Cairn.info pour Nouveau Monde éditions.**

Vous avez l'autorisation de reproduire cet article dans les limites des conditions d'utilisation de Cairn.info ou, le cas échéant, des conditions générales de la licence souscrite par votre établissement. Détails et conditions sur [cairn.info/copyright](http://cairn.info/copyright).

Sauf dispositions légales contraires, les usages numériques à des fins pédagogiques des présentes ressources sont soumises à l'autorisation de l'Éditeur ou, le cas échéant, de l'organisme de gestion collective habilité à cet effet. Il en est ainsi notamment en France avec le CFC qui est l'organisme agréé en la matière.

# Du romantisme à la relation pure ? Les amours des héroïnes de séries américaines depuis 1950

Céline Morin<sup>\*</sup>

Où en est-on depuis la crise du bonheur diagnostiquée par Edgar Morin en 1962 dans le cinéma hollywoodien ? Quand « la mythologie du bonheur est devenue problématique du bonheur », l'amour a été hissé au rang de problème public dans les arènes médiatiques et s'est peu à peu télescopé avec la question de l'émancipation des femmes. Or, cette dernière n'a fait que se complexifier en raison de la succession des générations et de l'hétérogénéité des demandes de reconnaissance. Les séries télévisées rendent compte de ces évolutions en situant quasi systématiquement les femmes au cœur des affaires de cœurs. Qu'elles soient vingtenaires, trentenaires ou quadragénaires, qu'elles soient avocates, espionnes ou journalistes, qu'elles sauvent le monde chaque semaine ou qu'elles élèvent leurs enfants dans la sérénité apparente des banlieues américaines, les femmes et leurs amours colonisent les fictions télévisées, faisant de ce médium bien plus qu'un témoin privilégié : un médiateur de leurs émancipations. Dans le champ té-

lévisuel en matière de modèles amoureux, les représentations américaines sont certainement les plus imaginatives aujourd'hui. Si depuis *Julie Lescaut* en 1992 jusqu'à *L'État de Grâce* (2006) ou *Hard* (2008), la France propose de plus en plus d'héroïnes, la problématisation de la sphère privée y fait figure d'exception (l'orpheline *Clara Sheller*) certainement parce que la sous-industrialisation des fictions les rend frileuses aux risques, un problème qui se ressent moins sur l'énorme marché étasunien<sup>1</sup>. L'innovation des fictions françaises se limite ainsi à donner aux héroïnes des métiers traditionnellement masculins (elles sont avocates, policières, médecins ou politiciennes) laissant entendre que la légitimité s'obtient avant tout dans l'espace public. Les fictions américaines en revanche ont dès le début dirigé leurs projecteurs vers la sphère privée (*I Love Lucy*, 1951 ; *The Donna Reed Show*, 1958 ; *Bewitched/Ma Sorcière Bien-Aimée*, 1964) et ont tout particulièrement, depuis 1995, posé l'embarassante question des amours des hé-

<sup>\*</sup> Doctorante et ATER en sciences de l'information et de la communication à l'université Sorbonne Nouvelle – Paris 3, rattachée au laboratoire Communication, Information, Médias.

ritières du féminisme (*Ally McBeal*, 1997 ; *Sex and the City*, 1998 ; *Gilmore Girls*, 2000 ; *Alias*, 2001).

Comme les couples qui les incarnent à l'écran, les modèles amoureux s'attirent, fusionnent, implosent sous l'influence des émancipations féminines. L'amour romantique, hérité du XIX<sup>e</sup> siècle, continue de sous-tendre les pratiques mais se trouve confronté à ses limites, notamment la dissymétrie qu'il provoque entre hommes et femmes. Si « nous sommes encore des héritiers directs du romantisme dans nos manières d'aimer »<sup>2</sup>, ce modèle fait de moins en moins autorité. Se pose alors la question de ce qui le remplace comme idéal relationnel dans une société où prolifèrent les modèles. Du côté scientifique aussi, les reformulations théoriques abondent puisqu'il est présenté comme un « médium de communication généralisé au plan symbolique » dans la perspective formelle de Niklas Luhmann, comme une « révolution à deux » qui bouleverse le quotidien et les structures selon Francesco Alberoni et par Ulrich Beck et Elisabeth Beck-Gernsheim comme une « religion séculière », c'est-à-dire une croyance fondamentale qui promet bonheur et épanouissement. Zygmunt Bauman, en le qualifiant de « liquide », en souligne l'instabilité dans les sociétés contemporaines tout en nous enjoignant presque de renoncer à une vision cohérente. Mais si l'amour est aujourd'hui profondément syncrétique et protéiforme, c'est la proposition avancée par Anthony Giddens de recherche d'une

« relation pure » qui nous semble être la plus adéquate à la compréhension des phénomènes contemporains en ce qu'elle place l'égalité au centre de la quête amoureuse, dont la variété des formes doit être ramenée à la question de la démocratie du couple<sup>3</sup>.

