

Virginie MARCUCCI, *Desperate Housewives. Un plaisir coupable ?*

Paris, Presses universitaires de France, 128 p.

Nathalie Nadaud-Albertini

---



**Édition électronique**

URL : <http://journals.openedition.org/questionsdecommunication/8575>

ISSN : 2259-8901

**Éditeur**

Presses universitaires de Lorraine

**Édition imprimée**

Date de publication : 31 août 2013

Pagination : 458-460

ISBN : 978-2-8143-0162-7

ISSN : 1633-5961

**Référence électronique**

Nathalie Nadaud-Albertini, « Virginie MARCUCCI, *Desperate Housewives. Un plaisir coupable ?* », *Questions de communication* [En ligne], 23 | 2013, mis en ligne le 30 septembre 2013, consulté le 20 avril 2019. URL : <http://journals.openedition.org/questionsdecommunication/8575>

---

Le premier chapitre (pp. 25-81) s'ouvre sur l'année 1961. En effet, c'est pendant cette année qu'une rupture profonde est marquée dans l'évolution mémorielle et dans l'étude historique du sort des Juifs pendant la Seconde Guerre mondiale. D'ailleurs, le procès d'Adolf Eichmann, responsable de la logistique de la *solution finale*, est l'événement fondateur de cette évolution. Les télévisions allemande et française commencent à produire et diffuser les premiers documentaires sur l'extermination systématique des Juifs. Plus spécifiquement, dans ce premier chapitre, Julie Maeck étudie quatre de ces documentaires dont *Mein Kampf* (1960) d'Erwin Leiser, qui, selon Arte, est « le premier documentaire allemand sur le III<sup>e</sup> Reich qui osa aborder le sujet après la guerre » (p. 27). Cependant le génocide ne constitue pas le sujet principal de ces documentaires dans les années 60, il ne le deviendra qu'à partir de la fin des années 70. Dans ces documentaires pionniers, la part belle est faite aux images d'archives émanant principalement des nazis. Les premiers témoins commencent à apparaître dans des « films de conversation » ; ils ont un pouvoir d'authentification et permettent une visée morale et pédagogique. *Le Chagrin et la Pitié* (1971) de Marcel Ophuls est un de ces premiers films dans lesquels des témoins ont le rôle de dire l'Histoire. L'image d'archive ne se montre désormais plus qu'au second plan pour laisser sa puissance évocatrice aux témoignages.

Pourtant, ce n'est qu'à la sortie de la série *Holocaust* (1978), réalisée par Marvin Chomsky, que le public prend vraiment conscience de la tragédie vécue par les Juifs pendant la Seconde Guerre mondiale. En mettant en scène une famille juive sous le nazisme, il se crée une rupture importante dans le contexte historiographique ouest-allemand. Julie Maeck analyse cette rupture, ainsi que la manière dont les chaînes allemandes et françaises ont préparé et accueilli la venue de la série documentaire. En République fédérale d'Allemagne (RFA), *Holocaust* est un « événement médiatique avant même sa programmation à la télévision allemande » (p. 141). En effet, un important travail de promotion a été réalisé en amont de sa diffusion et il émerge peu de critiques de ce documentaire, contrairement à la France où, après cinq mois de polémiques, il est enfin diffusé et placé sous le signe de l'éducation. À l'instar d'*Holocaust*, les documentaires des années 70 marquent un tournant dans les représentations télévisuelles de la destruction des Juifs, du point de vue du contenu comme de la réalisation. Le génocide, devenu le sujet principal des films, est relaté par le truchement du témoignage qui joue un rôle matriciel bien que, et malgré cette importance donnée au témoignage, le matériel iconographique existant reste toujours utilisé.

Cependant, concernant ce même matériel iconographique, un changement radical s'opère en 1985. Après six ans de recherches, dix campagnes de tournage dans 14 pays et cinq ans de montage, Claude Lanzmann sort *Shoah*, film documentaire de neuf heures et demie refusant catégoriquement les images d'archives et se construisant autour et contre l'impossibilité de « voir » et d'« entendre » la destruction des Juifs d'Europe. Il s'inspire de la méthode testimoniale de Marcel Ophuls tout en la radicalisant. Pour Claude Lanzmann, les témoins ont « un pouvoir omnipotent : ils doivent transmettre le savoir, la vérité » (p. 333). Dans *Shoah*, le contenu et le dispositif filmique ne bouleversent pas les carcans du récit documentaire, mais cela reste une « borne essentielle pour saisir les représentations des années 1980 » (p. 342).

