Chroniques d'une maternité hégémonique. Identités féminines, représentations des mères et genre de la parentalité dans les séries télévisées familiales françaises (1992-2012).

Sarah Lécossais

▶ **To cite this version:**

Sarah Lécossais. Chroniques d'une maternité hégémonique. Identités féminines, représentations des mères et genre de la parentalité dans les séries télévisées familiales françaises (1992-2012). . Sciences de l'information et de la communication. Université Sorbonne Nouvelle - Paris 3, 2015. Français. ⟨NNT : ⟩. ⟨tel-01316374⟩

HAL Id: tel-01316374

https://hal.science/tel-01316374v1

Submitted on 18 May 2016

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.

HAL Authorization

UNIVERSITE SORBONNE NOUVELLE - PARIS 3

École Doctorale 267 Arts & Médias

EA1484 Communication, Information, Médias (CIM)
Médias, Cultures et Pratiques Numériques (MCPN)

Thèse de doctorat en
Sciences de l'information et de la communication

Sarah LÉCOSSAIS

CHRONIQUES D'UNE MATERNITÉ HÉGÉMONIQUE.

Identités féminines, représentations des mères et genre de la parentalité dans les séries télévisées familiales françaises (1992-2012)

Thèse dirigée par Éric Maigret

Soutenance le 19 novembre 2015

Jury :
Mme. Sabine CHALVON-DEMERSAY, Directrice de recherche au CNRS et directrice d'études à l'EHESS (Rapporteure)
M. Jamil DAKHLIA, Professeur des Universités, Sorbonne Nouvelle Paris 3
Mme. Isabelle GARCIN-MARROU, Professeure des Universités, Sciences Po Lyon (Rapporteure)
M. Éric MAIGRET, Professeur des Universités, Sorbonne Nouvelle Paris 3 (Directeur de thèse)
Mme. Geneviève SELLIER, Professeure des Universités, Bordeaux-Montaigne.

CHRONIQUES D'UNE MATERNITE HEGEMONIQUE.
Identités féminines, représentations des mères et genre de la parentalité dans les séries télévisées familiales françaises (1992-2012)

Université Sorbonne Nouvelle Paris 3
Université Sorbonne Paris Cité
École doctorale 267 Arts et Médias
Laboratoire Communication, Information, Médias
Équipe Médias, Cultures et Pratiques Numériques
1 rue Censier
75 005 Paris

Projet réalisé avec le soutien de l'Institut Émilie du Châtelet et de la Région Île de France

Résumé

Cette thèse porte sur l'émergence d'une figure hégémonique de « bonne » mère dans les séries télévisées françaises et sur les impératifs à caractère injonctif qui la caractérisent. Cette recherche en sciences de l'information et de la communication adopte une démarche au croisement de la sociologie des médias, des *Cultural studies* et des études de genre. Elle s'appuie sur un corpus de séries familiales, produites et diffusées par les chaînes historiques françaises entre 1992 et 2012, constitué à l'aide des outils de l'Inathèque et se veut une analyse des représentations fictionnelles de la parentalité, de ses discours et des politiques de représentations en jeu.

L'analyse qualitative du corpus montre la mise en avant d'une figure valorisée, consensuelle et légitimée de « bonne » mère qui se caractérise par des impératifs de communication, de disponibilité, d'amour, de réflexivité ou encore de culpabilité. L'exercice du métier de mère renvoie à des performances, de genre comme de parentalité, tant les héroïnes s'attachent à mettre en pratique les attendus contraignants d'une « bonne » maternité. Une approche intersectionnelle permet de mettre en lumière que la « bonne » mère, de surcroît, est blanche, de classe moyenne ou supérieure, et hétérosexuelle. Cette thèse montre ainsi que les politiques de représentation à l'œuvre viennent réassigner les femmes à leur genre en faisant la promotion d'identités féminines centrées sur la maternité tout en transformant en injonctions les attentes normatives vis-à-vis de la maternité, participant par là à un mouvement de *backlash.* La maternité construite par ces fictions est hégémonique dans la mesure où elle est ponctuellement discutée par des figures contre-hégémoniques. Cependant, la transgression que pourrait constituer l'humour – nombre de ces séries sont des comédies – sert finalement une réaffirmation des normes de genre et de parentalité. Ces séries se font alors les complices de la promotion d'une parentalité policée et de la normalisation de la vie familiale.

Mots-clés : représentations médiatiques, séries télévisées, maternité, parentalité, genre, identités.

Abstract

Chronicles of a Hegemonic Motherhood.

Women Identities, Depiction of Mothers and Gendered Parenthood in French Family TV Series (1992-2012).

This thesis deals with the emergence of a hegemonic mother figure in French TV series and its imperious exhortation. The research is based on a corpus of family TV series, produced and broadcasted by historic TV channels between 1992 and 2012, gathered with help of the INA (Audiovisual National Institute) archives. The qualitative analysis of this material is at the crossroads of information and communication sciences, media studies, sociology, cultural studies and gender studies. The methodology and the theoretical framework make up the basis for an analysis of fictional representations of parenthood, of its discourse and its politics of representation.

The qualitative analysis shows a valuable and legitimated figure of « good » mother. This consensual mother is characterized by imperative duties such as duties of communication, responsibility, availability, love, reflexivity or guilt. The articulation between feminine and maternal identities is complex: the maternal dimension swallows up the other ones. The mother's job becomes a performance of gender and of parenthood. Indeed heroines intend to perform the model of good mother along with the social expectations about motherhood. Intersectionality encourages us to consider the articulation of gender, race, class and parenthood. Thus, the "good" mother is also a White middle or upper class, heterosexual one. This analysis suggests a phenomenon of backlash against mothers. This thesis shows that the ongoing politics of representations reassign mothers to their gender by promoting women's identities centred on motherhood; they turn normative expectations about motherhood into injunctions. These TV series construct a hegemonic motherhood that is discussed into the margins by counter-hegemonic and comic figures. However, the transgressive opportunity of humour eventually reaffirms the norms of gender and parenthood. These family TV series thus become abled allies for the promotion of a gendered and controlled parenthood. They support the normalization of family life.

Keywords: Media Representation, TV Series, Motherhood, Parenthood, Gender, Identities.

Remerciements

Je remercie Éric Maigret d'avoir accepté de diriger cette thèse et de m'avoir encouragée, dès les débuts à « faire parler le matériau », conseil que j'ai cherché à mettre en pratique dans ce travail.

Je remercie les membres du jury d'avoir accepté d'évaluer cette thèse : Sabine Chalvon-Demersay, Jamil Dakhlia, Isabelle Garcin-Marrou et Geneviève Sellier. Leurs conseils, tout autant que leurs travaux, m'ont été précieux.

Pour mener cette recherche, j'ai bénéficié d'une allocation de l'Institut Émilie du Châtelet et de la Région Île-de-France. Ce financement m'a permis de travailler dans de bonnes conditions, tant financières qu'intellectuelles. Merci donc aux membres de l'IEC, notamment à Geneviève Fraisse, Marie-Élisabeth Handman et Sandrine Lely pour leur accueil, mais aussi à Geneviève Sellier, Evelyne Peyre, Monique Halpern, Nicole Savey, Anne-Marie Viossat, ainsi qu'aux allocataires de ma promotion, et plus particulièrement Catherine Deutsch et Maria Eleonora Sanna.

La recherche avançant, j'ai eu la chance de présenter mes travaux lors de séminaires qui ont marqué des étapes importantes de ce travail. Merci à Hervé Glevarec et Éric Maigret, Raphaëlle Moine et Geneviève Sellier, Sabine Chalvon-Demersay ainsi que Guillaume Soulez pour la confiance qu'ils et elles m'ont témoignée à ces occasions, et pour la richesse de leurs retours.

La thèse est souvent présentée comme un travail solitaire, or j'ai été très entourée et accompagnée pendant ces années de recherche. Je rends ici hommage à celles et ceux que j'ai côtoyé.e.s et qui m'ont donné le goût du travail d'équipe.

Cette thèse doit d'abord beaucoup à la team *avec laquelle j'ai arpenté les salles de nombreux colloques, à savoir : Anne-Sophie Béliard, Nelly Quemener et Marion Dalibert. Merci à toutes trois pour leur disponibilité, leur exigence et leur bienveillance. Nos conversations, qu'elles aient eu lieu dans le métro, dans un aéroport, autour d'une bière, d'un coca zéro ou d'un coca light, voire d'une tartiflette au renne, ont nourri à la fois ce travail et mon identité de chercheuse. C'est aussi pour leur amitié fidèle que je les remercie aujourd'hui.*

Au fil des colloques, journées d'études et séminaires auxquels j'ai participé, j'ai rencontré des chercheurs et chercheuses avec lesquels j'ai beaucoup parlé de mes travaux. Ils et elles m'ont encouragée, titillée, étonnée, conseillée, défiée parfois. Leurs retours pertinents m'ont toujours été utiles et je leur en suis reconnaissante. Merci ainsi à Claire Blandin, Maxime Cervulle, Marguerite Chabrol, Marlène Coulomb-Gully, Marco Dell'Omodarme, Patrick Farges, Anne-Isabelle François, Virginie Julliard, Stéphanie Kunert et Pierre-Olivier Toulza.

Merci à celles et ceux qui ont lu et relu avec patience les chapitres de ma thèse, qui les ont commentés ou qui ont chassé les coquilles : Nelly Quemener, Marion Dalibert, Marguerite Chabrol, Anne-Sophie Béliard, Pierre-Olivier Toulza, Anne-Isabelle François, Elyane Lécossais, Yann Calbérac et Marine Castot.

En tant qu'allocataire de recherche, j'ai également fait partie d'une autre équipe, plus interdisciplinaire, dont les membres ont accompagné mes premiers pas de doctorante. Merci à Amandine d'Azevedo, Delphine de Swardt, Matthieu Protin et Ken Slock, en espérant que ce compagnonnage durera, et en attendant l'organisation de notre prochain colloque, au croisement de Bollywood, du parfum, de Beckett, de Merleau-Ponty et des séries télé.

Les salles de lecture, couloirs et cafétérias de la Bibliothèque nationale de France ont été un lieu de socialisation essentiel, offrant un sas de décompression bien mérité entre deux épisodes de séries à visionner. Je remercie ici celles et ceux avec lesquel.le.s j'ai partagé des pauses-goûter-déjeuner bien méritées, notamment : Alix Bénistant, Juliette Crépet, Chrystel Jeandot, Taline Karamanoukian, Clémence de Montgolfier, Marie-Sherley Valzema. Plus généralement, merci aux doctorants du CIM et de l'équipe MCPN.

Je remercie celles et ceux que j'ai souvent croisés avec plaisir, et dont la fréquentation a toujours été réconfortante et stimulante : Vincent-Arnaud Chappe, Marion Coville, Marc Kaiser, Marlène Loicq, Marie Pruvost-Delaspre, Sylvain Rimbault, Camille Salgues et Florian Vorös.

Je remercie l'équipe de la revue Genre en séries d'accompagner ma découverte du monde éditorial, à savoir Lætitia Biscarrat et Gwenaëlle Le Gras, mais aussi Karine Espineira et Thomas Pillard.

L'Inathèque, à la fois bunker ou espace monacal selon les uns et les autres, son personnel et ses collections m'ont permis d'effectuer cette recherche dans des conditions optimales. Je tiens à exprimer toute ma gratitude aux documentalistes et technicien.nne.s (dont j'ignore souvent le nom) qui m'ont conseillée, épaulée, aidée à bricoler ou bidouiller, notamment pendant la phase documentaire, et ce avec beaucoup de patience, de professionnalisme et de gentillesse. Merci également à Corinne Gauthier et Jeannette Pichon, ainsi qu'à Jean-Luc Guais pour le temps qu'il m'a consacré et ses conseils avisés.

Mes années d'enseignement à l'Institut de la communication et des médias de l'Université Sorbonne Nouvelle Paris 3 m'ont également permis de faire partie d'une équipe pédagogique et je remercie sincèrement mes collègues de m'y avoir intégrée. Leur soutien et leurs conseils m'ont été d'une grande aide. Je remercie ainsi les maîtres de conférences et professeurs du département, et, en particulier, Nelly Quemener, Fanny George, Émilie Roche, Gérôme Guibert, Aurélia Gournay ainsi que Cécile de Miranda, Axelle Leroy et Isabelle Vieilleribière.

Je remercie bien sûr mes ami.e.s pour ces années de compagnonnage, en espérant qu'il dure encore : Léa, Mister Juge et Florent Meyer, Lili, Pol et Denis, Marine et Antoine et, last but not least*, Estelle, pour sa patience, sa confiance et sa vista. Merci enfin à ma famille pour son amour et ses encouragements, notamment à mes grandes sœurs Tatiana et Lætitia, à mes neveux et nièces chéri.e.s, Adèle, Adrien et Antonin, et, bien sûr, à ma mère, pour son soutien inconditionnel et son aide ô combien précieuse.*

Sommaire

Résumé....3
Abstract....5
Remerciements....7
Sommaire....9

INTRODUCTION....15
Questions de recherche....19
Un matériau ignoré : les séries familiales de production française....20
Enjeux méthodologiques et disciplinaires....21
La résistance du genre à l'irrésistible ascension de la parentalité....25
La maternité et ses politiques....26
Déroulé de la recherche....28

PREMIERE PARTIE. CONSTRUCTION D'UN OBJET DE RECHERCHE. LA MATERNITE DANS LES SERIES TELEVISEES. 31

Introduction de la première partie....33

Chapitre 1. Chercher la mère derrière le parent. Maternité et parentalité dans les séries télévisées françaises....35
1. La maternité, entre public et privé....36
1.1. Être mère....36
1.2. La mère, une femme en famille....40
1.3. Travail des femmes, travail des mères....43
2. La parentalité, concept et perspectives....45
2.1. Parents, parenté, parentèle....46
2.2. La parentalité et son exercice....47
2.3. Le travail parental : des compétences… sous contrôle....49
2.4. Les discours publics de la parentalité....51
3. Famille et maternité dans les fictions télévisées....53
3.1. Pourquoi les séries télévisées ?....53
3.2. Tentative de panorama historique : au cœur des archives de l'INA....57
3.3. La famille, entre liens du sang et liens du cœur....63
Conclusion : La mère, au cœur des séries familiales....66

Chapitre 2. Les séries télévisées, quel objet pour la recherche ?....69
1. La série, un objet de télévision....70
1. 1. La télévision, objet de toutes les critiques....71
1. 2. Les séries télévisées et la sphère publique....80
2. Séries, genre et contexte de production....85
2.1. Penser les séries et leur contexte....85
2.2. Penser le genre ou la formule ?....87
2.3. Spécificités de la narration sérielle....94
3. La série télévisée, objet sociologique aux multiples facettes....99
3.1. Une production d'imaginaires collectifs....100
3.2. Les publics, les séries et le temps....108
4. Séries télévisées et discours sur le monde....112
4.1. La fiction, ressource pour penser le monde et ses modèles anthropologiques....112
4.2. La feminist television criticism....114
4.3. Des approches socioculturelles foisonnantes....116
Conclusion....118

Chapitre 3. Un cadre théorique et une méthodologie pluriels....121
Préalables et précautions méthodologiques....121
1. Des représentations dans la fiction....125

1.1. Représentations et imaginaires 125
1.2. Une sociologie des médiacultures 131
1.3. Une sociologie des représentations de la maternité 136
2. De l'utilité du genre. Des *Feminist Film Studies* au *Gender Turn* des SIC 142
2.1. Le genre : outil précieux de saisie des spécificités sociales de l'être mère 143
2.2. Feminist Film Studies anglo-saxonnes et approche genrée du cinéma et de la fiction 146
2.3. Genre et SIC 150
3. Ce qui est dit, ce qui est montré, ce qui est médiatisé 155
3.1. Principes de monstration et régimes discursifs 156
3.2. Politiques de représentation et Cultural Studies 160
3.3. Des politiques de signification 161
Conclusion 166

Chapitre 4. Un corpus dynamique 169
1. Le choix d'un corpus français 170
1.1. La domination des séries américaines, à la télévision comme à l'Université ? 171
1. 2. Des écueils d'une approche comparatiste 173
1.3. Définition d'un objet mouvant : la fiction sérielle 176
2. Comment construire un corpus de séries télévisées ? *Heurs et malheurs du chercheur face à la profusion des sources et l'ampleur des archives.* 179
2.1. David contre Goliath : affronter un corpus géant 180
2.2. Pas à pas. Quels critères sélectionner pour composer un corpus valable ? 186
3. Corpus et grilles d'analyse 190
3.1. Le corpus principal : les chroniques familiales 191
3.2. Des corpus secondaires 197
3.3. Grilles d'analyse 200
Conclusion 204