## Quand la relation romantique devient pure

Impossible de dissocier la montée de l'individualisme de celle du romantisme moderne puisqu'« à mesure que l'individu roi impose sa loi, monte la longue plainte du manque d'amour »<sup>4</sup>. Face à un processus d'individualisation anxigène, entre rejet du holisme et crainte de la solitude, l'amour romantique promet un séduisant compromis. S'insérant « dans des mouvements plus larges d'individualisation, de liberté et d'épanouissement de soi », il concilie sécurité et indépendance et investit la place laissée vacante par les structures familiales rigides<sup>5</sup>. Ainsi l'âme sœur, l'élu du cœur, la moitié ou le *Prince charmant* pour les femmes comme l'a bien montré Jean-Claude Kaufmann, en somme les incarnations du romantisme, prennent le relais des déterminations antérieures<sup>6</sup>. L'identité individuelle qui n'est plus validée par les structures dont elle s'est émancipée trouve reconnaissance auprès de l'unique pour toujours – la contrepartie étant une forme de domination, « celle d'une disparition de soi dans une totalité » romantique qui grève plus particulièrement le féminin du fait de son assignation au privé<sup>7</sup>.

« Thème central du bonheur moderne », l'amour ouvre à la reconnaissance interpersonnelle et sociale<sup>8</sup>. À partir des années 1930 dans le cinéma occidental, il est « triomphal », cristallisé par le *happy end*. Cette quiétude durerait jusqu'aux années 1960 selon Edgar Morin, pour qui le bonheur entre dès lors en crise. Alors les stars meurent, divorcent, sont seules et névrosées face aux difficultés de la vie sociale et amoureuse ; l'optimisme flétrit devant les désillusions d'une société industrielle incapable de tenir ses promesses ; l'individualisme et la culture matérialiste enfin montrent une « pauvreté morale et mentale »<sup>9</sup>. Cette désillusion n'épargnerait pas le romantisme. L'identification projective, la perte du soi dans le couple et la quête de transcendance révèlent des rôles genrés qui réaffirment des dominations notamment domestiques comme la dépendance de la femme au foyer. L'amour aussi entre en crise lorsqu'on réalise qu'il a un prix, et que l'amour romantique en particulier a un prix genré. Les femmes ont été les ouvrières de cette redéfinition, elles qui sont les « agents secrets »<sup>10</sup> ou le « sous-prolétariat émotionnel » de la modernité<sup>11</sup>. Portées par des compétences sentimentales que leur assignation à la sphère privée leur a permis de développer, elles s'attaquent vite à ce qui étouffe leur individualisme réflexif, provoquant un chamboulement de l'ordre amoureux dans la deuxième moitié du XX<sup>e</sup> siècle. Aux évolutions amoureuses et aux cycles industriels de fictions télévisées qui les dépeignent,

il faut donc ajouter une histoire des mouvements féministes pour comprendre les vagues et les remous des représentations des amours féminines.

L'individualisme a remis en cause l'amour romantique mais s'est échoué sur les promesses du consumérisme individuel. Un modèle amoureux se porte à son chevet : la « relation pure ». C'est une « relation de stricte égalité sexuelle et émotionnelle, porteuse de connotations explosives vis-à-vis des formes préexistantes du pouvoir tel qu'il était traditionnellement réparti entre les deux sexes » (Giddens, 1992) et qui comporte deux éléments principaux et interdépendants : d'abord un amour convergent entre les deux personnes, un amour « actif, contingent » qui s'oppose au « seul et unique », au « pour toujours » du romantisme, et qui « ne peut se développer que dans une société où pratiquement chacun a une chance de parvenir à son propre accomplissement sexuel ». Pour cela, une deuxième caractéristique est nécessaire : une sexualité plastique, « décentrée, affranchie des exigences de la reproduction ». La relation pure se fonde sur un individualisme moderne sans prescription traditionnelle. Cela ne signifie pas qu'elle exclue *de facto* le mariage, les enfants, la cohabitation ou l'exclusivité sexuelle mais ces caractéristiques ne sont plus indispensables. Ce sont donc les individus, individualisés et responsables, qui déterminent les modalités relationnelles de l'amour qu'ils se portent. Giddens sous-estime les prédispositions et les déterminations sociales<sup>12</sup> mais

montre l'application dans la sphère privée des préceptes démocratiques égalitaires. Avant-garde ou utopie, modèle peut-être idéaliste, la relation pure est en tout cas un imaginaire qui travaille de manière prolifique les modes relationnels actuels et les fictions télévisées<sup>13</sup>.