Dans les années 90, le matériel iconographique se banalise. Il s'agit dorénavant de fournir une représentation inédite du passé. Le statut de l'image d'archives se transforme : les réalisateurs cherchent des prises de vues en couleur et des films d'amateurs, mais ils peuvent également donner une nouvelle signification aux anciennes images. Après l'âge d'or du témoignage, nous pouvons penser aujourd'hui qu'il laisse sa place à l'expertise. En effet, le rôle et la fonction accordés aux témoignages mutent en passant de l'ordre de l'intelligible à celui de l'affectif, tandis que l'historien fait son entrée dans les films documentaires.

**Anne-Sophie Legros**

CREM, université de Lorraine, F-57000  
anne-sophie.legros3@etu.univ-lorraine.fr

**Virginie MARCUCCI, *Desperate Housewives. Un plaisir coupable ?***

Paris, Presses universitaires de France, 128 p.

Peut-on faire un produit télévisuel à la fois conservateur et progressiste ? Virginie Marcucci répond par l'affirmative et en fait la démonstration par l'étude d'une comédie dramatique au succès international : *Desperate Housewives* (Marc Cherry, 2004-2012).

En effet, cette série télévisée a la particularité de cultiver l'ambiguïté. Diffusée pour la première fois sur American Broadcasting Company (ABC) – une chaîne généraliste qui doit, de fait, plaire à tous –, la série traite de thèmes fédérateurs et très présents dans d'autres programmes : la maison, la famille, l'univers domestique en général. De plus, la diffusion se fait en première partie de soirée, de sorte que la nécessité de rassembler le plus grand nombre de téléspectateurs est accrue. *Desperate Housewives* a donc été pensée

pour répondre aux attentes des femmes, des hommes, des enfants, des parents et des grands-parents. L'intrigue réunit des couples hétérosexuels, des femmes divorcées, une veuve d'un certain âge qui finit par refaire sa vie, des couples homosexuels, des personnages ayant entre 30 et 45 ans (pour la plupart), des représentants de l'âge mûr et du troisième âge et des adolescents. Le physique avantageux des acteurs et des actrices permet de capter autant l'attention féminine que masculine, des hétérosexuels comme des homosexuels. Par la diversité des personnages et des thèmes qu'ils permettent de traiter, la série cultive l'ambiguïté quant à son positionnement : certains éléments la classent du côté conservateur, d'autres du côté progressiste.

La volonté de se positionner comme une série ambiguë se retrouve dans son rapport au *soap opera*, ce genre présentant « une forme sérielle qui résiste au phénomène de clôture du récit », qui « comporte plusieurs personnages et intrigues », et qui utilise le temps de façon à donner au téléspectateur le sentiment que l'action se poursuit, que l'on regarde ou non (p.46).

D'abord, le genre télévisuel auquel rattacher cette série ne va pas de soi. Elle se situe au confluent du *soap opera* censé être destiné aux femmes et de la série policière censée s'adresser aux hommes. L'intérêt pour l'intime, le relationnel et les conversations, le lieu du récit centré sur Wisteria Lane (la banlieue où résident les personnages), la multiplicité des intrigues parallèles qui s'entrecroisent et donnent à voir la vie des protagonistes la tirent vers le *soap opera*. Mais, le fonctionnement par saisons – chacune ayant pour fil conducteur une énigme transformant les personnages en enquêteurs, en suspects ou en coupables – la rattache au genre de la série policière. Selon l'aspect que le téléspectateur privilégiera (*soap opera* ou série policière), les lectures et les interprétations différeront. De plus, cette série joue avec l'univers du *soap* en lui empruntant ses acteurs (de nombreuses actrices de *Desperate Housewives* ont joué auparavant dans des *soap operas*), certains codes et ressorts narratifs, tout en proposant un second degré qui permet de regarder en se sentant supérieur par l'ironie.