Conclusion de la première partie. Lignes de force et lignes de faille 207

DEUXIEME PARTIE. IDENTITES ET PARENTALITE AU PRISME DU GENRE. 209

Introduction de la deuxième partie. 211

Chapitre 5. L'enfantement et ses imaginaires. 213
1. La grossesse, du ressort narratif aux politiques de représentation 214
1.1. Du choix d'avoir un enfant, du choix d'être mère 215
1.2. Ce que femme veut 225
1.3. La mise en scène du désir d'enfant 233
1.4. La place des pères 237
Conclusion : La grossesse, ressource mélodramatique 240
2. Les imaginaires communicationnels de la grossesse 242
2.1. Tests de grossesse et suspense 242
2. 2. Femme enceinte, « femme-nature » ? 244
2. 3. Le corps « public » de la femme enceinte 251
Conclusion : le retour de la « Femme-nature ? » 259
3. Les représentations de l'accouchement, aux marges du visible et du dicible 260
3.1. Du visible et du dicible 261
3.2. De l'invisible et de l'indicible 264
3.3. Des dépressions de rien du tout 266
4. L'apprentissage du métier de mère 270
4.1. L'allaitement en question 270
4.2. Prendre soin des nouveau-nés 274
Conclusion 277

Chapitre 6. La parentalité au quotidien. Représentations du travail parental au prisme du genre 279
1. Dans les séries, la mère est un fonctionnaire domestique 282
1.1. Être mère, c'est être ménagère 283
1.2. La participation des pères à la vie du foyer : raisons cachées 287

1.3. Quelle place pour les revendications égalitaires – et le féminisme – dans les séries ? 292
1.4. À l'intersection du genre, de la sexualité et de la parentalité 298
2. Le couple parental au travail 304
2.1. La parentalité, un travail d'équipe 305
2.2. Parentalité, performance et genre 314
Conclusion : Le genre de la parentalité 323
3. La difficile conciliation des temps sociaux… pour les mères 323
3.1. Des temps parentaux clivés par le genre 324
3.2. « Femme active », ou « mère qui travaille » ? 327
3.3. Confier son enfant et déléguer 329
3.4. La charge mentale du travail parental 335
Conclusion 338

Chapitre 7. Être femme quand on est mère. Une articulation sous contrainte des identités féminines et maternelles 341
1. L'impossible conciliation 344
1.1. La mère au foyer : une « pauvre conne » ? 344
1. 2. La mère qui travaille, une mère potentiellement négligente ? 355
1.3. Des statuts du discours : l'intrication de visions contradictoires 362
2. Guerre des mères et rhétoriques sacrificielles 363
2.1. La « mommy war », version française 365
2.2. Rhétoriques du sacrifice 367
3. Crises du soi, réglages identitaires et épanouissement sexuel 371
3.1. Les héroïnes et leur corps 372
3.2. Des adultères sous condition 377
3.3. Fidélité à soi et soi retrouvé 385
Conclusion 390

Conclusion de la deuxième partie. Backlash et assignation des mères à leur genre 393

TROISIEME PARTIE. PARENTALITE, NORMES ET RESISTANCES DANS LA SPHERE PUBLIQUE. 395

Introduction de la troisième partie. 397

Chapitre 8. Service public, parentalité et travail social 399
1. Le travail social dans la fiction : médiation et traduction 402
1.1. Médiatiser les missions du service public dans l'aide sociale à l'enfance : Famille d'accueil 402
1.2. La Crèche et les professionnelles de la petite enfance 408
2. Travail social, affects et héroïsme 411
2.1. Le poids de la maternité 412
2.2. Travail social, travail d'amour 412
2.3. La promotion de l'intérêt supérieur de l'enfant 414
2.4. Des héroïnes comme la fiction française sait les faire 418
3. La fiction au service d'une parentalité policée 422
3.1. Des parents déviants 422
3.2. Des parents légitimes ? Les parents qui recouvrent l'autorité parentale 426
3.3. Travail sur autrui et accompagnement à la parentalité 432
4. Parentalité et dispositifs de savoir-pouvoir 438
4.1. La promotion d'un dispositif de parentalité 438
4.2. Un dispositif de professionnels et d'experts 440
4.3. Parentalité, savoir social et pouvoir 442
Conclusion : une parentalité policée et ses effets idéologiques 444

Chapitre 9. La maternité, entre injonctions et impératifs 447
1. Les tensions de la modernité : la norme du « ni-ni » et son déploiement dans les séries 448
1.1. Les multiples voies de l'éducation 449
1.2. Un impératif de protection et de responsabilité 451
1.3. Travail scolaire vs épanouissement personnel 458
1.4. Des réglages difficiles : l'impératif du « ni-ni » 459

Conclusion 461
2. Communication, écoute, tolérance, des vertus « maternelles » ? 462
2.1. La communication au cœur du lien familial : l'exemple des repas 462
2.2. Un idéal de confiance et de transparence : l'injonction à parler et à dire la « vérité » 465
2.3. L'impératif de communication et ses corollaires d'écoute et de compréhension 468
Conclusion 470
3. La maternité hégémonique et ses impératifs 470
3.1. La maternité comme préoccupation 473
3.2. Un impératif de réflexivité 474
3.3. Des mères coupables ? 481
Conclusion : une figure maternelle hégémonique 486

Chapitre 10. Résistances et persistances. Les mécanismes de renforcement de l'hégémonie 489
1. Cartographie des dissonances : marges et scories 491
1.1. Refuser les attendus de la maternité. Les voies de la négociation 491
1.2. Quelle maternité pour les grands-mères ? 496
1.3. Maternité et sexualité au prisme du drame : Xanadu, l'outsider 502
Conclusion 504
2. Rendre visible l'invisible et dicible l'indicible : rire de la grossesse et de l'accouchement 504
2.1. Nathalie et le stéréotype de la mère de famille nombreuse 505
2.2. Accouchements et suites de couches 506
2.3. Vous les femmes : politiques du rire 510
Conclusion 513
3. Humour, résistances et performances 513
3.1. Les stratégies de déboîtement des attendus 513
3.2. La maternité comme performance 518
3.3. Un potentiel politique et transgressif ? Contestation ou réaffirmation des normes 521
Conclusion 524
4. Des implicites non problématiques : hétérosexualité, blanchité et maternité hégémonique 524
4.1. L'implicite blanc 526
4.2. La réaffirmation de l'hétérosexualité normative 533
Conclusion 536

Conclusion de la troisième partie. Maternité, le prix à payer. 539

CONCLUSION GENERALE 541
L'injonction à une maternité normative et son déploiement dans les fictions sérielles 543
La réflexivité, vecteur de l'imposition normative 544
Circulation des imaginaires et maternité comme performance 545
Retour sur l'objet et les pratiques de recherche. Penser les effets de la sérialité 547
L'esprit de l'individualisme, son déploiement, ses limites 551
Les séries télévisées, vecteurs complices de la normalisation de la vie familiale 554

BIBLIOGRAPHIE 559
Ouvrages et chapitres d'ouvrages théoriques 559
Articles de périodiques 580
Communications orales 592
Rapports 592
Thèses et mémoires 593
Ouvrages grand public 594
Déclarations et décrets 594
Documents audiovisuels 595
Articles en ligne 595
Sites Internet consultés 597

ANNEXES 599
Annexe 1. Présentation des corpus 601
Annexe 1.1. Corpus principal 601
Annexe 1.2. Corpus exploratoires 612
Annexe 1.3. Corpus secondaire 618
Annexe 1.4. Corpus des épisodes de séries télévisées traitant de l'accouchement sous X (2002-2012) 623
Annexe 2. Moyennes des taux d'audience par genre pour le corpus principal (hors Canal+) 624

Annexe 3. Nombre de diffusions et rediffusions des épisodes du corpus principal, toutes bases confondues, entre 1992 et 2012 625
Annexe 4. Changement de format et mise en saison 626
Annexe 4. 1. Programmation de Famille d'accueil (2001-2012) et phénomène de mise en saison 626
Annexe 4.2. Programmation de Merci, les enfants vont bien et phénomène de mise en saison 627
Annexe 4.3. Programmation d'Alice Nevers, le juge est une femme (2002-2012) et phénomène de mise en saison 628
Annexe 5. Grilles de visionnage 629
Annexe 5.1. Grille générale 629
Annexe 5.2. Grille thématique : grossesse et enfantement 630
Annexe 6. Répartition du nombre d'enfants par héroïne 632
Annexe 7. Accouchement d'Alice (*Alice Nevers, le juge est une femme*, épisode 30, « Par Amour », TF1, 2010). 633
Annexe 8. Quand les femmes disent le non-partage des tâches. Florilège. 634
Annexe 9. Générique de *Que du bonheur !*, TF1, 2008. 635
Annexe 10. *Que du bonheur !*, épisode 55, « La quiche », TF1, 2008. 636
Annexe 11. La maison sans maman, *Fais pas ci, fais pas ça*, florilège 637
Annexe 12. Extrait de dialogues de *Fais pas ci, fais pas ça*, saison 1, épisode 11, « Toute vérité n'est pas bonne à dire », F2, 2007. 639
Annexe 13. Extraits de dialogues de *Fais pas ci, fais pas ça*, saison 2, épisode 2, « S.O.S, mères en détresse », F2, 2009. 640
Annexe 14. L'invalidation de la critique féministe 642
Annexe 14.1. Extrait de dialogues – Fais pas ci, fais pas ça, saison 1, épisode 11, « Toute vérité n'est pas bonne à dire », F2, 2007 : 642
Annexe 14.2. Extraits de dialogues – Que du bonheur !, épisode 172, « MLF le retour » : TF1, 2008. 642
Annexe 14.3. Extrait de dialogues – *Fais pas ci, fais pas ça*, saison 5, épisode 9, « Le joker-connerie », F2, 2012 644
Annexe 15. Extraits de dialogues - *Fais pas ci, fais pas ça*, saison 3, épisode 4, « le miracle de la vie », F2, 2010. 645
Annexe 16. Extrait de dialogues – *En famille*, épisode 7, M6, 2012 : 647
Annexe 17. Sexualité et contraception, *la* conversation 648
Annexe 17.1. Extraits de dialogues – Clem, épisode 1, TF1, 2010 648
Annexe 17.2. Extraits de dialogues – Ma femme, ma fille, deux bébés, épisode 1, M6, 2010 648
Annexe 17.3. Extraits de dialogues – Famille d'accueil, épisode 1, « Telle mère, telle fille », F3, 2001 648
Annexe 17.4. Extraits de dialogues – Famille d'accueil, épisode 34, « À la vie, à la mort », F3, 2009 649
Annexe 18. Extrait de dialogue – *Hard*, saison 2, épisode 8 650
Annexe 19. Genre et parentalité. Autorité *vs* douceur et compréhension 651
Annexe 19.1. Extrait de dialogues – Une famille formidable, épisode 7, « Nicolas s'en va-t'en guerre », TF1, 1996 651
Annexe 19.2. Répartition des « compétences » parentales et des modalités d'éducation – Une famille formidable, épisode 7, « Nicolas s'en va-t'en guerre », TF1, 1996 652
Annexe 19.3. Clash, épisode 3, « Hugo. Le mérite d'être clair », F2, 2012. 652
Annexe 20. Extrait de dialogues – *Fais pas ci, fais pas ça*, saison 3, épisode 5, « Couper le cordon », F2, 2010 655
Annexe 21. *Que du bonheur !,* ou l'inégalité en images 656
Annexe 22. Images de *Fais pas ci, fais pas ça*, saison 3, épisode 6, « Aimez-vous Chopin ? », F2, 2010 657
Annexe 23. Qui garde les enfants ? Liste des personnes gardant les enfants 658
Annexe 24. Extrait de dialogues – *Fais pas ci, fais pas ça*, saison 1, épisode 8, « Toussaint », F2, 2007. 658
Annexe 25. Extrait de dialogues - « Le coup du divorce », *En famille*, épisode 38, M6, 2012. 659
Annexe 26. Extraits de dialogues – *Fais pas ci, fais pas ça*, saison 2, épisode 6, « Ah la belle vie », F2, 2009 660
Annexe 27. Extraits de dialogues témoignant des inquiétudes des héroïnes quant à leur âge et leur potentiel de séduction 661
Annexe 27.1. Une famille formidable, épisode 6, « Dure dure, la rentrée », TF1, 1993 661
Annexe 27.2. Que du bonheur !, épisode 162, « Val draguée », TF1, 2008. 661
Annexe 27.3. Famille d'accueil, épisode 45, « Alerte enlèvement », première partie, F3, 2011. 661
Annexe 27.4. Clem, épisode 7, « La guerre des familles », TF1, 2012. 662
Annexe 27.5. Fais pas ci, fais pas ça, saison 5, épisode 5, « L'effet Tatiana », F2, 2012. 662

Annexe 28. Schéma du dossier de presse d'*Une famille formidable*.....663
Annexe 29. Âge des enfants placés dans *Famille d'accueil*.....664
Annexe 30. Motifs de placement des enfants dans la famille d'accueil et leur répartition 665
Annexe 31. Solutions trouvées en fin d'épisode suite au placement d'enfant. 666
Annexe 32. Répartition de l'origine sociale des enfants placés dans *Famille d'accueil*.....667
Annexe 33. Arguments à propos de l'anonymat du don de sperme. *Famille d'accueil*, épisode 50, « Pimprenelle », F3, 2011.....668
Annexe 34. Les mères culpabilisent. Florilège.....669

TABLE DES ILLUSTRATIONS

Figure 1- Présentation du corpus principal.....196
Figure 2- Que du bonheur ! (75), TF1, 2008
Figure 3- Fais pas ci, fais pas ça (2-2), F2, 2009.....284
Figure 4- Que du bonheur ! Extraits du générique, TF1, 2008.....285
Figure 5- Sophie, filmée depuis le four, Hard (1-6), Canal+, 2008.....286
Figure 6- Être une « bonne mère », un idéal inaccessible.....367
Figure 7- Schéma représentant les relations sexuelles et/ou amoureuses entre les personnages de la série Nos enfants chéris.....383
Figure 8- Schéma présentant l'articulation des impératifs maternels.....472
Figure 9- Nathalie tire son lait dans un placard (Workingirls, 1-2, Canal+, 2012).....506
Figure 10- « La femme enceinte » (Vous les femmes, M6, 2009).....510
Figure 11- L'arrivée à Paris de Mohammed et Zakia Bensala, Une famille formidable,.526
Figure 12- Répartition des diffusions du corpus principal.....625
Figure 13- Évolution de la programmation de Famille d'accueil entre 2001 et 2012.....626
Figure 14- Évolution de la programmation de Merci, les enfants vont bien (M6, 2005-2008).....627
Figure 15- Évolution de la programmation d'Alice Nevers, le juge est une femme entre 2002 et 2012.....628
Figure 16- Répartition du nombre d'enfants par héroïne.....632
Figure 17- Accouchement d'Alice – Alice Nevers, le juge est une femme,.....633
Figure 18- Images du générique de Que du bonheur ! (TF1, 2008).....635
Figure 19- Que du bonheur !, épisode 55, "La quiche".....636
Figure 20- Fais pas ci, fais pas ça (3-5), F2, 2010.....637
Figure 21- Fais pas ci, fais pas ça (4-3), F, 2011.....637
Figure 22- Fais pas ci, fais pas ça (5-3), F2, 2012.....638
Figure 23 - Fais pas ci, fais pas ça (1-11), F2, 2007.....639
Figure 24- épisode 175, "La tête dans les étoiles".....656
Figure 25- épisodes 58, « Quand ils seront grands » et 64, « Journal intime ».....656
Figure 26- épisodes 83, « Héritage tatie Jeanine » et 196, « Le train électrique ».....656
Figure 27- Dossier de presse (n°4) TF1 - Une famille formidable (16/01/2012), p.1.....663
Figure 28- Répartition par âge des enfants placés dans la famille d'accueil.....664
Figure 29-Répartition des trois modalités de placement (Famille d'accueil, 2001-2012).....665
Figure 30- Graphique précisant les solutions trouvées en fin d'épisode suite au placement de l'enfant.....666
Figure 31- Répartition par pourcentage des solutions proposées en fin d'épisodes.....666
Figure 32- Répartition de l'origine sociale des enfants placés à l'échelle de la série (2001-2012).....667
Figure 33- Répartition de l'origine sociale des enfants placés à l'échelle des situations précisées.....667

Introduction

La maternité apparaît régulièrement au centre des débats contemporains comme à la une des faits divers. La sphère publique se saisit alors de figures maternelles autour d'affaires marquant les esprits : à partir de 2003, l'affaire Vincent Humbert par exemple, par-delà le droit de mourir dans la dignité et l'euthanasie, renvoie aux limites de l'amour maternel[1] ; l'affaire Véronique Courjault[2], à partir de 2006, met sur le devant de la scène médiatique et judiciaire le déni de grossesse et l'infanticide[3] *via* la médiatisation d'une figure maternelle difficilement conciliable avec celle de meurtrière[4] ; lors des états généraux de la bioéthique en 2009, la gestation pour autrui (GPA) questionne l'articulation entre maternité biologique et maternité sociale ainsi que le corps reproducteur, discussions prolongées par la médiatisation des époux Mennesson[5]. Chacune de ces affaires, largement relayée par les médias – tant la presse écrite qu'audiovisuelle – porte en son cœur une réflexion sur la maternité, sa définition, voire ses reconfigurations possibles. La télévision s'est emparée de chacune d'elles et des questions qu'elles soulèvent de deux manières : dans les programmes d'informations, bien sûr, mais aussi *via* le prisme de la fiction[6]. Cela montre l'intérêt que ces histoires suscitent mais contribue aussi à mettre en lumière les questions qu'elles posent. Une femme peut-elle refuser sa grossesse et la nier ? Une mère peut-elle tuer son enfant

[1] Vincent Humbert, suite à un accident de la route à 21 ans, est devenu tétraplégique et a demandé le « droit de mourir » au Président de la République, sans jamais l'obtenir. Trois ans après l'accident, sa mère, soutenue par un médecin, l'aide à mourir. Placée en grade à vue, elle bénéficie d'un non-lieu. Cette affaire a été centrale dans les projets de loi sur la fin de vie. L'acte de Marie Humbert est montré, dans une partie des médias, comme le geste d'amour d'une mère pour son enfant.