Une vue d'ensemble des héroïnes proposées par la fiction américaine depuis 1950 éclaire ces évolutions. Cette analyse sociohistorique des représentations médiatiques (au sens de Stuart Hall et plus largement des *Cultural studies*) se fonde sur un visionnage systématique des séries télévisées proposant une ou plusieurs héroïne(s) à l'issue duquel nous avons retenu les plus significatives, tant en termes de succès critique et public que d'innovations, de prises de risques. Elle permet de comprendre les grands mouvements à l'œuvre dans les imaginaires fictionnels, découpés ici en trois périodes. La première s'étend de 1950 à 1995 et inclut des héroïnes à la fois traditionnelles (*I Love Lucy*, *The Donna Reed Show*), parfois offensives à l'égard du modèle patriarcal (*Ma Sorcière Bien-Aimée*, *The Mary Tyler Moore Show*, *Drôles de Dames*) mais toujours affublées d'un collectif familial ou professionnel. Un deuxième temps de 1995 à 2005 voit surgir des héroïnes plus solitaires (*Charmed*, *Gilmore Girls*, *Alias*, *Sex and the City*, *Ally McBeal*) souvent trentenaires, marquées par le féminisme, négociant romantisme et relation pure dans une confrontation plus globale entre amour et accomplissement professionnel, entre privé et public. Enfin, depuis 2005, des quadragénaires veuves ou divorcées re-

définissent la sphère privée en rejetant l'amour romantique au profit de la relation pure. Ces héroïnes peuvent être farfelues (*30 Rock*), névrosées (*Weeds*), cyniques (*Nurse Jackie*), gaffeuses (*Desperate Housewives*), schizophrènes (*United States of Tara*), sérieuses voire austères (*The Good Wife*) ou excessivement altruistes (*Cougar Town*), leurs quêtes amoureuses partagent des cadres communs dans lesquels tentent de s'articuler relations pures, vies privées et publiques, ainsi que féminismes. Dans l'ensemble, ces représentations médiatiques sont donc imprégnées de tonalités féministes mais lorsque ces dernières sont évoquées explicitement, l'hétérogénéité des courants et des pratiques est ramenée à l'étiquette inclusive et réductrice de « féminisme ». Au fond c'est moins par la représentation de femmes ouvertement féministes que de femmes aux prises avec des questions féministes que ces séries télévisées traitent de l'émancipation.

### 1950-1995 : un demi-siècle de contradictions

Dans un premier temps, les séries télévisées se font l'écho des idées parfois contradictoires du féminisme de la deuxième vague<sup>14</sup>. Dès 1950, des fictions comme *I Love Lucy* et *Ma Sorcière Bien-Aimée* montrent des femmes au foyer soumises à l'insatisfaction de leur condition. Suffragettes du privé, leur résistance au modèle patriarcal porte sur les codes culturels plutôt que juridiques mais, qu'il soit choisi ou subi,

le statut de femme au foyer ne va en tout cas plus de soi. *Ma Sorcière Bien-Aimée* en est paradigmatique : Samantha Stevens est littéralement bridée dans un mariage qu'elle a d'ailleurs choisi mais ses pouvoirs débordent constamment les cadres autorisés par son mari, lequel subit ces petites revanches magiques comme autant de manifestations d'un pouvoir féminin endigué. Les années 1970 marquent l'avènement du féminisme, traduit à la télévision par la *working girl* de *The Mary Tyler Moore Show*, la politicienne *Maude* ou les *Drôles de Dames*<sup>15</sup> (*Charlie's Angels* dans la version originale), dont le néoféminisme fait un pivot très ambigu. Les talents des « anges de Charlie » reposent sur leur autonomie et leur capacité d'agir mais également sur leurs charmes. Pour la première fois, la sexualité des héroïnes n'est plus contenue dans la sphère privée mais utilisée comme une force spécifiquement féminine. L'émancipation des femmes passe aussi par l'émancipation de leur corps que récupère l'objectivation ou le *male gaze* mais qui marque le premier assaut contre l'antithèse sexiste entre indépendance et féminin<sup>16</sup>.

### Les promesses féministes en crise

À partir de 1995 et sous l'impulsion d'une troisième vague féministe qui s'attache à déconstruire le genre et à intégrer les thématiques de diversité, la télévision opère un tournant en proposant massivement des protagonistes féminines. Les vies amoureuses d'es-