Ambiguë, la série ne l'est pas seulement pour des raisons économiques. Il existe des motifs artistiques. Selon Virginie Marcucci, *Desperate Housewives* est postmoderne en ce qu'elle utilise l'histoire de son art à bon escient, en étant simultanément hypertextuelle, « métatextuelle » (p.57) et ironique, tout en maniant des signifiants culturels recyclés soigneusement choisis. Pour illustrer l'hypertextualité ironique, un

exemple s'impose : la maison des Young est celle qui a servi de décor à la sitcom des années 50-60 *Leave It to Beaver*. Cette dernière mettait en scène la famille américaine idéale telle qu'on pouvait alors la concevoir : le père était cadre et exerçait l'autorité, la femme était une parfaite maîtresse de maison et les enfants étaient attachants. Or, c'est dans cette maison que Mary Alice Young se suicide après qu'une lettre anonyme lui a annoncé que son secret est connu (elle aurait volé un bébé après avoir tué et découpé la mère en morceaux). La citation visuelle crée un décalage ironique qui avertit le téléspectateur : tout n'est pas aussi tranquille et parfait qu'on pourrait le laisser penser le premier abord de Wisteria Lane.

L'ambiguïté de la série se prolonge par le truchement de l'« idéologie brouillée » (p. 77) qu'elle véhicule. En effet, *Desperate Housewives* est un programme construit de telle façon que, quelle que soit la position du téléspectateur concernant un sujet, il la trouvera validée, qu'il s'agisse de politique, de religion, du rapport à l'homosexualité ou aux minorités ethniques. Ainsi les conservateurs pourront-ils rire aux dépens des progressistes et inversement. Il en va de même pour les représentations de la féminité : elles peuvent être perçues comme féministes ou rétrogrades. De nombreux échanges ont eu lieu à ce sujet, notamment sur des blogs et dans la presse. Pour certains, le programme comporte trop de stéréotypes, le rendant sexiste et raciste. D'autres considèrent qu'il faut y voir dans un féminisme « souterrain » (p. 93), de sorte qu'il convient de saisir la série avec ses dimensions ironiques et parodiques et dépasser les éléments « qui ne sont conservateurs qu'en apparence » (p. 94). Le débat est irréconciliable : l'ambiguïté du programme est telle que, selon l'angle à partir duquel ils sont envisagés, les mêmes éléments deviennent féministes ou sexistes.

Cependant, la difficulté à statuer sur le féminisme de la série ne se limite pas à l'habileté du programme. Elle tient également au fait qu'« il n'existe pas un mais des féminismes, chaque tendance promouvant un lot d'opinions diamétralement opposées » (p. 107). Si l'on part de ce principe, selon l'auteure, la série permet en elle-même un débat entre les différentes positions des différents féminismes. En cela, elle « peut être considérée comme un laboratoire des mouvements féministes américains » (p. 107).

Bien que cette dernière proposition de l'auteure soit intéressante pour envisager l'ambiguïté de la série, on peut en formuler une autre en suivant la réflexion de Noël Burch dans son article « *Double Speak*. De

l'ambiguïté tendancielle du cinéma hollywoodien » (*Réseaux*, 99, 2000, pp. 99-130). Selon le théoricien, le cinéma hollywoodien a produit quantité de films comportant des niveaux de lecture différents et souvent contradictoires, de sorte que chaque téléspectateur y trouve relayée sa position sur tel ou tel sujet. Ce discours ambigu, l'auteur le nomme « *double speak* », ou « ambigüité tendancielle », et le définit ainsi : « Une multiplicité structurellement articulée de polysémies, déterminant des lectures diverses et parfois contradictoires du film dans son ensemble » (Burch, 2000 : 110). Pour saisir l'ambigüité permanente de *Desperate Housewives*, on pourrait également envisager d'utiliser ce concept, considérant que la série est à la fois progressiste et conservatrice, féministe et sexiste, tout en l'inscrivant dans la tradition de la production américaine à succès.

Nathalie Nadaud-Albertini

CEMS, École des hautes études en sciences sociales,  
F-75013  
nnadaud@noos.fr

Michaël MEYER, dir., *Médiatiser la police. Policer les médias*.