[2] Véronique Courjault, mariée et ayant deux enfants, a donné naissance à trois bébés qu'elle a tués et qui ont été retrouvés dans des congélateurs. Cette « affaire des bébés congelés » a mis sur le devant de la scène médiatique le déni de grossesse, problème jusqu'alors peu discuté dans la sphère médiatique.

[3] On peut également citer le double infanticide commis par Astrid Cornet sur ses deux enfants en 2011, le procès ayant eu lieu fin 2014 et donné lieu à une peine de 20 ans de prison ou encore le cas de Dominique Cottrez, condamnée pour octuple infanticide à 9 ans de prison en juillet 2015.

[4] GARCIN-MARROU, Isabelle, « Une "mère", une "meurtrière" : les deux figures médiatiques de la violence d'une femme », *Sciences de la société*, n° 83, 2011, pp. 67-81.

[5] Dominique et Sylvie Mennesson, ne parvenant pas à avoir d'enfants, font appel à une gestatrice californienne qui met au monde des jumelles en 2000. En conformité avec la loi de l'État de Californie, ils sont considérés comme les parents de ces enfants, ce qui n'est pas le cas en France. Ils ont obtenu en 2012 que la Cour européenne des droits de l'homme engage la France à accepter la transcription des actes de naissance des deux fillettes. La GPA étant interdite en France, ce pays s'était jusqu'alors refusé à retranscrire les actes et donc à reconnaître légalement les parents d'enfants nés de GPA comme étant leurs parents. Depuis juin 2014, la France ne s'oppose plus à ces retranscriptions.

[6] *Parcours meurtrier d'une mère ordinaire : l'affaire Courjault*, docu-fiction de Jean-Xavier de Lestrade avec Alix Poisson sur l'affaire Courjault (F3, 07/12/2009) ; *Marie Humbert : l'amour d'une mère* (téléfilm de Marc Angelo avec Florence Pernel diffusé le 03/12/2007 sur TF1) ; *Interdits d'enfants*, téléfilm de Dominique Antoine sur les époux Mennesson (F2, 09/01/2013).

« par amour »[7] ? Une femme qui n'a pas enfanté peut-elle être la mère de l'enfant qu'une autre femme a porté ? Celle-ci peut-elle accoucher d'un enfant – qui dans certaines configurations n'a aucun gène en commun avec elle – et ne pas être sa mère ? Au-delà des faits divers – qui en sont parfois à l'origine – ce sont également les débats de société qui questionnent la maternité et les rôles parentaux. Le débat sur le mariage pour tous, qui a marqué l'actualité tout au long de l'année 2013, a lui aussi mis la parenté, la parentalité et l'homoparentalité au centre des discussions. Ce débat a également mis sur le devant de la scène les « nouvelles » familles jusqu'alors invisibilisées, donnant la parole par exemple aux enfants de familles homoparentales ou aux couples de même sexe désireux de fonder une famille – dans un cadre légal. Ici encore, la fiction télévisée se nourrit des débats et, parfois prend position, comme le fait par exemple la série *Tiger Lily* sur le service audiovisuel public en 2013[8]. Le « droit de l'enfant à ses deux parents » s'oppose alors dans les discours au « droit à l'enfant » et l'on s'interroge aujourd'hui pour savoir qui peut être parent, et à quelles conditions. Le refus de l'assistance médicale à la procréation (AMP) pour les lesbiennes par exemple entérine une inégalité de conditions d'accès à la procréation : une femme mariée ou témoignant d'une vie de couple stable avec un homme stérile peut bénéficier d'une procréation médicalement assistée (PMA) avec donneur anonyme tandis qu'une femme vivant en couple avec une autre femme ne peut en bénéficier, quelle que soit la « stabilité » de son couple. La loi française instaure donc des normes très particulières – et inégalitaires – dans la réglementation de l'AMP, à savoir une norme du couple hétérosexuel stable, une norme de la mère de moins de quarante ans et, enfin, la norme d'une parenté génétique[9]. Les effets prohibitifs de la loi française sont en partie contournés par la possibilité d'accéder à la PMA dans des cliniques belges ou espagnoles, mais l'enjeu financier important[10] participe à creuser les inégalités d'accès à ces nouvelles techniques de reproduction (NTR) et à confirmer les discriminations. Ainsi non seulement l'âge mais aussi le genre, la classe sociale,

[7] Sur cette question, on peut aussi se référer au film de Philippe Claudel, *Il y a longtemps que je t'aime*, sorti sur les écrans en 2008.

[8] Diffusée sur F2, la série *Tiger Lily* met en effet en scène le personnage de Muriel, incarné par Lio, en couple avec Anne avec qui elle élève leur fils Bruce, et qui milite, dans l'émission de télévision qu'elle anime, en faveur du mariage pour tous et de l'adoption pour les couples de même sexe, comme en témoigne la longue tirade suivante, adressée à une femme militant dans le camp opposé : « à vous écouter, une famille classique n'a jamais été source de névrose […] Moi je vis avec une femme, et nous avons adopté, ou plutôt elle a adopté, puisque la loi nous interdit de le faire ensemble, un merveilleux petit garçon de treize ans. Rassurez-vous, il ne fait pas pipi au lit, il ne se drogue pas, il a des amis – *à la caméra, en direction de son fils qui regarde l'émission* – Bruce, je sais que je n'ai pas toujours été à la hauteur, je t'en prie, mon ange, ne crois pas un mot de ce que dit cette femme. Franchement, qu'est-ce qui vous autorise à débiter des conneries pareilles ? […] Vous vous en fichez royalement de l'impact que vos paroles ont sur nos enfants, de l'angoisse qu'ils ont de vivre dans une famille qui les aime, mais dont l'un des membres, qu'il s'appelle papa ou maman, n'a aucun droit sur eux. C'est ça vos sacro-saintes valeurs ? » (*Tiger Lily*, épisode 1, « Pour le meilleur et pour le pire », F2, 2013).

[9] LA ROCHEBROCHARD (de), Élise, et ROZÉE, Virginie, « L'accès à l'assistance médicale à la procréation en France : reflet de la norme sociale procréative ? », *Santé, Société et Solidarité*, vol. 9, n° 2, 2010, pp. 109-114.

[10] Selon un article de Mathieu Ecoiffier dans *Libération* datant du 25 janvier 2013, le coût d'une procédure d'AMP en Belgique serait en moyenne de 2 100 €, sans compter les frais annexes. Voir « La Belgique, terre d'accueil pour la pma » et accessible en ligne : http://www.liberation.fr/societe/2013/01/25/la-belgique-terre-d-accueil-pour-la-pma_876929 [consulté le 23/02/2014].

l'orientation sexuelle ou l'état de santé marquent des différences dans le droit à l'AMP et l'accès à la parentalité des citoyens et citoyennes. Ce type de réglementation ancre fortement la parentalité dans l'hétérosexualité, alors que la reproduction est de plus en plus déconnectée de la sexualité. En France, il a fallu attendre l'année 2013 pour voir entérinée l'autorisation d'adopter pour les couples de même sexe[11]. Pour autant, les parents de même sexe d'enfants nés par PMA à l'étranger luttent encore pour être reconnus comme parents légaux par l'État français[12]. À l'heure où les individus semblent pouvoir choisir en conscience d'être parents ou de ne pas l'être, il apparaît que ce rôle social ne puisse s'exercer à la légère et convoque de multiples responsabilités. La proposition d'instauration d'un contrat de responsabilité parentale ou « les différentes propositions à tentation répressive qui animent le débat public, comme la suspension des allocations familiales, l'engagement de la responsabilité pénale des parents pour les infractions commises par leurs progénitures, l'obligation, en cas de manquement constaté, de suivre des stages de formation ou de rééducation parentale »[13] vont dans le sens d'un glissement des politiques d'accompagnement à la parentalité vers des formes davantage coercitives, témoignant d'une responsabilisation accrue des parents vis-à-vis de leurs enfants et des actes de ces derniers[14]. En juin 2015, les députés britanniques ont par exemple adopté une mesure législative, baptisée par la presse « loi Cendrillon », punissant désormais d'une peine pouvant aller jusqu'à dix ans de prison « toute cruauté émotionnelle des parents et des adultes »[15]. Le parent doit donc élever son enfant, mais aussi être reconnu comme suffisamment aimant – ce qui semble sous-entendre une universalité possible de l'amour parental et de sa (dé)monstration – au-delà de la diversité des conditions de vie et expériences sociales de ces parents. Les médias français se sont ainsi emparés, dès la fin des années 1990, mais plus encore suite aux émeutes de 2005, du thème de la « démission des parents » – alors que les enquêtes tendent à montrer que cette démission

[11] L'adoption pour les couples de même sexe est autorisée, à titre d'exemple, en Suède depuis 2003, en Espagne depuis 2005 ou en Argentine depuis 2010.

[12] Voir à ce propos l'un des témoignages de Claire Blandin : http://leplus.nouvelobs.com/contribution/1227811-j-ai-eu-mon-fils-par-pma-je-veux-l-adopter-pour-etre-sa-mere-moi-aussi-un-rude-combat.html [consulté le 11/08/14] et BLANDIN, Claire, « PMA : après 4 ans, j'ai enfin pu adopter Eloi. Notre fils a officiellement deux mamans », 15/04/2015 [en ligne] : http://leplus.nouvelobs.com/contribution/1354395-pma-apres-4-ans-j-ai-enfin-pu-adopter-eloi-notre-fils-a-officiellement-deux-mamans.html [consulté le 06/09/15].

[13] FAGET, Jacques, « La fabrique sociale de la parentalité », in BRUEL, Alain *et al.*, *De la parenté à la parentalité*, Toulouse, Eres, 2003, pp. 69-87, p. 78.

[14] NEYRAND, Gérard, « Le soutien aux parents entre citoyenneté démocratique et individualisme néolibéral. Logique d'accompagnement et logique d'évaluation », *Recherches familiales*, n° 10, 2013, pp. 49-56.

[15] Reportage intitulé « Grande-Bretagne : une "loi Cendrillon" pour punir les violences psychologiques envers les enfants » sur le site de Francetvinfo : http://www.francetvinfo.fr/monde/europe/la-loi-cendrillon-provoque-le-debat-en-grande-bretagne_953177.html [consulté le 28/06/15]. La jeune femme interviewée dans le reportage évoque les blessures émotionnelles que sa mère lui a fait subir : « je me sentais ignorée, elle n'avait aucune émotion, ne me faisait jamais de câlin, aucune des attentions qu'une mère *devrait* avoir. […] Je pense qu'aucune mère aimante ne se serait comportée avec son enfant comme elle l'a fait avec moi ». La mère ici est directement visée, ce qui est tout à fait révélateur des attentes qui pèsent sur elle.

serait davantage une création des imaginaires collectifs qu'une réalité[16]. La télévision se saisit également de la parentalité et des conditions de son exercice dans des émissions de téléréalité telles que *Super Nanny* (M6, 2004-2010) dans laquelle l'héroïne, experte en pédagogie, explique aux parents comment s'occuper de leurs enfants et se faire obéir[17] tandis que *On a échangé nos mamans* (M6, 2004-2006) tend à opposer différentes modalités éducatives et configurations familiales. Le rôle de parent – et plus encore de mère – est extrêmement normé, renvoyant à de bonnes façons de faire, à des pratiques valorisées ou à l'inverse, ouvrant la voie à la stigmatisation, voire à des formes de déviance[18]. Les politiques publiques participent activement à la construction d'un parent qui, sans être systématiquement qualifié de « bon » ou de « mauvais », renvoie implicitement à cette dichotomie. Si les textes officiels tendent à éviter ce vocabulaire, il n'en demeure pas moins qu'un accord semble émerger sur les pratiques acceptées et les pratiques à bannir, accord qui se trouve réactivé dans les discours des professionnels de la petite enfance au sein des institutions auxquelles sont confrontés les parents (établissements et personnels liés à la Protection Maternelle et Infantile (PMI), aux maternités, à l'Aide Sociale à l'Enfance (ASE), etc.)[19]. D'autres discours viennent en renfort de ces politiques, et font circuler des représentations de la parentalité : les « discours psy » tels que les nomme Dominique Mehl[20] – sous la forme des guides parentaux qui fleurissent dans les librairies[21], des magazines de vulgarisation psychologique, souvent inscrits dans la lignée des livres de Françoise Dolto ou Laurence Pernoud, dans des émissions de télévision telles que *Les Maternelles* le matin en semaine sur France 5, de téléréalité comme *Baby Boom* sur TF1 depuis 2010 ou encore des fictions sérielles comme *Famille d'accueil* qui met en scène, depuis 2001, une assistante familiale de l'ASE –, les sites Internet consacrés aux parents – et plus précisément aux mères[22] – mais aussi les discours d'associations relevant davantage du militantisme tels que ceux de la *Leache League*, en charge de promouvoir l'allaitement maternel. Les sources d'énonciation des discours sur la parentalité sont nombreuses. Cependant les contenus de ces discours varient-ils et dans quelle mesure, au

[16] GIOVANNONI, Laurence, « La "démission parentale", facteur majeur de délinquance : mythe ou réalité ? », *Sociétés et jeunesse en difficulté* [en ligne], n° 5, 2008 : http://sejed.revues.org/3133 [consulté le 05/08/15].

[17] L'émission présente ainsi la « super nanny » et ses compétences : « Cathy est une super nounou qui a plus de vingt ans d'expérience. Pendant trois semaines, elle va déployer toutes ses techniques éducatives pour aider ces parents dans leur vie quotidienne » (*Super Nanny*, épisode 1, M6, 2005).

[18] Voir à ce propos les travaux de Coline Cardi et notamment : CARDI, Coline, « La construction sexuée des risques familiaux », *Politiques sociales et familiales*, n° 101, 2010, pp. 35-45 et CARDI, Coline, « La "mauvaise mère" : figure féminine du danger », *Mouvements*, n° 49, 2007, pp. 27-37.

[19] Selon François de Singly, il y aurait un « nouveau cadre normatif individualisé institutionnel », c'est-à-dire qu'une norme générale du bon parent émergerait tout en laissant l'occasion à chaque intervenant d'avoir en tête un modèle de ce qu'il considère être un « bon parent » (Congrès de l'AFS, septembre 2013, Nantes).

[20] MEHL, Dominique, *La Bonne Parole. Quand les psys plaident dans les médias*, Paris, Éditions de la Martinière, 2003.

[21] Voir sur ce sujet : VON MÜNCHOW, Patricia, *Lorsque l'enfant paraît... Le discours des guides parentaux en France et en Allemagne*, Toulouse, Presses universitaires du Mirail, 2011.

[22] On peut ainsi penser par exemple à http://www.maman-blues.fr/ (« de la difficulté d'être mère »), http://www.magicmaman.com/, ou encore : http://www.maman.fr/.

sein de chaque support d'énonciation ? Peut-on repérer des récurrences ou permanences dans ces conseils, interdits, normes, pratiques, liés à l'exercice de la maternité ou de la paternité aujourd'hui ? Ou au contraire, a-t-on affaire à des discours contradictoires, à une sorte de cacophonie normative ou de brouillage[23] dès lors qu'il est question de parentalité ? En l'occurrence, ce sont les discours portés par les fictions télévisées, plus précisément les séries, qui ont attiré notre attention et qui font l'objet de cette recherche.