pionnes, de super-héroïnes, de citadines plus ou moins célibataires, sont problématisées. Carrie Bradshaw (*Sex and the City*) est une journaliste reconnue, ses amies sont avocate, directrice de communication et gestionnaire d'une galerie d'art, Lorelai Gilmore (*Gilmore Girls*) dirige un hôtel, Ally McBeal est avocate, Sydney Bristow (*Alias*) est espionne à la CIA... S'il leur est inconcevable de renoncer à leurs carrières, cette conquête de la sphère professionnelle n'a pas été sans sacrifice : à trente ans, elles sont célibataires, embarrassées voire attristées par cette solitude amoureuse. Pourquoi cet imaginaire ? D'aucuns ont interprété ce mal-être comme un *backlash*<sup>17</sup>, les représentations médiatiques semblant punir les émancipations : « voyez comme elle est misérable, ce doit être parce que les femmes sont trop libérées »<sup>18</sup>. Des héroïnes professionnellement et émotionnellement épanouies seraient-elles trop menaçantes par leur *empowerment* ? Narratologiquement trop pauvres ? Ou bien trop utopiques ? Analyser conjointement rapports amoureux et rapports de genre permet de démêler cette situation en dévoilant une crise du bonheur cette fois-ci féministe : la réussite sociale (carrière et salaire en tête) ne suffit pas au bien-être et les femmes, du fait de leur longue assignation au privé, l'apprennent un peu plus tardivement que les hommes. Mais crise du bonheur féministe ne signifie pas forcément *backlash*. Les héroïnes ont accompli les attendus de la deuxième vague et peu-

vent maintenant complexifier l'équation en intégrant des variables jusqu'ici écartées comme l'amour et l'intimité, les rôles genrés et les sexualités. Ainsi le *topos* de la solitude existentielle ne serait pas tant un retour de bâton envers le féminisme qu'un problème central de la crise du bonheur et de l'individualisme réflexif. Même engagée dans une relation épanouissante, Ally McBeal se sent seule : « je suis heureuse. Mais je me sens seule. Seule quand je suis seule, je peux comprendre. Mais seule quand je suis heureuse avec quelqu'un ? » (saison 4, épisode 20). L'amour romantique est le plus écorché, contraint d'abandonner quelques territoires à la relation pure, ce dont témoigne la terminologie puisque le « Prince charmant » ou « le bon » laissent de plus en plus place, sans disparaître totalement, au « partenaire », indice d'une démocratie relationnelle en germe.

Les fictions vont remodeler l'amour romantique à l'aune de ces désillusions. L'espionne Sydney Bristow (*Alias*) accomplit le rêve de la famille nucléaire mais c'est bien l'assassinat de son premier fiancé qui lance la série. Lorelai Gilmore (*Gilmore Girls*) retrouve son âme sœur après leur séparation, séparation durant laquelle elle s'est tout de même mariée avec un autre. Quant au conte de fée de Carrie Bradshaw avec Mister Big (*Sex and the City*), il est mis à mal par son deuxième amoureux Aidan Shaw. Les dragons qu'affronte le *Prince charmant* sont désormais de son espèce et les héroïnes doivent choisir

entre ces différentes propositions amoureuses. S'il est si difficile de hiérarchiser ces diversités affectives, c'est que ce choix n'est pas seulement celui d'un homme ou d'un autre, c'est surtout celui d'une identité future<sup>19</sup>. Le dilemme n'oppose plus comme dans les tragédies classiques l'Amour à la Famille ou l'Amour au Devoir, mais des modèles relationnels (passionnel, romantique, pur...) qui renvoient à ce que l'on veut être, à des projections de soi. Cela explique le décalage entre les discours et les actes : si les trentenaires disent chercher le *Prince charmant* (désormais appelé « *the right guy* », « le bon »), leurs amours relèvent davantage de la sexualité plastique et de la relation pure. Carrie Bradshaw en est un bon exemple qui s'affranchit même des petits amis : « ce n'est pas mon copain, c'est juste quelqu'un que j'essaie » (saison 1, épisode 3), que j'essaie jusqu'à ce que je décide s'il me convient ou non, si je me conviens ou non avec lui. Délicates décisions puisque la légitimité acquise dans la sphère publique est fuyante et puisque dans le même temps l'amour romantique reste un imaginaire très attractif dont elles ont du mal à se détacher : « si les femmes voulaient vraiment changer la société elles pourraient le faire. J'ai prévu de changer la société. Je veux juste me marier d'abord », explique Ally McBeal (saison 1, épisode 11). Les héroïnes ont retenu la leçon de la deuxième vague féministe : cumuler public et privé, « tout avoir ». Cette devise des années 1970 est réaffirmée ou questionnée, « je

veux du sexe, je veux une maison avec plein de meubles, je veux un bébé, je veux tout avoir ! » s'écrie Ally McBeal (saison 2, épisode 21). « J'ai l'impression que je n'aurai jamais la totale. Cet autre et cette vie de couple. Ça me fait mal de l'admettre parce que je tiens à me croire Wonder Woman mais je le veux vraiment » avoue Lorelai Gilmore (saison 3, épisode 1). « Sommes-nous submergées ou pouvons-nous tout avoir ? » s'interroge Carrie Bradshaw (saison 3, épisode 10).