Lausanne, Éd. Antipodes, coll. Médias et histoire, 2012, 222 p.

Au moment où l'« Étude sur le management et le stress au travail » au sein de la police (Stéphanie Arc, « La police se livre », *Journal du CNRS*, 265, mars-avr. 2012), menée par Mathieu Molines, doctorant en sciences de gestion au Centre de recherche et de management de l'université Toulouse I Capitole, montre notamment que 87,1 % des policiers français estiment que les médias dévalorisent leur rôle, il est bon de se plonger dans cette étude dirigée par Michaël Meyer, premier assistant au laboratoire de sociologie de l'université de Lausanne. L'auteur confirme l'idée selon laquelle « les policiers forment un groupe inquiet des standards médiatiques de compréhension des missions de police » (p. 12). Mais ce constat de départ doit permettre d'« interroger conjointement la présence intermédiatique et la force sociale du double du policier » (p. 11), alors que Mathieu Molines, travaillant avec le soutien logistique d'un syndicat policier (Alliance-Police nationale), dressait une radiographie plus complète d'un métier particulier. Le livre franco-suisse (43-50 %, les 7 % restant étant britanniques) dirigé par Michaël Meyer entend se contenter de déconstruire ces schémas médiatiques qui « produisent des anticipations et des spéculations de la part des personnes susceptibles de rencontrer l'univers professionnel représenté » (p. 14) par les

médias, notamment audiovisuels. Autrement dit, il apporte un éclairage extérieur au constat énoncé par l'étude de Mathieu Molines. Cette interrogation « sur la mythologie de la police dans la société occidentale contemporaine » (p. 16) est menée à partir de 14 points de vue de sociologues (29 %), de policiers (22 %), d'historiens (14 %) et, marginalement, de chercheurs en sciences de l'information et de la communication, de politistes, de criminologues, de linguistes, de professionnels des médias. Ces derniers, avec les policiers, ne représentent que 29 % des auteurs d'un ouvrage qui reste celui de scientifiques, dont 14 % en sont encore à préparer leur doctorat.

S'interrogeant sur « la prééminence de la police et des policiers dans la culture populaire et médiatique » (p. 16), l'ouvrage entend montrer comment les médias, le public et les intérêts professionnels ont finalement installé un spectacle de la répression du crime. Pour cela, il entreprend d'étudier la police, sa médiatisation et sa mise en communication. Cherchant à confronter le policier à son double médiatique, Michaël Meyer consacre son introduction (pp. 5-20) à un état des lieux de la recherche en sciences sociales. Pour sa part, Nicolas Quinche (pp. 21-37) analyse le processus de vulgarisation en criminologie qui oppose, depuis le début du XX<sup>e</sup> siècle, deux logiques, celle de la médiatisation d'une connaissance particulière et celle de la volonté de ses patriciens de maintenir leur privilège sur ce savoir. Ce processus concentre aussi l'attention de Rob Mawby (pp. 85-106). Poursuivant l'approche de l'historien suisse, ce criminologue britannique s'interroge sur les effets de cette médiatisation de la police, entre fiction et non-fiction. Et de conclure que la fidélité à la réalité professionnelle est souvent moins primordiale que le renvoi à des modèles médiatiques déjà connus. Ainsi des « images tronquées » s'établissent-elles, faites d'héroïsme mais de répression, de corruption, d'incompétence. Cette « image publique de la police [...] brouillée, sans certitude et constamment sujette à réinterprétation » (p. 107) est aussi de la responsabilité de la communication policière. La linguiste suisse Stéphanie Pahud (pp. 53-69) le démontre bien en déconstruisant les stratégies de communication des polices de Suisse romande privilégiant la féminisation. Chargé de communication de la police municipale de Lausanne – une fonction créée au printemps 2004 –, Jean-Philippe Pittet (pp. 199-208) n'écrit pas autre chose lorsqu'il évoque « le secret de fonction [qui] implique de savoir ce qui peut-être dit et ce qui doit être maintenu secret » (p. 208). Certes, entre ces deux bornes, doivent naviguer les communicateurs officiels, mais cet intervalle est également l'espace dans lequel les médias cherchent à s'insérer. La traduction