Questions de recherche

On le voit, la parentalité et la maternité sont au cœur de questionnements variés, témoignant de leur importance. Nous tenterons dès lors d'intégrer à l'analyse de notre matériau une réflexion sur les multiples dimensions du problème soulevées précédemment ainsi qu'une prise en compte des différents enjeux que recèle la maternité. Celle-ci mérite ainsi tout d'abord d'être travaillée à l'aune des personnages qui peuplent la fiction : qui sont les mères et comment le deviennent-elles ? Comment vivent-elles, pensent-elles leur rôle et surtout l'énoncent-elles ? Les répliques des personnages tendent-elles à dire la parentalité, ses joies et ses difficultés ? Un matériau audiovisuel encourage ensuite l'analyste à être attentive aux images, à la mise en scène et, de ce fait, aux pratiques et activités prêtées aux personnages. Que signifie, dans ces représentations, être mère ? Mettre en lumière le travail maternel permet également d'interroger le travail des pères et, plus généralement, le « travail parental »[24] et de chercher à cerner les enjeux de genre dont ce matériau est imprégné. Le choix d'un corpus de séries télévisées nous permet donc d'avoir accès aux imaginaires de la parentalité contemporaine – et à leur mise en forme fictionnelle – ainsi qu'aux représentations qui vont en être données. Enfin, l'étude des représentations de la parentalité dans les séries autorise une réflexion plus globale, interrogeant d'autres sources énonciatives, déjà bien documentées, telles que les « discours psy » ou la littérature à destination des parents, mais aussi les politiques publiques en direction des familles. Quelle est la place ou le rôle de la fiction télévisée dans la circulation des discours sur la parentalité et la maternité ? S'en inspire-t-elle et, si oui, de quelle manière ? Les séries télévisées s'inscrivent-elles dans une veine particulière, promeuvent-elles une vision uniformisée, normalisée, de l'être-parent ; tendent-elles à multiplier les points de vue ; à quelles problématiques sont-elles sensibles ou insensibles ? Notre questionnement central concerne ainsi les représentations médiatiques – et médiatisées – de la maternité et nous avons pour ce faire choisi un terrain non exploré, celui des séries familiales françaises.

[23] DÉCHAUX, Jean-Hughes, « Ce que l'individualisme ne permet pas de comprendre. Le cas de la famille », *Esprit*, vol. 6, juin 2010, pp. 94-111.
[24] DÉCHAUX, Jean-Hughes, « Travail parental et parenté : parlons-nous de la même chose ? », *Informations sociales*, n° 154, 2009, pp. 14-20.

Un matériau ignoré : les séries familiales de production française

Les séries télévisées accompagnent les imaginaires contemporains[25], s'en nourrissant tout autant qu'elles les alimentent. Nombre d'entre elles se focalisent sur des histoires de familles, dans les séries de l'été comme dans les sagas historiques, mais aussi dans ce que nous qualifions de « chroniques familiales ». Ce sont ces séries qui se déroulent au temps présent et mettent en scène leurs personnages dans leur vie de tous les jours. Nous avons ainsi choisi de travailler sur des séries privilégiant la monstration de la vie quotidienne de leurs personnages, et non celle de leur vie professionnelle – comme dans les séries policières, judiciaires, médicales, etc. – car elles montrent et mettent en scène des parents effectuant leur travail parental et nous permettent d'accéder aux imaginaires de ce qu'est être parent aujourd'hui. Dès lors, nous avons centré notre regard sur ce genre de fictions sérielles, diffusées sur les chaînes historiques entre 1992 et 2012. C'est en effet en 1992 qu'est diffusé le pilote d'*Une famille formidable*, série de quatre-vingt dix minutes suivant les aventures de la famille Beaumont, aventures qui durent encore en 2015. À cette série pionnière s'ajoutent quatorze autres séries, traitant de la famille et de son quotidien[26]. C'est d'ailleurs cette caractéristique qui prime sur les formats dans la sélection des émissions : ainsi, ce corpus compte une série courte diffusée de manière quotidienne (*Que du bonheur !*) ; des séries de 26 minutes – quotidienne (*En famille*), en une saison (*La Famille Guérin*) ou deux (*Nos enfants chéris*) ; des séries de 52 minutes (*Clash*, *Fête de famille* ou *Xanadu* en une saison, *Fais pas ci, fais pas ça* pour cinq saisons) ; des séries de 90 minutes, au format téléfilm, avec des diffusions variables (*Une famille formidable*, *Un et un font six*, *Clem*, *Drôle de famille*, *La Smala s'en mêle* ou encore *Ma femme, ma fille, deux bébés*) ; enfin des séries changeant de format comme *Hard* (de 26 à 52 minutes) ou passant de 90 minutes à 52 minutes et devenues saisonnières après des premières diffusions plutôt sporadiques (*Famille d'accueil*, *Merci, les enfants vont bien*)[27]. Ces chroniques familiales composent notre corpus primaire, mais ne sont, en quelque sorte, que la partie émergée de l'iceberg, dans la mesure où nous avons effectué un lourd travail exploratoire de repérage des fictions dans les archives de l'Institut National de l'Audiovisuel (INA) puis de visionnage, travail dont nous rendons compte au premier chapitre et synthétisé dans les annexes[28]. À ce corpus primaire s'ajoute un corpus secondaire, composé de séries mettant en scène des personnages de mère de famille ou de femmes enceintes ayant attiré

[25] Edgar Morin montre bien que la culture de masse développe des « champs imaginaires communs » et qu'il est nécessaire, pour les saisir d'aborder les produits des industries culturelles selon une démarche prenant la forme d'une « dialectique incessante du social à l'imaginaire, mais qui nous permet de mieux éclairer l'un et l'autre, l'un par l'autre »[25] (MORIN, Edgar, *L'Esprit du temps*, Paris, Armand Colin/INA, 2008, p. 93).

[26] Le corpus principal est présenté en annexes, cf. Annexe 1.1.

[27] Nous présenterons les épisodes de ces séries en fonction de leur numéro lorsque les saisons sont irrégulières, et par leur saison et numéro d'épisode lorsque celles-ci sont davantage repérables.

[28] Les corpus exploratoires sont présentés en annexes, cf. Annexes 1.2.

notre attention, que nous analysons plus ponctuellement, mais permettant d'élargir le champs et d'accéder à une vision plus générale de la production sérielle télévisuelle.

Nous précisons dès à présent que par souci de compréhension nous utilisons le terme « série télévisée » dans une acception très large, recouvrant les différentes formes de fictions sérielles à épisodes. Notre corpus compte ainsi des « sitcoms », des « feuilletons » ou des « séries télévisées » (selon la typologie établie par exemple par Stéphane Benassi[29]). Nous discutons ultérieurement de ces questions définitionnelles et des difficultés qu'elles posent (chapitre 4).

Ce corpus, dont nous retraçons par ailleurs la genèse (chapitre 4), a pour principale caractéristique, outre son hétérogénéité en termes de formats, d'être inexploré. Si les séries télévisées sont de plus en plus étudiées à l'Université, notamment dans les départements de sciences de l'information et de la communication, de civilisation américaine ou de sociologie, les séries françaises demeurent le parent pauvre de ces travaux. Les séries familiales qui composent notre corpus n'ont jamais été analysées jusqu'à présent et constituent ainsi un terrain nouveau, neuf pour le regard du chercheur. Nous n'avons trouvé aucun article scientifique traitant de ce corpus spécifique, et encore moins d'ouvrage les analysant. Pourtant, certaines de ces séries sont chéries/appréciées des publics, comme en témoigne leur longévité (vingt-trois ans pour *Une famille formidable*, bientôt quinze ans pour *Famille d'accueil*). Comme les téléfilms étudiés par Noël Burch et Geneviève Sellier, ces séries ont été, jusqu'à présent, « ignorées de tous… sauf du public »[30], ignorance à laquelle ce travail souhaite remédier. Nous avons donc repéré ces séries laissées-pour-compte et les avons exhumées des archives de l'INA afin d'interroger leurs contenus et de saisir ce qu'elles nous disent du monde dans lequel elles ont été produites. Avec ce corpus original, tout était donc à faire.

Enjeux méthodologiques et disciplinaires

Nous considérons la fiction comme ressource pour penser le monde[31], comme témoin ou indicateur des évolutions sociales et de la manière dont on peut rendre compte d'un environnement normatif, grâce au récit sériel. Les personnages ne sont pas neutres, ils sont empreints de valeurs, de visions du monde, de façons de faire, d'un sens pratique spécifique. Ils sont artificiellement placés dans des situations problématiques permettant le déclenchement de

[29] BENASSI, Stéphane, *Séries et feuilletons T.V. Pour une typologie des fictions télévisuelles*, Liège, Éditions du Céfal, 2000.
[30] BURCH, Noël, et SELLIER, Geneviève, *Ignorées de tous… sauf du public. Quinze ans de fictions télévisées françaises*, 1995-2010, Paris/Bry sur Marne, INA, 2013.
[31] CHALVON-DEMERSAY, Sabine, « Le deuxième souffle des adaptations », *L'Homme*, n° 175-176, 2005, pp. 77-111.

l'action et de la narration[32]. C'est à la manière dont ils vont répondre à ces situations, dont ils vont gérer ces crises, mais aussi le quotidien et ses petits soucis et contrariétés que nous allons nous intéresser. On peut supposer que les préoccupations de ces personnages répondent fort probablement à celles de leurs créateurs et tendent en tout cas à faire écho à celles des publics. Cependant, comment saisir, de manière fine, ces représentations de la maternité et de la parentalité ? Comment étudier ces personnages de mères, sans oublier qu'ils ne sont que fiction ?

Précisons tout d'abord que la fiction – en tant que discours – est tout aussi « vraie » que le discours d'information. Les séries télévisées sont des œuvres fictionnelles, mais il est nécessaire de souligner que cela n'enlève rien à la véracité de leurs discours, à leurs effets performatifs, ni même à leur quête de réalisme. Elles donnent à voir des mondes dont les récits ne sont pas moins construits que les discours d'information et les personnages qui les peuplent existent et ont un sens pour ceux et celles qui les regardent vivre[33]. Les séries sont fabriquées par une multitude d'intervenants, des scénaristes aux producteurs/trices en passant par les réalisateurs/trices, directeurs/trices de collection, acteurs/trices, etc. Toute série diffusée à la télévision a bénéficié d'un nombre important de fabricants, exactement comme un reportage ou documentaire. Nous travaillons donc sur des programmes de télévision qui participent d'une économie audiovisuelle dont ils sont des produits coûteux, mais aussi rentables en raison de la fidélisation du public que la sérialité encourage et de la possibilité, en tant que programmes de stock, d'être rediffusés. La question du réalisme et des « effets de réalité »[34] y est tout aussi prégnante que dans les documentaires et reportages. Bien sûr, une série télévisée ne prétend pas à la même « vérité » que ces derniers, cependant, chacune de ces formes ou genres d'émissions télévisuelles est forgée par un ou des points de vue. Aucune n'est neutre et chacune participe à la construction du savoir social[35]. C'est précisément à la construction du savoir social, du *discours sur* la maternité dans la fiction télévisée que s'attache cette recherche.

[32] Les couples de *Fais pas ci, fais pas ça* vivent leurs premiers jours de tournage d'une émission de téléréalité, Catherine Beaumont découvre que son mari la trompe ; la famille Blanchet déménage et commence une nouvelle vie à l'autre bout de la France.

[33] Les lettres des fans d'*Urgences* témoignent de l'importance du personnage/comédien dans la vie des publics, de cette impression de le connaître de manière personnelle (CHALVON-DERMERSAY, Sabine, « Enquête sur l'étrange nature du héros de série télévisée », *Réseaux*, vol. 29, n° 165, 2011, pp. 181-214) ; c'est aussi un « rapport de compagnonnage » que les fans entretiennent avec leurs personnages préférés (GLEVAREC, Hervé, et PINET, Michel, « "Cent fois mieux qu'un film". Le goût des jeunes adultes pour les nouvelles séries télévisées américaines », *Médiamorphoses*, Hors-série, « Les raisons d'aimer… les séries télé », 2007, pp. 124-33).

[34] HALL, Stuart, « La redécouverte de l'"idéologie" : retour du refoulé dans les *media studies* », in HALL, Stuart, *Identités et cultures. Politiques des* cultural studies, édition établie par Maxime Cervulle, traduit par Christophe Jaquet, Paris, Amsterdam, 2008, pp. 129-168.

[35] HALL, Stuart, « La culture, les médias et l'"effet idéologique" », in GLEVAREC, Hervé, MACÉ, Éric, et MAIGRET, Éric, *Cultural Studies. Anthologie*, Paris, Armand Colin/INA, 2008, pp. 41-60.

Pour ce faire, nous procédons en deux temps, par une opération prenant la forme d'un aller-retour entre les personnages, la fiction et le monde social. Un premier cadrage vise à mettre à distance le caractère fictionnel des personnages et à les analyser, à la suite de Sabine Chalvon-Demersay, et dans un but proprement méthodologique, comme s'ils étaient de vrais acteurs sociaux. Fabienne Lepic et Catherine Beaumont n'existent pas comme « vraies » mères, bien sûr, mais elles existent quand même dans le quotidien des téléspectateurs et téléspectatrices français.es. Nous les construisons donc, pour cette première étape, comme s'ils étaient de « vraies gens ». Nous ne les rencontrons pas et ne pouvons les interviewer, mais nous avons la possibilité de les observer. Comme Éric Macé face à sa journée de télévision, nous remplissons l'équivalent d'un cahier de terrain y notant tout ce que font nos personnages de mères, leur caractère, les discours qu'ils tiennent, les questions qu'ils se posent, ce qui les taraude, etc. La grille de visionnage permet d'indexer ce qui relève de la maternité en pratiques et en discours, ainsi que de mettre en évidence les intrigues et thématiques récurrentes. À cette ethnologie du monde social virtuel que constitue ce corpus, nous avons intégré une approche compréhensive[36], à partir des personnages et de ce qu'ils pensent, de ce qu'ils sont, de ce qu'ils vivent et de leur point de vue[37]. Afin de procéder à une analyse sociologique des représentations de la maternité, nous mobilisons différents concepts permettant de multiplier les approches et les niveaux d'analyse. À titre d'exemple, pour comprendre le poids de la maternité chez les mères, nous utilisons les concepts d'« identité pour soi » et d'« identité pour autrui », à la suite de Claude Dubar[38] de façon à saisir la difficile articulation des identités féminines et maternelles (chapitre 7) ; les concepts de parentalité et de dispositifs de parentalité[39] permettent d'interroger l'inscription de notre corpus dans la sphère publique et ses liens avec les politiques publiques (chapitre 8) ; le genre, enfin, est un concept particulièrement opératoire pour travailler sur la maternité et sa construction – par les représentations – tout en interrogeant les séries télévisées comme « technologies de genre »[40]. Une fois mises en lumière les principales caractéristiques de la maternité dans ce corpus, il nous faut opérer une deuxième entreprise de décadrage.

[36] L'approche compréhensive encourage à prendre en compte les définitions, sens, interprétations, proposés par les acteurs sociaux eux-mêmes. CF. WEBER, *Max, Essais sur la théorie de la science*. « Troisième essai : essai sur quelques catégories de la sociologie compréhensive », 1913, [en ligne] : http://classiques.uqac.ca/classiques/Weber/essais_theorie_science/Essais_science_3.pdf [consulté le 05/08/15]. Dans le cas de personnages de fiction, cela signifie nous appuyer sur les valeurs, représentations, etc. que leurs créateurs donnent aux personnages, saisissables dans leurs discours.

[37] Nous détaillons dans le troisième chapitre sur la méthodologie et le cadrage théorique notre tribut à Sabine Chalvon-Demersay et Éric Macé.

[38] DUBAR, Claude, *La Crise des identités. L'interprétation d'une mutation*, Paris, PUF, 2000.

[39] NEYRAND, Gérard, *Soutenir et contrôler les parents. Le dispositif de parentalité*, Toulouse, Eres, 2011.

[40] LAURETIS (de), Teresa, *Théorie queer et cultures populaires. De Foucault à Cronenberg*, traduit par Marie-Hélène Bourcier, Paris, La Dispute, 2007.

Ce second déplacement consiste à réinvestir les enjeux de la médiation télévisuelle en mettant de nouveau à distance les personnages et en rappelant leur caractère fictionnel. Cette opération vise à rendre les personnages à la fiction et à étudier les enjeux symboliques et idéologiques des représentations qu'ils véhiculent. Cette étape engage un questionnement sur les imaginaires de la maternité, mais aussi sur les rapports de pouvoir au cœur de ces représentations. Ce travail nécessite de prendre en compte d'abord les récurrences – en tant qu'éléments saillants pouvant être comparés, comme le fait Isabelle Garcin-Marrou, à des « points durs dans les représentations »[41] – sans mettre de côté ce qui « détonne » en dressant également une cartographie des dissonances (chapitres 9 & 10). Les points communs aux personnages de mères et les impératifs qui les caractérisent permettent de dresser les contours d'une figure hégémonique[42] de la « bonne »[43] mère de famille dans ces fictions. Hégémonique car elle domine les représentations en essaimant ses impératifs dans toutes les séries familiales, à des degrés différents ; hégémonique car elle est négociée, discutée, bousculée – de manière parfois marginale mais non moins significative – par des figures contre-hégémoniques qui viennent contester son autorité. La dimension comique ou humoristique de nombreuses séries télévisées offre des espaces de transgression, de résistance, de jeu avec les normes. L'inscription de ce travail dans la veine des *cultural studies* permet, ainsi, de questionner les enjeux politiques de ces représentations et de montrer le labeur idéologique[44] qui y est inlassablement à l'œuvre.