Je veux tout et je vais m'y atteler. Ces héroïnes qui espèrent le *Prince charmant* ne sont plus des princesses passives pariant sur les faveurs du destin. Pour trouver l'élu de leur cœur, elles multiplient les relations pures en *travaillant* à ce que l'une d'elles se transforme en conte de fées, mobilisant non plus des aptitudes émotionnelles mais des compétences professionnelles. Cupidon est au chômage. L'amour perd de sa destinée et s'imprègne de la précarité, de la contingence et de la labilité modernes, il est désormais une entreprise personnelle au même titre qu'une carrière : « nous consacrons douze heures par jour à notre vie professionnelle tout en déclarant que notre vie personnelle est plus importante mais nous n'y travaillons pas. Je vais appliquer un plan de carrière dans ma vie privée. Au lieu de me croiser les bras en espérant que ça arrive, je vais m'arranger pour que ça arrive » (*Ally McBeal*, saison 2, épisode 21). Mais Ally oublie que le caractère souvent hasardeux de l'amour empêche de maîtri-

ser totalement ses manifestations. Cupidon est au chômage mais il n'est pas mort.

Jusqu'en 2005, la relation pure n'est donc pas une fin mais un moyen pour tester les potentiels *Princes charmants*. Elle est curieusement, ce que Giddens n'envisage pas, une forme embryonnaire de l'amour romantique auquel pourtant elle s'oppose. Les hommes sont testés, essayés, éprouvés. Ils doivent affronter d'autres amoureux et un nouvel *ethos* féminin fait d'indépendance financière et émotionnelle. Si l'amour romantique est mis à mal par l'instabilité de la modernité avancée, son imaginaire fonctionne toujours et la relation ultime doit être l'accomplissement de son rêve, pour preuve les *happy ends* hétérosexuels de *Sex and the City*, de *Gilmore Girls*, d'*Alias* et même celui irréalisé d'*Ally McBeal*<sup>20</sup>.

Pendant les femmes ne parviennent pas au mariage ou au concubinage vierges de toute expérience amoureuse. Le *Prince charmant*, accompagnant la pluralisation de l'amour romantique, se multiplie. Dans des sociétés individualistes soupçonnées d'atomisation, l'amour n'est plus unique, à un seul endroit et pour toujours, il est désormais étendu et varié ; il n'est plus saccadé (le divorce serait une parenthèse malheureuse qui mène vite à un remariage) mais entrecroisé et bariolé. Même en perdant ce qui le définit le plus, c'est-à-dire l'unicité et l'éternel, l'amour romantique ne meurt pas pour autant puisque les héroïnes l'actualisent en fonction de leurs expériences : après

l'échec de son mariage, l'éternelle romantique Charlotte York qui ne jurait que par lui invente une nouvelle loi – « tout le monde sait qu'on ne peut avoir que deux grands amours dans une vie ! » (saison 5, épisode 1). Pourtant si l'amour est multiple c'est un premier axiome qui est déconstruit. L'amour n'est pas extérieur aux individus, il est plutôt un mode relationnel fait de rapports de forces (internes et externes au couple), de dynamiques, de pouvoir bien sûr, mais aussi d'idéaux de soi, d'innovations et d'envies, le tout matérialisé dans des comportements et des discours. Il n'existe pas de nature de l'amour, mais une actualisation permanente et individuellement modulée de son imaginaire.

### La révolte tranquille des quadragénaires

Au premier abord on pourrait penser que la décennie 1995–2005 a été une enclave féministe dans l'histoire de la fiction télévisée. *Sex and the City*, *Ally McBeal* ou *Alias* achevées, aucune héroïne n'a repris l'étendard du féminisme : on a assisté à la place à un renouveau des héros masculins avec des séries comme *Nip/Tuck*, *Dexter*, *House* ou *The Mentalist*. Pourtant ces protagonistes ne marquent pas le retour de l'ordre patriarcal ou d'une virilité classique comme celle d'un *Magnum* des années 1980 mais sont plutôt les petits frères de Carrie Bradshaw, Ally McBeal ou Sydney Bristow dont l'indépendance financière et émotionnelle a

fait naître chez eux une crise de la masculinité<sup>21</sup>. Féminin et masculin étant les éléments interdépendants d'un système de genre, les féminismes qui ont travaillé les féminités dans les années 1990 ont, par ricochets, bousculé les masculinités. Il faut relativiser en partie cette réappropriation masculine : les femmes n'ont pas complètement disparu même si leur succès critique et public est incontestablement plus modeste. *The Good Wife*, *Cougar Town*, *Desperate Housewives* bien sûr, mais aussi *Weeds*, *United States of Tara*, *30 Rock*... À partir de 2005, ce sont les quadragénaires qui intéressent la fiction télévisée. Elles aussi subissent le fameux « regard de la société », elles aussi luttent pour s'imposer dans la sphère professionnelle mais cette fois-ci, divorcées avec enfants, elles ont un avantage certain sur leurs prédécesseurs puisqu'elles ont accompli les attendus sociaux (mariage, enfants) et rassuré la norme hétérosexuelle. Elles peuvent ainsi accomplir des relations pures et des reformulations inédites du privé et du public, tranchant radicalement avec l'atmosphère revendicatrice mais aussi craintive de la décennie précédente. Au-delà des variations individuelles, ces héroïnes signent donc une étape fondamentale dans la démocratie relationnelle en pratiquant vraiment la relation pure.

Elles n'ont pas les mêmes trajectoires que les femmes des années 1995–2005. À la trentaine, c'est-à-dire à l'âge d'Ally McBeal ou de Carrie Bradshaw, elles n'expérimentaient pas la relation pure tout en cherchant le

*Prince charmant* mais étaient mères au foyer dans des banlieues huppées. Dès vingt-cinq ou trente ans, ces héroïnes vivaient le paradoxe de l'amour romantique : femmes mariées et mères heureuses, elles étaient enfermées dans des rôles genrés. Nous n'avons généralement accès qu'à de courts flashbacks ou à des histoires qu'elles rapportent de ces époques, sortes de souvenirs fossilisés que les ex-époux ou l'héroïne désormais émancipée partagent avec le téléspectateur. Ce ne sont des moments nostalgiques que lorsqu'ils sont relatés par le masculin (ce qui montre bien les asymétries du confort domestique !); les femmes, elles, dénoncent l'aliénation de ce modèle romantique alors assimilé à la bourgeoisie. Les quadragénaires sont issues des milieux supérieurs et la préservation du niveau de vie après le divorce ou la mort de leur mari est une question majeure, lorsqu'elle n'est pas le moteur de l'histoire comme dans *Weeds* où la veuve Nancy Botwin refuse de diminuer ses dépenses et devient dealeuse de drogue pour combler les déficits du budget familial. Ce qui intéresse la fiction télévisée depuis 2005, c'est la deuxième vie de ces divorcées qui reviennent au célibat après quinze ans de mariage traditionnel et une rupture marquante. Comme le souligne la créatrice de *The Good Wife*, Michelle King, série dans laquelle l'héroïne est publiquement humiliée par les scandales sexuels et financiers de son époux politicien, « l'événement tragique avec son mari est ce qui a permis à Alicia Florrick de s'accomplir »<sup>22</sup>. Cette deuxième

vie ne renie pas la première, encore trop fraîche et de toute façon indélébile à certains égards. Les enfants, qu'il faut suffisamment matures pour ne pas freiner l'émancipation de leur mère, tendent à en incarner le souvenir.

Ces décès ou ces divorces laissent penser qu'il y a quelque chose dans l'échec de l'amour romantique, dans sa déception et son renoncement, qui construit la relation pure. Les trentenaires étaient empêtrées dans une contradiction : elles cherchaient le *Prince charmant* mais ne trouvaient que des balbutiements de relation pure qu'elles ne rejetaient d'ailleurs pas. À l'inverse les quadragénaires semblent nous dire qu'il faut être revenue de l'amour romantique pour vouloir vraiment la relation pure. Or ce qui a mené ces personnages au divorce, c'est-à-dire à la formalisation juridique et sociale de la déception de l'amour romantique, a trait à la dépendance : humiliation publique du fait des scandales sexuels d'un mari politicien, oppression individuelle, mari infantile (et infantilisé) qui reporte ses responsabilités sur sa femme... Au départ, ces héroïnes sont opprimées mais ne sont pas (encore) féministes. Elles ne lancent pas une offensive contre l'ordre patriarcal. Ce sont des forces extérieures, irrémédiablement en lien avec la déchéance du mari, qui les propulsent hors de la sphère familiale traditionnelle – scandale public puis retour au travail dans *The Good Wife*, décès du mari puis découverte du monde de la drogue dans *Weeds*, divorce et départ de l'en-

fant unique qui mène à un vivre-seule dans *Cougar Town*. Passé ce sursaut (que l'on voit peu, soit parce qu'on commence à suivre les aventures des héroïnes *a posteriori*, soit du fait de procédés narratifs comme l'ellipse), les nouvelles célibataires réalisent qu'elles étaient assignées à des comportements genrés justifiés par le mariage et cachés par le romantisme. On assiste alors à leur découverte plus ou moins formulée du féminisme. Lorsque Alicia Florrick est embauchée dans un cabinet d'avocat, sa supérieure Diane Lockhart cultive une atmosphère féministe, loin des stéréotypes de la compétition féminine : « je veux que vous me considériez comme un mentor, Alicia. Ce que nous avons de plus proche d'un réseau d'anciens élèves, c'est ça : la solidarité féminine » (saison 1, épisode 1). L'amour romantique a déçu mais cela ne suffit pas pour oser la relation pure : le développement d'un individualisme réflexif public, porté par la découverte du féminisme, est ce qui fait transition chez les quadragénaires. Les trentenaires avaient déjà compris que l'amour et l'individualisme pouvaient mutuellement se nourrir mais elles laissaient les promesses du romantisme définir les modalités relationnelles, ce qui finalement empêchait leur autonomisation.