La méthode mise en place et testée ici permet de proposer une étude sociologique de la fiction doublée d'une analyse des séries télévisées comme médiatisation de la famille et de ses enjeux. C'est donc à une double entreprise que nous nous attelons dans cette recherche qui vise à travailler à la fois sur les représentations de la maternité et sur la portée idéologique de cette médiation. Il s'agit, à partir de l'analyse des mises en mots et en images, de saisir les discours de la maternité, mais aussi du genre. En effet, s'engage ici une réflexion sur l'articulation entre genre et parentalité, mais aussi race et sexualité dans les représentations médiatiques. Cette recherche est donc également mue par la volonté de contribuer à l'accroissement des travaux sur le genre dans les sciences de l'information et de la communication, tout en travaillant sur des corpus fictionnels encore peu explorés et mobilisés, en tout cas dans cette optique, par la discipline. Les

[41] GARCIN-MARROU, Isabelle, *Des violences et des médias*, Paris, L'Harmattan, 2007, p. 227.
[42] HALL, Stuart, « La culture, les médias et l'« effet idéologique », *article cité.*
[43] Nous utilisons le terme « bonne » entre guillemets dans la mesure où nous ne portons pas ici un jugement normatif sur différentes formes de maternité, mais bien pour souligner le poids des normes de parentalité sur les femmes qui sont fortement incitées à se comporter de telle ou telle manière. Nous ne prétendons pas dire ce que serait une « bonne » mère, d'autant plus que les « bonnes » manières de faire varient en fonction des époques et des contextes économiques et sociaux. Si nous utilisons ce terme, c'est uniquement de manière à saisir les imaginaires et représentations de la maternité, en mettant en lumière leurs aspects normatifs, voire coercitifs. Il n'y a selon nous, en soi, pas de « bonne » ou de « mauvaise » mère, en revanche, les discours médiatiques tendent à dessiner de telles figures.
[44] HALL, Stuart, « La culture, les médias et l'"effet idéologique" », *article cité*.

séries télévisées doivent être envisagées non seulement comme des récits mais bien comme des discours – au sens foucaldien[45] – et comme des objets pertinents de la recherche sur la participation des médias à la construction du savoir social.

La résistance du genre à l'irrésistible ascension de la parentalité

Aux marges de l'histoire culturelle, tentons de rappeler l'époque de création de ces séries, notamment leur contexte socio-historique. Les années 1990 et 2000 voient l'émergence à la fois de « l'esprit de l'individualisme »[46] et du concept de parentalité, allant de pair avec la promotion de la relation parent-enfant[47]. Cette double montée est vectrice de tensions et d'injonctions paradoxales. Les individus de la seconde modernité[48] sont encouragés à l'autonomie et à l'indépendance tandis que les parents de la seconde modernité sont encouragés – voire fortement incités – à répondre aux attentes normatives d'une « bonne » parentalité. Dès lors que l'individu individualisé devient parent, comment ces injonctions sont-elles conciliables ? Comment multiplier les rôles sociaux et les facettes identitaires alors que le rôle de parent est extrêmement normé, cadré ? Dans le même temps, la Convention des droits de l'enfant, rédigée en 1989 et la promotion de la notion de parentalité dans les années qui suivent[49] tendent à être révélatrices d'une prise de conscience politique de la place des parents et de la famille dans la socialisation des enfants. Si ces derniers doivent être protégés, les premiers deviennent la cible de dispositifs de surveillance et de cadrage. La nécessité de socialiser les parents à leur rôle de premiers socialisateurs de leurs enfants devient centrale. Loin d'être une affaire privée, la parentalité est ainsi progressivement devenue un problème public[50] et c'est à la façon dont les séries télévisées interrogent ce glissement que nous allons nous intéresser.

Si les médias et les politiques ciblent « les parents » dans leurs discours génériques, les parents répondant à ces incitations sont-ils de tous genres ? Hommes et femmes ont-ils les mêmes droits

[45] Le discours, tel que l'entend Michel Foucault, n'est pas réduit ou circonscrit à une énonciation verbale, mais est au contraire constitué par des paroles, mais aussi par des actes, des usages, des pratiques. Voir à ce sujet la relecture que fait Stuart Hall de Michel Foucault dans HALL, Stuart, « Foucault : Power, Knowledge and Discourse », in WETHERELL, Margaret, TAYLOR, Stephanie et YATES, Simeon J., *Discourse Theory and Practice. A Reader*, Londres, Sage, 2003 (2001), pp. 72-81.

[46] DÉCHAUX, Jean-Hughes, « Ce que l'individualisme ne permet pas de comprendre. Le cas de la famille », *article cité.*

[47] Nous revenons de manière plus précise sur ces questions dans le premier chapitre.

[48] L'expression « seconde modernité » vise à mettre en avant certaines ruptures, telles que le déclin des institutions et des formes traditionnelles d'appartenance au profit de relations choisies et démocratiques, les processus d'individuation, l'émancipation des femmes, ainsi qu'une accentuation de la réflexivité des individus. Cf. BECK Ulrich, GIDDENS, Anthony, et LASH, Scott, *Reflexive Modernization. Politics, Tradition and Aesthetics in the Modern Social Order*, Cambridge, Polity Press, 1994 ; GIDDENS, Anthony, *Les Conséquences de la modernité*, trad. de l'anglais par O. Meyer, Paris, L'Harmattan, 1994 (1990).

[49] Voir NEYRAND, Gérard, *Soutenir et contrôler les parents. Le dispositif de parentalité*, *op. cit*.

[50] MARTIN, Claude, « Mais que font les parents ? Construction d'un problème public », in MARTIN, Claude (dir.), « *Être un bon parent ». Une injonction contemporaine*, Rennes, Presses de l'EHESP, 2014, pp. 9-28.

et devoirs et subissent-ils de manière équitable ou au moins équivalente les injonctions normatives liées à leur rôle de « parent » ? Les discours publics tendent à effacer les termes de « père » et de « mère » derrière celui de « parent », encourageant une conception de la parentalité déconnectée du genre et de ses effets. Cependant, dans le cas qui nous intéresse, les fictions sont-elles sensibles à une telle représentation a-genrée ou dé-genrée de la parentalité ? Les séries familiales mettent-elles en avant un « bon » parent, c'est-à-dire une sorte de parent idéal témoignant du souci public et politique accordé à la parentalité et à l'enfance ? L'une de nos hypothèses est au contraire que les récits sériels fictionnels tendent à médiatiser le travail parental et l'exercice de la parentalité comme étant profondément genrés, maternité et paternité ne se valant pas, ou plutôt ne s'équivalant pas. Être parent, être père et être mère renvoient à trois modalités distinctes, que nous déconstruisons dans les pages qui suivent.

Notre corpus, qui s'étend de 1992 à 2012 est donc contemporain de ces évolutions et questionnements, et l'un de nos objectifs est de saisir la manière dont ce matériau prend en compte – ou au contraire ignore ou résiste à – ces évolutions. L'analyse de ce corpus de séries familiales tend à montrer que si un « bon » parent existe, celui-ci est d'abord une « bonne » mère. Le genre imprime si fortement sa marque sur la parentalité que les personnages masculins et féminins n'effectuent pas le même travail parental. En effet, il nous semble qu'un modèle ou un idéal de ce que serait une « bonne » mère, et en contrepoint un modèle de ce que serait une « mauvaise » mère, affleurent dans les discours médiatiques. C'est à la construction de ce rôle de mère – en tant que parent particulier ou « féminin » – dans la fiction sérielle que s'attache cette recherche.

La maternité et ses politiques

Les séries familiales, en plaçant au cœur de leur « formule »[51] la relation entre parents et enfants, participent à alimenter les conceptions que peuvent se faire leurs publics[52] de la parentalité, de la maternité et de la paternité. Elles alimentent ainsi un dispositif de savoir-pouvoir[53] sur ces questions. Étudier ces représentations, c'est être attentif aux conflits de définition qui les constituent tout autant qu'aux enjeux politiques, de pouvoir qu'elles véhiculent. Les mères de famille sont en effet caractérisées par des devoirs et obligations implicites qui viennent rendre l'exercice de leur « métier de mère »[54] compliqué. Les personnages sont soumis à des normes

[51] ESQUENAZI, Jean-Pierre, « L'inventivité à la chaîne. Formules des séries télévisées », *MEI « Médiation et information »*, n° 16, 2002, pp. 95-109.
[52] Les publics des fictions télévisuelles françaises sont majoritairement féminins, ce que la consultation de leurs taux d'audience (fournis par Médiamétrie et indexés dans les bases d'archives de l'Inathèque) confirment. La différence entre les taux d'audience masculins et féminins va parfois même du simple au double. Cf. Annexe 2.
[53] FOUCAULT, Michel, *Dits et écrits, 1954-1988, IV 1980-1988,* Paris, Gallimard, 1994.
[54] GOJARD, Séverine, *Le Métier de mère*, Paris, La Dispute, 2010.

contradictoires, à ce que nous qualifions d'« impératifs » venant contraindre leur travail parental et qualifier la figure hégémonique de la « bonne » mère. Celle-ci doit répondre à des impératifs de communication, de responsabilité, de disponibilité, de culpabilité ou encore de réflexivité. Les mères de famille sont présentées dans ce corpus sous forme de figures contraintes. La parentalité vient phagocyter leurs identités et fait d'elles avant tout des mères. L'articulation entre leurs identités de travailleuses, d'épouses ou d'amantes se fait toujours au privilège de l'identité maternelle qui devient centrale. Au-delà du poids de l'identité maternelle dans la construction des identités féminines, c'est bien la question du genre qui devient prégnante dès lors qu'il est question de parentalité. Nous cherchons donc à travailler la parentalité au prisme du genre en refusant les allants-de-soi venant définir un exercice de la maternité qui devrait différer de celui de la paternité. C'est ainsi une position résolument féministe que nous adoptons, position qui nous encourage à déconstruire et décortiquer la promotion d'une parentalité liée au genre.

À cette réflexion, nous ajoutons une prise en compte d'autres éléments venant potentiellement déterminer les modalités d'exercice de la parentalité, à savoir, en plus des questions de genre, celles de classe, de sexualité, d'âge et de race[55]. Nous chercherons en effet à ne pas déconnecter l'analyse des représentations de la parentalité des caractéristiques des personnages de parents : la race, la classe sociale ou la sexualité sont vraisemblablement des éléments opérants dans l'exercice même de la parentalité, mais insuffisamment questionnés. Nous interrogerons alors la parentalité dans une perspective intersectionnelle[56]. Puisque la race, le genre ou l'orientation sexuelle d'un individu (tout comme son âge, sa religion ou son origine géographique ou sociale) amènent à des expériences différenciées du monde social, il n'y a aucune raison qu'il n'en soit pas de même pour l'expérience et l'exercice de la parentalité. En France, une femme blanche, hétérosexuelle, en bonne santé, issue des classes moyennes et supérieures ne peut faire la même expérience de la maternité qu'une femme non blanche, travailleuse pauvre, qu'une femme handicapée dans l'impossibilité de travailler[57], qu'une mère considérée comme parent isolé, ou qu'une femme subissant les violences de son compagnon. Pour autant, les représentations

[55] Nous utilisons le terme de race dans le sens explicité notamment par Maxime Cervulle : « la notion de "race" décrit une expérience partagée de la racialisation, c'est-à-dire de l'assignation à une certaine position symbolique et matérielle au sein de l'ordre social » (CERVULLE, Maxime, *Dans le blanc des yeux. Diversité, racisme et médias*, Paris, Amsterdam, 2013, p. 28). L'auteur montre bien que la race « en tant que construit social discriminant » (p. 31) a des « effets matériels sur les modes de perception ordinaire de soi et d'autrui, ainsi que sur les modalités d'organisation et de stratification de la société » (p. 44). La race n'a pas de fondement biologique et n'existe pas en tant que telle, mais elle a des effets sur l'organisation du monde et les rapports sociaux.

[56] Nous nous référons ici à la proposition de Kimberlé Williams Crenshaw de penser les identités comme intersectionnelles, c'est-à-dire à l'intersection, pour l'article en question, de la race et du genre. Il s'agit de penser les apports expérientiels de chacune des dimensions identitaires et de les articuler. Ici, nous travaillerons les identités des personnages à l'intersection de la race, du genre, de la classe, mais aussi de l'âge et de la parentalité. Voir : CRENSHAW, Kimberlé Williams, « Cartographies des marges : intersectionnalité, politique de l'identité et violences contre les femmes de couleur », traduction d'Oristelle Bonis, *Cahiers du Genre*, n° 39, 2005, pp. 51-82.

[57] Voir WEBER, Florence, *Le Sang, le nom, le quotidien. Une sociologie de la parenté pratique*, Paris, Aux lieux d'être, 2005.

fictionnelles de la maternité tendent à être indifférentes à ces questions en créant des personnages au profil similaire : le constat est sans appel, les héroïnes de ce corpus sont blanches, en bonne santé, séduisantes, de classe moyenne et supérieure, hétérosexuelles. Des politiques de représentation d'une identité blanche et hétérosexuelle sont ici à l'œuvre, venant mettre à distance les identités y dérogeant. Enfin, étudier les représentations de la parentalité au prisme du genre dans les séries télévisées familiales, c'est ainsi chercher à mettre en lumière tous les processus et procédés par lesquels les femmes sont assignées – dans les imaginaires mais dont on connaît le caractère opératoire – à leur genre, *via* la parentalité. La maternité est affaire publique aussi bien que privée, et, donc, politique[58].

Déroulé de la recherche

Cette recherche se déroule en trois temps. La première étape consiste dans la construction, sur les plans théoriques et méthodologiques, de notre objet de recherche. La deuxième partie interroge les représentations des identités féminines et de la parentalité au prisme du genre. Enfin, les trois derniers chapitres questionnent les normes et résistances à ces représentations, au sein de la sphère publique.

La construction de l'objet de recherche

La première partie de ce travail expose, en quatre temps, la construction de notre objet de recherche. Le premier chapitre cherche « la mère derrière le parent », c'est-à-dire qu'il s'attache à exposer les enjeux d'une étude sur les représentations de la maternité dans les séries télévisées françaises. Faisant le point sur l'histoire de la maternité et du concept de parentalité, il propose enfin un panorama des représentations de la maternité dans les séries françaises, à partir duquel une première hypothèse a été forgée, à savoir l'impression que les séries contemporaines tendent de plus à plus à proposer des personnages de mères dont l'identité maternelle est centrale et prend le pas sur les autres. Le chapitre suivant engage une réflexion sur le matériau choisi, et interroge la série télévisée en tant qu'objet de recherche. Cette étape permet de faire le point sur les différentes options proposées par la recherche académique sur l'objet série et de mettre en lumière nos premiers choix méthodologiques et théoriques. Ceux-ci sont exposés, explicités et discutés plus densément dans le troisième chapitre. Nous y précisons notre cadre théorique et le choix d'une méthodologie plurielle, au croisement des sciences de l'information et de la communication, de la sociologie et des études de genre. Le dernier chapitre est consacré à la genèse du corpus et à notre aventure exploratoire dans les archives de l'INA. Le choix des séries

[58] Le travail d'Elsa Dorlin montre bien à quel point les mères et la maternité ont été au centre des politiques visant à asseoir la Nation française. DORLIN, Elsa, *La Matrice de la race. Généalogie sexuelle et coloniale de la Nation française*, Paris, La Découverte/Poche, 2009 (2006).

analysées s'est fait suite à un nombre important de questions (quels critères de sélection adopter ? Que faire des audiences ? Des formats ? Etc.) auxquelles nous avons répondu pas à pas. Ce chapitre retrace ainsi notre démarche de manière réflexive. Ces considérations théoriques et méthodologiques faites, les deux parties suivantes se consacrent à l'analyse effective de notre matériau, dans un premier temps sous l'angle des identités et du genre ; dans un second temps en replaçant les séries dans une réflexion sur les normes parentales qu'elles essaiment dans la sphère publique.

Identités et parentalité au prisme du genre

La deuxième partie de cette thèse s'intéresse à la construction genrée de la parentalité dans les séries familiales françaises. Le premier chapitre se consacre à la naissance des mères, c'est-à-dire aux « imaginaires communicationnels »[59] de la grossesse et de l'enfantement. Le chapitre suivant étudie de plus près les représentations du travail parental au prisme du genre. Il met ainsi en lumière le fait que si certaines tâches de ce travail sont partagées par les pères et les mères, la majorité d'entre elles sont prises en charge par les femmes, qui, de ce fait, sont montrées comme de véritables fonctionnaires domestiques. La parentalité, dans les séries télévisées, est bien une affaire de genre. Partant de ce résultat, le septième chapitre interroge l'articulation sous contrainte des identités féminines et montre toutes les difficultés pour ces personnages d'être femme et mère.