Il y a donc une vie après l'amour romantique, et elle commence par la reconquête de la sphère professionnelle. La relation pure joue alors un rôle clé. Par sa faculté à repenser les agencements entre privé et public, elle dépasse

un vieux clivage qui sert historiquement l'assignation des femmes au premier, des hommes au second. La relation pure n'oppose plus ces champs comme si les femmes devaient choisir l'un ou l'autre, être une mère au foyer de la première génération ou une *working girl* de la deuxième, mais permet des tentatives d'articulation. Le dépassement de ce binarisme est typique d'une modernité avancée et là encore les quadragénaires sont héritières des trentenaires : ces nouvelles configurations ont été rendues possibles par un investissement fort dans la sphère publique au détriment de la sphère privée dans les années 1990. Les sacrifices d'Ally McBeal et de Carrie Bradshaw n'auront pas été vains. Dès lors, la gestion public/privé n'est plus une aporie comme dans les années 1995-2005 mais un problème. Auparavant, la rencontre amoureuse menaçait l'indépendance des femmes puisqu'on espérait qu'elle serait celle du *Prince charmant*, du mariage voire des enfants, c'est-à-dire de formes traditionnelles et de rôles genrés qui empièteraient sur l'accomplissement professionnel. Entre public et privé, il fallait choisir. Dorénavant, la sphère publique est suffisamment investie et sécurisée pour que l'amour ne représente plus une menace. Dans *The Good Wife*, Alicia Florrick est tiraillée entre son mari politicien Peter et son amour de jeunesse Will Gardner, devenu son patron. Elle accepte d'accompagner le premier, dont elle est officieusement séparée, dans sa nouvelle campagne électorale pour de-

venir procureur sous une double condition : que leurs enfants ne soient pas impliqués et qu'elle continue de travailler. Son mari lui accordera un compréhensif et directif « je veux que tu travailles » (saison 1, épisode 23). Alicia donne la priorité également à sa vie professionnelle auprès de Will, avec qui elle essaie d'amorcer une relation amoureuse : « j'aime travailler. J'aime travailler ici. J'ai besoin de ce travail » (saison 1, épisode 17). Elle le fait en essayant d'éviter les pièges du romantisme. Lorsqu'il lui avoue ses sentiments, elle lui répond « donne-moi un plan. La romance, j'ai compris. Donne-moi un plan. La poésie, c'est facile. Ce sont les réunions de parents d'élève qui sont difficiles » (saison 1, épisode 23). L'héroïne a parfaitement conscience que « les plus beaux rôles féminins d'amour romantique se sont trop souvent terminés par les plus sordides assujettissements domestiques » (Giddens, 1992) et refuse de compromettre l'équilibre stable mais fragile qu'elle a réussi à créer entre privé et public.

### Les fins de l'amour

Les fins des séries ont témoigné depuis 1950 des allers et venues de l'optimisme et de la méfiance quant aux promesses de l'amour. Le premier temps des séries est à la fois triste et plein d'espoir. Ils divorcent mais ils s'aimeront toujours (*I Love Lucy*), elles sont licenciées mais suffisamment compétentes pour qu'on ne doute pas qu'elles retrouvent rapidement une activité

(*The Mary Tyler Moore Show*, *Drôles de Dames*). Après des luttes, des négociations et de nombreux désespoirs amoureux, les héroïnes de 1995-2005 trouvent le bonheur, souvent de manière exagérée, comme pour récompenser leurs efforts : Sydney Bristow (*Alias*) part vivre sur une plage déserte avec son mari et ses enfants, les sorcières de *Charmed* accomplissent littéralement la morale « ils vécurent heureux et eurent beaucoup d'enfants », les derniers plans de *Sex and the City* montrent les héroïnes, qui ont pourtant le plus pratiqué la relation pure, en couple. La crise du bonheur féministe est finalement résolue par le romantisme, pourtant mis à mal tout au long des séries. À partir de 2005, la relation pure se porte au secours de l'individualisme réflexif et semble du même coup proposer une solution à la crise du bonheur. En faisant descendre l'amour de son piédestal romantique, elle cesse ainsi de le penser comme supérieur, transcendantal, et prend en charge ses politiques. Si l'amour est toujours un élément important (mais non plus fondamental) du bonheur, il est englobé dans la recherche plus vaste d'un subtil dosage entre public et privé, entre amour et carrière, entre mari et enfants, entre amis et collègues, rendant toujours plus poreuses les frontières entre des binarismes qui ne rendent pas justice à la complexité de l'amour. La résolution de la crise du bonheur repose sur une petite révolution : ne plus rechercher l'absolu mais trouver le savant (car réflexif) mélange.