Parentalité, normes et résistances dans la sphère publique

La troisième partie propose de réfléchir à la parentalité en termes de normes, de résistances à celles-ci, de représentations hégémoniques et contre-hégémoniques. Pour ce faire, le chapitre huit étudie la parentalité dès lors qu'elle est prise en charge par le travail social et questionne la médiatisation de ce dernier par la fiction. Se focalisant sur deux séries, *Famille d'accueil* et *La Crèche*, ce chapitre montre que ces fictions sont au service d'une parentalité policée, réitérant un certain nombre de normes. Les chapitres neuf et dix, qui peuvent se lire en miroir, en viennent à montrer les processus par lesquels une figure hégémonique de mère de famille idéale est construite dans ce corpus. Nous montrons dans un premier temps que la figure hégémonique est caractérisée par des impératifs prenant la forme d'injonctions à l'exercice d'une « bonne » maternité. La perspective intersectionnelle se déploie dans ce chapitre, dans lequel nous montrons que la « bonne » mère qui se dessine dans ce corpus est aussi une femme blanche, de classe moyenne et supérieure et hétérosexuelle. Nous discutons alors des politiques de représentation que ces personnages portent. Le chapitre suivant questionne cette figure hégémonique en travaillant sur l'humour et son potentiel de transgression. Finalement, ce sont les mécanismes de

[59] LOCHARD, Guy, et SOULAGES, Jean-Claude, « Les imaginaires de la parole télévisuelle. Permanences, glissements et conflits », *Réseaux*, n° 63, 1994, pp. 13-38.

renforcement de l'hégémonie que nous mettons en avant, l'humour venant, le plus souvent, renforcer la norme plus que la remettre en cause.

Notre conclusion propose de mettre en perspective ces résultats en interrogeant ces fictions et la promotion qu'elles font d'une figure maternelle hégémonique comme partie prenante des processus de normalisation de la vie familiale.

Première partie.

Construction d'un objet de recherche. La maternité dans les séries télévisées.

« Welcome to motherhood »
Red à Daya*, Orange is the new Black*
(1-1, Netflix, 2013)

Introduction de la première partie

Mère coupable, mère, poule, mère « suffisamment bonne », célibataire ou indigne, « mère juive », mauvaise mère ou mère maquerelle, mère abusive, castratrice ou encore « mère courage », toutes ces expressions et figures témoignent de la vivacité des imaginaires autour de la maternité. Le contraste est d'autant plus flagrant si l'on interroge la paternité : à part le « papa poule » et le « père inconnu », peu de figures émergent… Le cinéma, la littérature, les séries télévisées comme les œuvres d'art mettent inlassablement en scène la maternité : des films comme *Mommy* (Xavier Dolan, 2014) ou *Perfect Mothers* (Anne Fontaine, 2013), aux sitcoms comme *Mom* (CBS, depuis 2013), des *Piétas* et autres vierges à l'enfant aux chansons jusqu'à la publicité, les figures maternelles remplissent la sphère publique et les médiacultures. L'impression que les mères sont partout domine. La maternité se construit, se réfracte dans chacun des personnages, chacune des œuvres. Or, pour saisir ces représentations et constructions médiatiques de la maternité, nous avons choisi un objet : les séries familiales françaises, parce qu'elles mettent la famille et les mères au cœur de leurs préoccupations, de leurs intrigues et histoires. Nous considérons que ces fictions sont un bon observatoire de la construction sociale de la maternité et nous donnent accès aussi bien à ses traits stéréotypiques qu'aux tensions qui la tiraillent.

Cependant, comment, scientifiquement, étudier les représentations de la maternité dans les séries télévisées ? Comment s'y prendre ? Qu'est-ce que ce choix implique en termes théoriques et méthodologiques ? C'est à ces questions que la première partie de cette thèse se propose de répondre. Pour ce faire, les chapitres qui viennent ont plusieurs fonctions : présenter notre sujet et sa problématisation ; faire le point sur notre objet, la série télévisée, et sa présence dans le champ académique et disciplinaire ; construire notre cadre théorique et notre positionnement scientifique ; détailler la composition de la boîte à outils que nous avons confectionnée et qui autorise l'analyse du matériau ; définir, enfin, précisément le corpus que nous étudions en le justifiant.

Avant d'attaquer ces questions toutefois, nous aimerions préciser « d'où nous parlons ». En effet, le savoir que nous produisons ici est un savoir « situé », informé et nourri par le sujet féministe que nous sommes. Donna Haraway rappelle en effet la nécessité de préciser ce positionnement, car il informe la « vision » qui nous anime. Celle-ci « requiert des instruments pour voir ; une

optique est une politique du positionnement »[1], écrit-elle. À sa suite, donc, notre « vision » relève d'un féminisme qu'elle décrit comme se disant « d'une vision critique conséquente basée sur un positionnement critique dans un espace social marqué par le genre non homogène »[2].

[1] HARAWAY, Donna, « Savoirs situés. La question de la science dans le féminisme et le privilège de la perspective partielle », traduction par Vincent Bonnet de l'article « Situated Knowledges: The Science Question in Feminism and the Privilege of Partial Perspective », *Feminist Studies*, n° 14, 1988, pp. 575-599 [en ligne] : http://politique.uqam.ca/upload/files/maistrise/notes_de_cours/Pol-8111-10_SavoirsSitues2.pdf [consulté le 27/09/15], p. 10.
[2] *Id.*, p. 12.

Chapitre 1. Chercher la mère derrière le parent. Maternité et parentalité dans les séries télévisées françaises

Dans ce premier chapitre, la construction de notre objet de recherche se fait en trois temps, avec pour objectif de dresser les principaux questionnements qui nous animent et de lancer des pistes de réflexion.

La maternité doit tout d'abord être définie, et ce à partir de son double statut de question publique et privée. Elle peut être étudiée à la fois en tant que caractéristique identitaire des mères (c'est-à-dire en tant qu'identité maternelle) et en tant qu'une des deux modalités de la parentalité (c'est-à-dire en tant que parentalité féminine). En effet, la parentalité et son exercice sont profondément marqués par le genre et encore envisagés de manière binaire (il y a des pères et des mères et ces deux modalités renvoient au genre de chacun des parents). L'une des questions centrales de notre recherche touche d'ailleurs à la reconduction, dans les imaginaires fictionnels, d'une parentalité genrée, et de figures parentales distinctes – que sont les pères et mères. C'est en ce sens que nous chercherons la mère derrière le parent.

Nous puiserons dans les travaux d'histoire et de sociologie la matière pour une première contextualisation de notre sujet, en retraçant l'histoire des mères et la place de celles-ci dans la cellule familiale. Puis nous déplacerons notre regard vers la parentalité et ses enjeux dans la sphère publique. En effet, nous expliciterons ce concept et son émergence dans un contexte de responsabilisation des parents. Les politiques publiques, en faisant la promotion de la parentalité, se sont également introduites dans le cœur des foyers et ont déployé progressivement une « police des familles »[1] dressant les contours de ce que serait un « bon » parent.

[1] DONZELOT, Jacques, *La Police des familles*, Paris, Minuit, 2005 (1977).

Enfin, nous engagerons une réflexion sur les représentations de la maternité dans les séries télévisées en commençant par expliciter notre choix de travailler sur de la fiction, et ce que cela implique. Nous proposerons pour finir un tour d'horizon des figures maternelles dans les séries et feuilletons de production française, à partir de l'analyse de deux corpus exploratoires. Ces premiers résultats ont surtout valeur de pistes et ont permis de forger les hypothèses ayant guidé notre analyse.

1. La maternité, entre public et privé

La maternité est à la fois affaire privée et affaire publique[2]. En effet, « le privé est politique », pour reprendre un slogan féministe bien connu, et ce qui se passe dans les foyers comme dans les corps relève du public. La maternité est privée bien sûr car elle touche à l'être intime de celles qui deviennent mères et accordent une importance très forte à cette expérience ; privée car elle participe fondamentalement à la (re)définition des identités féminines ; privée enfin car l'exercice de la parentalité se fait dans le cadre feutré du foyer et de la famille. Publique car – durant la grossesse et l'accouchement – le corps des femmes enceintes est l'objet d'attention privilégié du corps médical ; publique bien sûr car le fait d'être mère a des conséquences lourdes sur la vie quotidienne des femmes, *via* notamment la « double journée »[3] (journée de travail professionnel, à laquelle s'ajoutent les tâches domestiques et soins aux enfants ; ces tâches augmentent avec l'entrée en parentalité, ce qui témoigne du coût supplémentaire pour les femmes dès lors qu'elles ont des enfants) ; publique enfin parce que l'exercice de la parentalité se fait en partie sous contrôle de l'État.

1.1. Être mère

La construction de notre objet de recherche passe tout d'abord par une réflexion autour de la maternité et de sa définition. Il s'agit donc dans un premier temps de chercher ce qu'est une mère et de penser son histoire.

1.1.1. Qu'est-ce qu'une mère ?

La maternité est d'abord définie par la reproduction, par le fait de donner naissance. Ainsi, les premières définitions du dictionnaire Larousse sont les suivantes :

- Femme qui a mis au monde un ou plusieurs enfants : *Être mère de trois enfants*.
- Cette femme par rapport à ses enfants : *Demande à ta mère si tu peux sortir ce soir*.

[2] Voir KNIBIEHLER, Yvonne (dir.), *Maternité, affaire privée, affaire publique*, Paris, Bayard, 2001.
[3] DELPHY, Christine, *L'Ennemi principal. Tome 1 : Économie politique du patriarcat*, Paris, Syllepse, 2009.

- Femelle d'un animal qui a eu des petits : *Des chatons qui tètent leur mère*.
- Femme qui joue le rôle d'une mère : *Une mère adoptive*[4].

Ici la « mère adoptive » est une femme qui « joue » un rôle de mère, elle n'est pas définie comme telle. Ces propositions ancrent la maternité dans une filiation de nature biologique (est mère la femme qui accouche) puis dans un rôle. La mère serait d'abord la femme qui enfante, qui met au monde un enfant. Marcela Iacub ouvre d'ailleurs son ouvrage sur cet adage : « *mater semper certa est* » et l'idée selon laquelle, contrairement au père, la mère, elle, est toujours connue et sûre[5]. La spécificité de la maternité vis-à-vis de la paternité résiderait ainsi dans son aspect visible, évident, voire « naturel ». Comme l'écrit Françoise Héritier, « la grossesse, comme l'accouchement, ne se partagent pas »[6]. Pour autant, la maternité biologique est loin de résumer ce qu'est être une mère aujourd'hui. Si la reproduction est désormais dissociée de la sexualité, la maternité peut aussi être dissociée de la grossesse et de l'enfantement. Il ne suffit pas d'accoucher pour être mère et les modalités d'accès à la maternité tendent à se diversifier : adoption plénière (avec l'« effacement » depuis 1966 de la filiation biologique ; adoption aujourd'hui légalisée pour les couples de même sexe) et gestation pour autrui (interdite en France mais animant régulièrement le débat public) par exemple. Dans la définition du Larousse, le « rôle » de la mère vis-à-vis des enfants n'est pas précisé et laisse entendre qu'il consiste uniquement dans le fait de mettre au monde un enfant. Or la maternité ne commence ni ne s'arrête avec la naissance de l'enfant. La grossesse est d'ailleurs conçue comme un temps de préparation à la maternité et à la parentalité, comme en témoignent par exemple les titres d'ouvrages pour les femmes enceintes comme *Bientôt maman : Le compagnon indispensable de votre grossesse !*[7] ou encore *Le livre de bord de la future maman*[8]. Ce moment est lourd de conseils, interdits, voire injonctions pour les femmes enceintes qui doivent se plier à tout un faisceau de normes. À la maternité, les accouchées comme les pères sont pris en charge par une institution qui entend leur apprendre à prendre soin de leur enfant et à adopter les bons comportements et pratiques[9]. Dès lors, la maternité semble se définir dans une ambivalence : elle émerge de l'enfantement, donc d'une donnée de nature ; mais en parallèle, le rôle de parent s'apprend et répond à des pratiques spécifiques ainsi qu'à des compétences qu'il faut incorporer puis mettre en œuvre. De plus, la conception de la maternité est sociale et varie bien sûr en fonction des époques et des contextes.

---

[4] Définition du mot « mère » selon le dictionnaire Larousse en ligne : http://www.larousse.fr/dictionnaires/francais/m%C3%A8re/50611?q=m%C3%A8re#50499 [consulté le 03/02/14].
[5] IACUB, Marcela, *L'Empire du ventre. Pour une autre histoire de la maternité*, Paris, Fayard, 2004.
[6] HÉRITIER, Françoise, « préface », in KNIBIEHLER, Yvonne (dir.), *Maternité, affaire privée, affaire publique*, *op. cit.*, pp. I-IX, p. III.
[7] GUIRAL, Marie-Claude et TOJA, Olivia, *Bientôt maman : Le compagnon indispensable de votre grossesse !,* Paris, Éditions Générales First, 2013.
[8] DELAHAYE, Marie-Claude, *Le livre de bord de la future maman*, Paris, Marabout, 2013.
[9] Voir TRUC, Gérôme, « La paternité en Maternité. Une étude par observation », *Ethnologie française*, vol. 36, 2006, pp. 341-349.

1.1.2. Trois générations de mères : de l'injonction au désir

Les mères en effet ont ainsi une histoire, comme le rappelle Yvonne Knibiehler, spécialiste de l'histoire des mères et de la maternité. Nous proposons de retracer ici rapidement l'évolution contemporaine de la maternité, en nous appuyant notamment sur *La Révolution maternelle depuis 1945*[10]. Cet ouvrage retrace l'histoire des mères, longtemps restée dans l'ombre de l'histoire des femmes, à travers la mise en évidence de trois générations. La première, celle des mères de la génération du *baby boom* est celle du consentement, de l'acceptation par les femmes de leur fonction reproductrice. Dans l'après-guerre se perpétuent les politiques familiales en faveur du retour des femmes à leur foyer et à l'élevage de leurs enfants, forces vives de la nation. La génération suivante est celle du refus : non pas du refus de l'enfantement, bien sûr, mais du refus de la fonction maternelle et de ses injonctions, sous la poussée des revendications féministes. Deux mouvements contradictoires pourtant se font jour : d'un côté une réflexion sur le refus de la dictature du ventre, la conciliation entre maternité et féminisme et la dénonciation du patriarcat ; de l'autre un retour en force – ancré dans l'écologisme, voire l'essentialisme – de la maternité, avec l'émergence de la « maternitude », la promotion de « l'allaitement-plaisir », etc. La troisième génération (l'ouvrage date de 1997) est celle, selon l'historienne, du « désir ». Yvonne Knibiehler évoque en effet la montée des revendications, dans les années 1980 et 1990, du désir d'enfant, permises par les avancées des nouvelles techniques de reproduction (NTR), exacerbées dans l'idée d'« un enfant à tout prix ». Ces trois générations passent donc de l'injonction à la maternité à la revendication de celle-ci, à l'énoncé d'un « désir » d'enfant de plus en plus fort.

Depuis la légalisation de la contraception et de l'interruption volontaire de grossesse (IVG) l'enfantement relève généralement d'un choix pour les femmes, et ce choix engendre une forte responsabilisation de ces dernières. Puisque l'enfant a été voulu et désiré, il doit alors être choyé, aimé, accompagné dans les moindres moments de sa vie. Puisque les femmes seraient toutes en mesure de ne plus être enceintes par hasard, les grossesses menées à terme engendrent en quelque sorte une dette vis-à-vis de l'enfant à naître. L'intérêt supérieur de l'enfant devient moteur de nombre de décisions, et les droits de l'enfant sont aujourd'hui extrêmement valorisés… au point qu'on en viendrait presque à s'interroger sur le poids des droits des femmes/mères face aux droits des premiers[11]. Sandrine Garcia montre ainsi le glissement qui s'est opéré au fil des décennies, depuis la volonté de prendre soin des mères – en multipliant les politiques familiales favorisant

[10] KNIBIEHLER, Yvonne, *La Révolution maternelle depuis 1945. Femmes, maternité, citoyenneté*, Paris, Perrin, 1997.
[11] GARCIA, Sandrine, *Mères sous influence. De la cause des femmes à la cause des enfants*, Paris, La Découverte, 2011.

leur protection – qui cède aujourd'hui la place à l'« intérêt supérieur de l'enfant ». La Déclaration des droits de l'enfant développe d'ailleurs un argumentaire sur les besoins de ce dernier, notamment « d'amour et de compréhension »[12], mais aussi sur le fait qu'il doive, « autant que possible, grandir sous la sauvegarde et la responsabilité de ses parents ». De la même manière, « l'intérêt supérieur de l'enfant doit être le guide de ceux qui ont la responsabilité de son éducation et de son orientation ». Le texte ajoute que « l'enfant en bas âge ne doit pas, sauf circonstances exceptionnelles, être séparé de sa mère ». La présence d'une « mère », on le voit ici, n'est guère équivalente à celle d'un « père » et la différenciation sexuée de la parentalité demeure réaffirmée en dernière instance.