## Bibliographie

Francesco Alberoni, *Le Choc amoureux*, Paris, Pocket, 1993.

Ulrich Beck, *The Normal Chaos of Love*, Cambridge, Polity Press, 1995.

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

Susan Faludi, *Backlash. La guerre froide contre les femmes*, Paris, Des Femmes, 1993.

Anthony Giddens, *La Transformation de l'intimité. Sexualité, amour et érotisme dans les sociétés modernes*, Rodez, Editions du Rouergue, 2004.

Stuart Hall, *Identités et cultures. Politiques des cultural studies*, Paris, Amsterdam, 2008.

Lynn Jamieson, « Intimacy transformed? A critical look at the "pure relationship" », *Sociology*, 33, 3, 1999.

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

Jean-Claude Kaufmann, *La Femme seule et le Prince charmant*, Paris, Nathan, 1999.

Amanda Lotz, *Redesigning Women. Television after the Network Era*, Urbana, University of Illinois Press, 2006.

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

Éric Maigret, « La maison mentale du masculin : *Dexter*, *Dr. House*, *Mentalist* », *Médias*, 26, 2010.

Edgar Morin, *L'Esprit du temps*, Paris, Armand Colin, 2010 (1962).

Edgar Morin, *Commune de France, la métamorphose de Plodémet*, Paris, Fayard, 1967.

Laura Mulvey, « Visual Pleasure and Narrative Cinema », *Screen*, 16, 3, 1975.

François de Singly, « Intimité conjugale et intimité personnelle : à la recherche d'un équilibre entre deux exigences dans les sociétés modernes avancées », *Sociologie et Sociétés*, 35, 2, 2003.

## Notes

<sup>1</sup> Edgar Morin, *L'Esprit du temps*, Paris, Armand Colin, 2010 (1962).

<sup>2</sup> Jean-Claude Kaufmann, *L'Étrange histoire de l'amour heureux*, Paris, Fayard/Pluriel, 2010.

<sup>3</sup> Anthony Giddens, *La Transformation de l'intimité. Sexualité, amour et érotisme dans les sociétés modernes*, Rodez, Editions du Rouergue, 2004.

<sup>4</sup> Jean-Claude Kaufmann, *op. cit.*

<sup>5</sup> Anthony Giddens, *op. cit.*

<sup>6</sup> Jean-Claude Kaufmann, *La Femme seule et le Prince charmant*, Paris, Nathan, 1999.

<sup>7</sup> Jean-Claude Kaufmann, *L'Étrange histoire de l'amour heureux*, *op. cit.*

<sup>8</sup> Edgar Morin, *op. cit.*

<sup>9</sup> Edgar Morin, *op. cit.*

<sup>10</sup> Edgar Morin, *Commune de France, la métamorphose de Plodémet*, Paris, Fayard, 1967.

<sup>11</sup> Anthony Giddens, *op. cit.*

<sup>12</sup> Lynn Jamieson, « Intimacy transformed? A critical look at the "pure relationship" », *Sociology*, 33, 3, 1999.

<sup>13</sup> Voir Lynn Jamieson, art. cit., et François de Singly, « Intimité conjugale et intimité personnelle : à la recherche d'un équilibre entre deux exigences dans les sociétés modernes avancées », *Sociologie et Sociétés*, 35, 2, 2003.

<sup>14</sup> Après une première vague centrée sur les égalités de droit au début du XX<sup>e</sup> siècle, les

féminismes ont amorcé un deuxième mouvement à partir de la fin des années 1960, portant sur les systèmes patriarcaux, la distinction sexe/genre et l'exploitation domestique des femmes en vue d'une égalité de fait.

<sup>15</sup> Dans les années 1980, des séries plus chorales que celles que nous avons sélectionnées comme *Madame est Servie* ou *Mariés, Deux Enfants* montrent également des personnages féminins en opposition avec le statut traditionnel de femme au foyer.

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

<sup>17</sup> Susan Faludi, *Backlash. La guerre froide contre les femmes*, Paris, Des Femmes, 1993.

<sup>18</sup> Jean-Claude Kaufmann, *La Femme seule et le Prince charmant*, Paris, Nathan, 1999.

<sup>19</sup> Il était prévu qu'Ally épouse son petit-ami Larry mais les déboires judiciaires de son interprète Robert Downey Jr l'ont éloigné des plateaux de la série et ont obligé les scénaristes à conclure la série autrement. Ally, finalement, découvre qu'elle a une fille cachée; comme l'a suggéré Jean-Claude Kaufmann (2010), il s'agit là peut-être de l'amour romantique contemporain, celui de la mère à l'enfant.

<sup>20</sup> Éric Maigret, « La maison mentale du masculin : *Dexter, Dr. House, Mentalist* », *Médias*, 26, 2010.

<sup>21</sup> Interview du *New York Times*, « 'The Good Wife' and its women », 1<sup>er</sup> mai 2011.