Selon Yvonne Knibiehler, la maternité renvoie à un « bouleversement de la féminité [qui] a toujours constitué la principale différence entre les sexes »[13]. Elle ajoute que si l'identité féminine a longtemps été confondue avec la fonction maternelle, il n'en a jamais été de même pour l'identité masculine. La maternité met en question l'identité d'une personne à différents degrés, notamment par les bouleversements physiques et psychologiques qu'elle engendre, et qui se joue, toujours pour l'historienne, au niveau de l'image du corps, de la conscience de soi, de la relation aux autres jusqu'à l'emploi du temps. Le paradoxe de l'accès à la maternité réside donc dans le poids que celle-ci vient à prendre dans les identités féminines, en termes de responsabilité, bien sûr, mais aussi dans l'importance que l'identité maternelle prend pour de nombreuses femmes. Yvonne Knibiehler écrit ainsi que la maternité « demeure, pour une majorité de femmes, un passage particulièrement valorisé de leur vie, le lieu de l'affirmation par excellence de leur identité sexuée »[14]. Plus encore, c'est l'une de nos hypothèses, la maternité renforce les assignations de genre et participe d'une construction tout à fait spécifique des identités féminines. L'historienne ajoute que « les femmes mettraient peut-être fin à leur subordination et à leurs inquiétudes si elles renonçaient à avoir des enfants or il s'avère que 90% d'entre elles veulent être mères, le deviennent ou le deviendront "à tout prix" »[15]. La possibilité de disposer librement de leur corps et d'enfanter par choix ne contraint pas moins les femmes qui sont mères à investir très fortement ce statut social et à redéfinir leur identité en fonction de ce dernier. L'historienne conclut ainsi son histoire de la « révolution maternelle » par le constat du maintien d'une « antinomie entre la femme individue à part entière et la mère, qui reste d'abord au service de ses

[12] Pour cette citation et les suivantes : déclaration des droits de l'enfant de 1959, accessible sur le site du Ministère des affaires sociales et de la santé : http://www.un.org/french/documents/view_doc.asp?symbol=A/RES/1386%28XIV%29 [consulté le 03/02/14].
[13] KNIBIEHLER, Yvonne, « Un nouveau rapport entre féminité et maternité », in KNIBIEHLER, Yvonne (dir.), *Maternité, affaire privée, affaire publique*, *op. cit.*, pp. 23-28, p. 23.
[14] *Id.* p. 28.
[15] *Id.*, pp. 27-28.

enfants »[16]. Une partie de la difficulté de la maternité semble résider dans ce paradoxe, particulièrement saillant à l'heure d'une famille moderne individualisée. Comment être soi quand on est mère ? Quelle est la place des mères dans la famille et quel y est leur rôle ? Quelle est l'influence de cet ancrage sur les identités féminines ?

1.2. La mère, une femme en famille

Afin de rappeler le contexte de production des représentations que nous étudions, nous proposons d'évoquer brièvement ici les travaux de sociologie de la famille sur la montée de l'individualisme et ses conséquences sur la famille contemporaine. Les profondes mutations qu'a connues la famille depuis la seconde moitié du 20e siècle ont donné libre cours aux discours alarmistes craignant sa disparition, discours qui trouvent toujours des échos aujourd'hui comme en témoignent de manière exemplaire les débats autour du mariage pour tous. S'il y de plus en plus de manières de faire famille aujourd'hui, cela ne signifie pas pour autant que la famille se meurt : qu'elle soit monoparentale, nucléaire, homoparentale, recomposée ou élargie, elle demeure. Ce détour théorique est essentiel dans la mesure où le métier de mère – et plus généralement la parentalité – s'exerce dans le cadre spécifique qu'est la famille. Le point sur les travaux de sociologie de la famille offre un double avantage : il permet à la fois de contextualiser notre corpus et de poser le cadre général à partir duquel nous étudierons les héroïnes de séries télévisées qui sont mères et les relations et interactions qu'elles entretiennent au sein de leurs familles fictionnelles.

1.2.1. Famille et individualisme

La montée de l'individualisme est en partie envisagée comme signe d'une crise du lien social, d'une perte de repères, faisant triompher un individu égoïste, désaffilié. Evelyne Sullerot parle ainsi de « démaillage » familial, le « tissu familial » se craquelant progressivement, engageant des ruptures entre générations au sein des familles[17]. Selon elle, le fondement de la famille relève du biologique et non du social : « la famille procède du vivant »[18]. « C'est une cellule sociale à plusieurs visages dont les composants sont apparentés. Elle comporte un noyau irréductible : un homme/une femme/un ou des enfant(s). Aucun des membres de cette cellule sociale n'est remplaçable, dans la dimension générationnelle ou fraternelle »[19]. Ce type de proposition est aveugle aux mutations de la famille contemporaine et à ses reconfigurations[20] (on peut penser ici aux familles recomposées ou homoparentales) et semble rétif à l'existence d'une parenté

[16] KNIBIEHLER, Yvonne, *La Révolution maternelle depuis 1945. Femmes, maternité, citoyenneté*, *op. cit*., p. 323.
[17] SULLEROT, Evelyne, *La Crise de la famille*, Paris, Fayard, 2000 (1997).
[18] *Id.*, p. 226.
[19] *Id.*, p. 227.
[20] Cf. DAGENAIS, Daniel, *La Fin de la famille moderne. La signification des transformations contemporaines de la famille*, Rennes, Presses Universitaires de Rennes, 2000.

purement sociale. Louis Roussel, de son côté, évoque une famille « associative », dont les relations tendraient toutes à prendre un air de contrat, au sein desquelles ce qui deviendrait central serait le bonheur de chacun. La famille serait dès lors de plus en plus « incertaine », « désinstitutionnalisée », même[21], et ses membres gagnés par l'égoïsme.

Un autre versant de la sociologie de la famille, qui nous semble plus productif, autour notamment des travaux de François de Singly, se propose de voir la montée de l'individualisme sous un angle plus positif, permettant l'émergence de nouvelles formes de lien social, et considérant toujours la famille comme un lieu essentiel dans la construction des identités. La famille apparaît comme le lieu d'émergence privilégié de l'individu, elle est « au centre de la construction de l'identité individualisée »[22]. Les individus de la seconde modernité ne sont plus tant caractérisés par leurs rôles sociaux que marqués par la possibilité de choisir leur propre identité, de se délester du poids de l'héritage familial, de choisir les modalités relationnelles qu'ils vont mettre en œuvre. Les individus, au sein de la famille, tentent donc d'être « libres ensemble »[23], cherchant constamment l'équilibre entre « se lier à » et « se délier de »[24]. La vie familiale doit permettre à chaque identité de s'épanouir, laissant aux individus l'occasion de privilégier un « soi statutaire », c'est-à-dire de mettre en avant leur identité statutaire qui correspond à une place dans la famille (parent, père, mère, enfant, frère, sœur, etc.) mais aussi de revendiquer lorsque nécessaire leur « soi intime » et s'autoriser à être un soi hors des rôles familiaux. Cette oscillation se lit essentiellement dans l'alternance des formes relationnelles, les modalités du lien variant de la relation conjugale et amoureuse à la relation parent-enfant. Comment cependant être tout à la fois individue, mère, amante, compagne, travailleuse ?

1.2.2. Au cœur du couple et de la famille, des identités fluides

Au sein du couple, chacun demeure un « soi » tout en étant aussi un élément du duo. Chaque partenaire est à la fois un soi « seul » et un soi « avec », la vie de couple engendrant ainsi « quatre personnes »[25]. Les individus refusent toute forme d'enfermement identitaire et les identités, multiples, doivent être reconnues par les autres membres de la famille. Ces revendications identitaires sont ce qui rend notamment difficile la séparation, les partenaires devant apprendre à redevenir un soi « seul », le soi « avec » disparaissant avec la rupture[26]. Le paradoxe de la famille individualiste est qu'elle doit permettre à chacun d'être reconnu à la fois comme un soi autonome

[21] ROUSSEL, Louis, *La Famille incertaine. Essai*, Paris, Odile Jacob, 1999 (1989).
[22] SINGLY (de), François, *Le Soi, le couple et la famille. La famille, un lien essentiel de reconnaissance et de valorisation de l'identité personnelle*, Paris, Nathan, 1996, p. 14.
[23] SINGLY (de), François, *Libres ensemble. L'individualisme dans la vie commune*, Paris, Nathan, 2000.
[24] *Id.*, p. 229.
[25] *Id.*, p. 13 : « La vie de couple est complexe car elle engage quatre personnes, chacun devant faire avec le soi "seul" et le soi "avec" de son compagnon ou de sa compagne ».
[26] Voir également SINGLY (de), François, *Séparée. Vivre l'expérience de la rupture*, Paris, Armand Colin, 2011.

et comme un soi membre du groupe, avec un rôle particulier. C'est dans la reconnaissance des uns et des autres que se construisent les identités. Les parents sont ainsi « des individus chargés de décrypter, d'interpréter les besoins des enfants afin de les aider à devenir eux-mêmes »[27]. L'injonction à être soi, à être entrepreneur de soi-même[28], fait que chacun, au sein de la famille, a en quelque sorte un double rôle de révélateur : il doit se révéler lui-même, en devenant un individu autonome et authentique, et révéler l'autre, *via* le principe de reconnaissance. L'individu de la modernité seconde souhaite être reconnu dans toutes ses dimensions, la place accordée à chacune pouvant varier au gré des situations, des relations sociales en jeu, des périodes de la vie, etc. Cette conception des interactions, inscrite dans la filiation de la théorie meadienne[29] ou dans les propositions de Charles Taylor[30], permet de saisir l'importance d'autrui dans la construction du soi, ce qui peut être d'une grande utilité pour comprendre le rôle de mère. Les individus de la seconde modernité sont ainsi caractérisés par leur fluidité identitaire, une identité « multidimensionnelle », « à géométrie variable »[31]. L'identité peut être entendue non seulement comme un processus[32], mais aussi comme un dispositif, au cœur duquel doivent s'opérer un certain nombre de réglages, et dont le centre est le « soi ». Selon François de Singly, deux réglages identitaires interviennent :

> Le premier réglage doit rendre compatible le cumul de la dimension personnelle ou humaine, et de la dimension statuaire ou situationnelle. […] Le deuxième réglage s'effectue entre les différentes dimensions statuaires, entre les différents rôles que l'individu doit ou veut jouer. Une « bonne mère » ne peut pas, aujourd'hui, être seulement une « mère »[33].

Le premier réglage renvoie à l'affirmation d'un « moi d'abord », mettant le « soi intime » en première ligne. Cependant, le rôle de mère peut-il être second dans la construction des identités féminines ? Les mères parviennent-elles réellement, pour ne pas dire aisément, à donner la priorité à leur identité intime, ou du moins à une identité intime qui ne soit pas d'abord une identité maternelle ? L'un de nos objectifs sera ainsi de comprendre la place de la maternité dans les identités féminines mises en scène dans notre corpus de séries télévisées.

---

[27] SINGLY (de), François, *Les Adonaissants*, Paris, Armand Colin, 2006, p. 38. Voir aussi SINGLY (de), François, *Comment aider l'enfant à devenir lui-même ?*, Paris, Pluriel, 2010 (2009).
[28] Voir EHRENBERG, Alain, *Le Culte de la performance*, Paris, Hachette, 2008.
[29] MEAD, George H., *L'Esprit, le Soi et la Société*, Paris, PUF, 1963 (1934).
[30] TAYLOR, Charles, *Les Sources du moi. La formation de l'identité moderne*, Paris, Seuil, 1998 (1989).
[31] SINGLY (de), François, *Les Uns avec les autres. Quand l'individualisme crée du lien*, Paris, Armand Colin, 2003.
[32] Voir KAUFMANN, Jean-Claude, *Ego. Pour une sociologie de l'individu*, Paris, Nathan, 2001 : le travail de fabrication de l'unité identitaire est ici envisagé comme une forme narrative, sur le long terme.
[33] SINGLY (de), François, *Les Uns avec les autres. Quand l'individualisme crée du lien*, *op. cit*., pp. 82-83.

1.3. Travail des femmes, travail des mères

La maternité peut entrer en conflit avec la profession et la conciliation des deux rôles sociaux de mère et de travailleuse est loin d'être évidente. Si les femmes ont toujours travaillé, ce que soulignent nombre de travaux, notamment féministes, leur travail a loin d'avoir été toujours reconnu comme tel, tant en termes de reconnaissance sociale que financière[34]. Le travail féminin a longtemps été considéré comme complémentaire au travail masculin (aux champs, dans les boutiques) ou au travail maternel (dans les métiers du soin ou de l'enseignement). Le genre imprime donc sa marque sur le travail tout autant que le travail imprime en retour sa marque sur le genre. Ainsi le genre féminin renverrait à des qualités spécifiques qui orienteraient les femmes vers des professions leur permettant de mettre en pratique ces qualités socialement construites et codées comme féminines.

1.3.1. Les enjeux du travail féminin

Le travail féminin salarié augmente pendant les deux guerres mondiales, et se poursuit durant les Trente Glorieuses. Les femmes travaillent de plus en plus, qu'elles soient mères ou non, même si leur présence est surtout visible dans le secteur tertiaire[35]. Les femmes n'ont plus aujourd'hui à choisir entre travail et maternité, ni ne s'arrêtent de travailler suite à la naissance de leur premier enfant. Selon Margaret Maruani, spécialiste du travail des femmes, le modèle dominant dans la France des années 2000 n'est plus celui du « choix » ou celui de « l'alternance » mais bien celui du « cumul »[36]. Les mères sont donc souvent aussi des travailleuses et nous proposons d'évoquer ici les questions qui émergent de cet état de fait. Le travail des femmes engendre une délégation de tâches à d'autres, que ce soient la garde des enfants ou certaines tâches domestiques, le plus souvent à des femmes moins bien dotées socialement, économiquement, et souvent non-blanches[37]. L'émancipation des unes aurait ainsi pour contrepartie l'exploitation des autres et la domination des femmes ne ferait qu'être déplacée sans être abolie. Le travail des mères amène ainsi une réflexion sur la garde des enfants, réflexion qui est de plus en plus présente dans notre corpus au fil des années, et qui questionne les diverses modalités du gardiennage (par des professionnel-le-s de l'enfance – au sein de structures publiques ou à domicile –, mais aussi parfois par des proches, en activant les solidarités familiales). Nous serons donc attentive, durant l'analyse de notre matériau, au traitement de ces questions par la fiction.

---

[34] Sur ces questions, voir SCHWEITZER, Sylvie, *Les Femmes ont toujours travaillé. Une histoire du travail des femmes aux 19e et 20e siècles*, Paris, Éditions Odile Jacob, 2002 ou encore DELPHY, Christine, *L'Ennemi principal. Tome 1 : Économie politique du patriarcat*, *op. cit*.

[35] BATTAGLIOLA, Françoise, *Histoire du travail des femmes*, Paris, La Découverte, 2004 (2000).

[36] MARUANI, Margaret, *Travail et emploi des femmes*, Paris, La Découverte, 2003 (2000), p. 15.

[37] Voir FALQUET, Jules, HIRATA, Helena, KERGOAT, Danièle, LABARI, Brahim, SOW, Fatou, et LE FEUVRE, Nicky, *Le Sexe de la mondialisation*, Paris, Presses de Sciences Po, 2010.

1.3.2. Temps professionnel, temps familial, temps parental

Si la maternité vient reconfigurer les identités féminines, elle joue également un rôle dans l'investissement professionnel des mères. Selon Dominique Méda :

> Les femmes en charge d'enfants ont un temps professionnel moins élevé que celui des hommes. Même à temps complet, et même lorsque les deux conjoints font partie de la même catégorie socioprofessionnelle, les femmes travaillent moins longtemps que leur conjoint ; et pour cause puisqu'elles ont, comme le met en évidence l'expression « double journée », tout le reste à assumer[38].

Les hommes consacrent donc davantage de temps à leur travail que les femmes qui, de leur côté, s'investissent beaucoup plus dans leur foyer. Les contraintes d'emploi du temps et d'articulation des temps sociaux ne sont donc pas les mêmes pour les pères et les mères. La parentalité, selon qu'elle est féminine ou masculine, renvoie donc à des pratiques et gestion du temps différentes. Ces considérations nous encourageront à penser la parentalité en termes de genre de manière à mettre en lumière les différentes modalités de l'être-parent, en fonction du genre. La double journée, toujours d'actualité, témoigne du fait que les femmes, en dehors de leur journée de travail, en effectuent une autre à la maison où elles doivent prendre en charge la plupart des tâches domestiques. François de Singly rappelle ainsi l'énoncé de Durkheim selon lequel l'homme et la femme dans le mariage revêtent des habits de « fonctionnaires domestiques » tout en précisant « de ne pas oublier que l'uniforme de l'épouse et celui du mari ne se ressemblent pas »[39]. De plus, il est important de rappeler que l'inégalité du partage des tâches domestiques augmente avec la parentalité[40] et qu'elle est donc plus flagrante encore pour les femmes qui sont mères. Par ailleurs, les enfants constituent une charge mentale plus importante pour les mères que pour les pères[41], ce qui a des conséquences sur la vie professionnelle des femmes. Dominique Méda, montre que, si les hommes se sentent de plus en plus impliqués dans l'éducation de leurs enfants et s'investissent davantage, ils sont moins enclins que les femmes par exemple à abandonner leur travail en cas d'enfant malade[42]. Le moindre investissement des pères rejaillit sur les mères qui, de ce fait, ne peuvent avoir le même ordre de priorités. Si les pères parviennent à mettre de côté cette identité dans leur milieu professionnel, les mères, où qu'elles soient et quoi qu'elles fassent, sont avant tout des mères. La fameuse « conciliation » entre vie familiale et vie professionnelle est donc plus difficile pour les mères que pour les pères. Charlotte Debest remet d'ailleurs en cause l'emploi de ce vocabulaire : « il semble aujourd'hui, en 2010, que ce que l'on nomme joliment "conciliation"

[38] MÉDA, Dominique, *Le Temps des femmes. Pour un nouveau partage des rôles*, Paris, Flammarion, 2008 (2001), p. 33.
[39] SINGLY (de), François, (dir.), *L'Injustice ménagère. Pourquoi les femmes en font-elles toujours autant ? Les raisons des inégalités du travail domestique*, Paris, Armand Colin, 2007, p. 50
[40] Cf. Rapport de l'INSEE « Femmes et hommes - Regards sur la parité » - édition 2012. Consultable sur le site de l'INSEE : http://www.insee.fr/fr/publications-et-services/sommaire.asp?id=609&nivgeo=0 [consulté le 08/12/2013].
[41] JAMI, Irène et SIMON Patrick, « De la paternité, de la maternité et du féminisme. Entretien avec Michèle Ferrand », *Mouvements*, n° 31, 2004, p. 45-55.
[42] MÉDA, Dominique, *Le Temps des femmes. Pour un nouveau partage des rôles*, *op. cit*., p. 126.

faisant ainsi référence à une harmonie, serait en fait plus de l'ordre de l'aliénation. La plupart des femmes, loin de "concilier", semble plutôt faire le grand écart entre leurs obligations de mère et d'épouse et leurs obligations professionnelles »[43]. Nous analyserons donc les pratiques professionnelles de nos personnages et la manière dont ces activités sont conciliées avec les devoirs de mère. Nous nous intéresserons de ce fait à la manière dont les séries posent la question de la conciliation entre travail et famille et de l'articulation entre les différents temps sociaux – pour les personnages de mères comme de pères. Le dernier point est que « la division du travail domestique et parental se double […] d'une division du travail relationnel qui fait de la femme le *kinkeeper*, la personne en charge de l'entretien des relations dans la parentèle »[44]. Les mères passent donc davantage de temps que les pères à maintenir les liens au sein de la famille et sont au cœur des relations familiales qu'elles participent activement à maintenir, ce qui prend du temps.
La maternité, enfin, peut renvoyer à un « métier », si l'on pense aux assistantes maternelles, familiales et autres nourrices, mais aussi dans la mesure où être parent s'apprend. Cet apprentissage est l'objet de l'ouvrage de Séverine Gojard, *Le Métier de mère*. Elle y étudie la « déclinaison des manières d'être mère (d'apprendre et de faire ce métier) selon les différents milieux sociaux rencontrés »[45]. La maternité peut s'analyser sous l'angle de la compétence, du savoir-faire, de la mise en œuvre de pratiques recommandées ou valorisées. Cette perspective encourage à traiter en parallèle des discours et recommandations sur le travail parental, discours émanant de sources multiples (psychologues, personnel médical, travailleurs sociaux, magazines ou ouvrages de vulgarisation scientifique ou médicale à l'égard des parents, etc.). Cette réflexion sur la place des mères dans la famille et sur leurs rôles et identités nous invite désormais à définir le concept de parentalité, concept particulièrement opératoire dans le cas qui nous préoccupe.

2. La parentalité, concept et perspectives

Le travail sur la maternité nous amène à réfléchir à celle-ci en tant que modalité spécifique – féminine – de la parentalité. Dès lors, il nous paraît nécessaire de faire le point sur la parentalité, mais aussi sur les concepts liés que sont la parenté et la parentèle. Nous interrogerons ensuite la

[43] DEBEST, Charlotte, « Le refus de maternité : entre émancipation des assignations patriarcales et idéalisation du rôle de mère », in KNIBIEHLER, Yvonne, ARENA, Francesca et CID LOPEZ, Rosa María (dir.), *La Maternité à l'épreuve du genre. Métamorphoses et permanences de la maternité dans l'aire méditerranéenne*, Rennes, Presses de l'EHESP, 2012, pp. 43-50, pp. 47-48.
[44] DÉCHAUX, Jean-Hughes, *Sociologie de la famille*, Paris, La Découverte, 2009, p. 97.
[45] GOJARD, Séverine, *Le Métier de mère*, *op. cit.*, p. 12.

parentalité sous l'angle de son exercice en l'envisageant comme travail. Enfin, nous discuterons des discours publics de la parentalité et de leur inscription dans une « culture psychologique »[46].

2.1. Parents, parenté, parentèle

Les mères sont des parents, mais elles ne sont pas des parents comme les autres. Hommes et femmes exercent différemment le métier de parent, ce qui témoigne du caractère genré de la parentalité. Nous engagerons ainsi une réflexion sur la parenté et son exercice pour saisir les spécificités de la maternité, c'est-à-dire finalement d'une parentalité féminine. La famille est le cadre de la parenté, mais elle désigne différents degrés de parents. Le Larousse définit le parent comme celui « qui est lié avec quelqu'un d'autre par des liens de sang ou par alliance » et la parenté comme le « lien de filiation *(parenté directe* ou *collatérale)* ou d'alliance *(parenté par alliance)* qui unit deux ou plusieurs personnes entre elles »[47]. Le champ de la parenté recouvre donc les personnes affiliées ou alliées. Le lien n'est pas forcément biologique dans la mesure où l'alliance crée des parents, qui auront des statuts divers : ils pourront être « parents » au sens où ce terme renvoie au père et à la mère, mais aussi enfants, grands-parents, frères ou sœurs, oncles ou tantes, etc., certaines fonctions pouvant d'ailleurs être cumulées. Les « parents » au sens large forment la parentèle et constituent des réseaux d'alliance, de soutien, de solidarité. Selon Jean-Hughes Déchaux, « la parentèle, entendue comme l'ensemble des personnes avec lesquelles l'individu est apparenté (consanguins, alliés, beaux-parents par recomposition), constitue un réseau de différentes familles élémentaires (conjugales ou autres) »[48]. Par rapport à un couple, les personnes qui la composent sont les parents, grands-parents, frères et sœurs, cousins et cousines, eux-mêmes insérés dans des familles. Le réseau de parenté fonctionne par cercles concentriques, à partir de la famille élémentaire. Les relations au sein de la parentèle varient en fonction des familles, des générations, mais aussi des sexes. Le sociologue évoque en effet un « biais matrilatéral »[49] qui renvoie au fait que la famille proche de la femme/mère (ses parents et frères et sœurs) est souvent plus proche et plus fréquentée que les parents de l'homme/père. La parentèle, dès lors, apparaît souvent comme une « grande affaire de femmes »[50]. Les femmes sont davantage impliquées dans les réseaux de parentèle, étant souvent à l'origine des réunions de famille, par exemple, ce qui témoigne aussi de leur plus forte intégration familiale. La famille ne s'arrête donc pas à la famille nucléaire et pour l'étudier, il faut prendre en compte les membres de la parentèle

[46] CASTEL, Robert, et LE CERF, Jean-François, « Le phénomène "psy" et la société française. 1 – Vers une nouvelle culture psychologique », *Le Débat*, n° 1, 1980, pp. 32-45, (version en ligne : http://www.cairn.info/revue-le-debat-1980-1-page-32.htm).
[47] Définition des mots « parent » et « parenté » selon le dictionnaire Larousse en ligne : http://www.larousse.fr/dictionnaires/francais/parent%C3%A9/58146?q=parent%C3%A9#57802 et http://www.larousse.fr/dictionnaires/francais/parent/58140?q=parent#57798 [consulté le 23/05/2014].
[48] DÉCHAUX, Jean-Hughes, *Sociologie de la famille*, *op. cit.*, p. 91.
[49] *Id.,* p. 97.
[50] *Ibid*.

qui sont considérés comme des membres importants et présents de la famille, tout en s'intéressant aux relations entretenues et à la manière dont ces relations sont nommées. Pour autant, les « parents » au sens large ne sont pas forcément ceux qui exercent un rôle ou une fonction de parent. La parentalité relève donc de pratiques spécifiques liées à des rôles de père ou de mère.

2.2. La parentalité et son exercice

Le néologisme « parentalité » vise à marquer la distinction entre la parenté, liée au statut de parent (biologique mais aussi sur le plan juridique) et l'exercice des fonctions ou du « travail » parental. La langue anglaise distingue ainsi la condition de parent – *parenthood* – des pratiques parentales – *parenting*. Cette nuance est utile car le parent « biologique » ou le géniteur n'est plus le seul intervenant dans la vie de l'enfant, tant au niveau de ses soins, de sa socialisation que de son éducation. Les recompositions familiales ou le développement de la PMA amènent ainsi de plus en plus d'adultes à jouer un rôle de parent, voire à être considérés comme tels, auprès d'enfants avec lesquels ils n'ont guère de lien de sang. Les activités parentales n'étant plus automatiquement exercées par les parents biologiques, on peut parler, à la suite d'Anne Cadoret, de « fonction parentale sans parenté »[51]. Les beaux-parents qui s'investissent dans l'éducation et l'élevage des enfants de leurs conjoint-e-s par exemple jouent un rôle de parent sans être reconnus – ne serait-ce que légalement, même si leur reconnaissance progresse – comme tels.

La parentalité renvoie à l'exercice du rôle de parent. Selon Jean-Hugues Déchaux, le « travail parental » recouvre « l'ensemble des activités réalisées dans le cadre familial par des adultes en situation de parents en charge d'enfant(s) »[52]. Ces activités concernent tout d'abord des tâches pratiques telles que les soins, la prise en charge de l'alimentation, du suivi scolaire, des activités de loisir, ou encore la participation aux rituels familiaux. Pour autant, le travail parental ne s'arrête pas là et renvoie aussi à des tâches ayant un contenu mental telles que les conseils, l'écoute, les conversations, la disponibilité, etc.[53]. C'est ce qui encourage ce sociologue à envisager la parentalité sous l'angle de la « trame parentale », trame qui s'enrichit au fil du temps et au gré de l'expérience. Cette expérience pratique est fondamentale. Il ne suffit pas d'être « géniteur » pour être « parent » et pour savoir gérer les activités que ce rôle présuppose. On devient parent, par l'expérience quotidienne de ce rôle auprès des enfants dont on a la charge. Toujours selon Jean-Hugues Déchaux, « être parent apparaît davantage comme une activité à construire au quotidien, aux contours flous, au contenu multiforme, que comme un rôle familial

[51] CADORET, Anne, « Placement d'enfants et appartenance familiale : une pluriparentalité nécessaire », in BETTAHAR, Yamina et LE GALL, Didier, *La Pluriparentalité*, Paris, PUF, 2001, pp. 95-111, p. 105.
[52] DÉCHAUX, Jean-Hugues, « Travail parental et parenté : parlons-nous de la même chose ? », *article cité*, p. 14.
[53] *Id*., pp. 15-16.

donné qu'il suffirait d'endosser »[54]. Il rappelle également que chacun se construit comme parent en fonction des parents qu'il a eus lui-même, et donc en rapport à un héritage générationnel avec lequel il faut composer.

L'expérience de la parentalité n'est cependant pas un invariant anthropologique et dépend fortement des évolutions et contextes sociaux. Cette idée fait écho à la construction du sentiment de l'enfance et de la parentalité. Philippe Ariès a montré, à travers une analyse iconographique notamment, le « progrès, dans la conscience collective, de ce sentiment de l'enfance »[55], tout au long de l'ère moderne. L'attachement d'adultes dont l'espérance de vie était faible envers des enfants dont l'espérance de vie l'était d'autant plus n'était guère automatique. En témoigne cette remarque de Montaigne, souvent citée, notamment par Philippe Ariès : « j'ai perdu deux ou trois enfants en nourrice, non sans regrets ni sans fascherie »[56]. Progressivement, avec la baisse de la mortalité infantile, consécutive notamment aux progrès de l'hygiène, les enfants vont être pris en compte davantage, devenir dignes d'attention et même être placés au centre de la famille notamment bourgeoise. Dans le même mouvement, se développe ainsi le sentiment de la famille moderne, avec, en son cœur, l'enfant. Ces travaux peuvent être prolongés par ceux d'Elisabeth Badinter sur l'invention de l'instinct maternel au 18e siècle[57] retraçant le mouvement d'assignation des femmes à leur rôle de mère et la valorisation d'une identité maternelle très forte construite comme « naturelle ». Les définitions sociales de la parentalité et de la maternité ont donc évolué au gré des époques, mais demeurent marquées par l'attention de plus en plus grande accordée aux enfants. Le 19e siècle voit ainsi fleurir le modèle de la famille nucléaire bourgeoise, composée du couple parental et de son ou ses enfant(s). Jusqu'à la deuxième guerre mondiale, cette préoccupation de l'enfant rencontre des intérêts nationaux, comme en témoignent les politiques natalistes. Les bonnes citoyennes sont encouragées à fournir des citoyens – voire des soldats – à la Nation. Mais le 20e siècle est aussi celui de la montée de la psychanalyse et de la psychologie, dont les discours sur l'enfant vont marquer les esprits, et participer à une prise en compte de l'enfant comme être en devenir, devant être protégé. En 1970, la suppression de la « puissance paternelle » au profit de l'« autorité parentale » donne le ton d'une nouvelle conception de la famille et des relations entre les parents et leurs enfants, conception qui va être renforcée dans les décennies suivantes. Les parents ne sont plus uniquement détenteurs d'une autorité ou d'un pouvoir sur leurs enfants, et leur rôle est de plus en plus tourné vers des enfants qu'il faut aider à grandir et dont le bonheur et l'épanouissement sont les maîtres-mots. Les

[54] *Id*., p. 16.
[55] ARIÈS, Philippe, *L'Enfant et la vie familiale sous l'Ancien Régime*, Paris, Seuil, 1973 (1960), p. 57.
[56] MONTAIGNE, Michel (de), cité par Philippe Ariès, *L'Enfant et la vie familiale sous l'Ancien Régime*, *op. cit*., p. 178.
[57] BADINTER, Élisabeth, *L'Amour en plus*, Paris, Le Livre de Poche, 2010 (1980).

enfants, durant la décennie suivante, obtiennent des droits qui deviennent primordiaux[58]. Ils doivent être écoutés, choyés, aimés, mais aussi protégés.

2.3. Le travail parental : des compétences… sous contrôle

Être parent n'est plus si simple et les modalités de l'élevage des enfants sont de plus en plus prises en charges par des professionnels dont les discours experts vont envahir la sphère publique, tout en pénétrant les foyers et la sphère privée. Dès lors, l'expérience de la parentalité prend une dimension supplémentaire et le « travail parental » devient source de coercition. Parler de « travail parental » laisse sous-entendre que la parentalité irait de pair avec un certain nombre de compétences, avec une capacité à être parent. L'État s'arroge en effet le droit d'ôter un enfant à la garde de ses parents si ces derniers n'assument pas leur rôle – tel que défini par les politiques publiques. Il y aurait donc des manières acceptables et légitimes d'être parent – et, en contrepoint, de mauvaises pratiques. Le succès de la notion de parentalité se fait dans un contexte de crainte de disparition de la famille. Nous évoquions précédemment les travaux inquiets d'une crise de la famille et d'un délitement du lien social. Ces craintes se sont déportées sur les parents, dont on en vient à soupçonner qu'ils ne remplissent plus leur rôle de manière satisfaisante. Le thème de la démission des parents, de leur désengagement, voire de leur incompétence, envahit l'espace public. Dans les années 1990 émerge alors le concept de parentalité dont les conséquences en termes politiques sont fortes. Selon Gérard Neyrand, « la relation parent-enfant est en train de connaître sous nos yeux une promotion telle qu'elle en devient une des références majeures de l'action sociale en direction des publics précarisés, mais plus encore de la gestion politique de l'ensemble de la société »[59]. La conception de la parentalité déborde donc du cadre strictement familial et est porteuse de normes mais aussi de processus de stigmatisation et d'exclusion. Au tournant des années 2000 ainsi, le discours sécuritaire touche également la question de la parentalité en créant un lien de causalité directe entre la délinquance des « jeunes de banlieue » et l'incapacité de leurs parents – soupçonnés de ne pas être suffisamment « intégrés » – à les élever en bons citoyens. Selon Jacques Faget :

> Si discours politiques, émissions de télévision ou de radio, articles de presse, s'emparent du thème, c'est pour stigmatiser l'effondrement du rôle des parents dans la socialisation des enfants, ces enfants que l'on traite de « sauvageons » et qui n'auraient pas reçu en héritage ces codes culturels qui permettent de bien se tenir en société. Indéniablement, le discours sur la parentalité est un discours d'ordre public[60].

[58] NEYRAND, Gérard, *Soutenir et contrôler les parents. Le dispositif de parentalité*, *op. cit*., p. 30.
[59] *Id.*, p. 7.
[60] FAGET, Jacques, « La fabrique sociale de la parentalité », in BRUEL, Alain *et al., De la parenté à la parentalité*, *article cité*, pp. 69-70.

Le fait que tout parent ne soit pas reconnu comme un « bon » parent engendre le développement de normes d'une « bonne » parentalité, dont les aspects contraignants, voire stigmatisants, se font d'emblée sentir. On propose alors de sanctionner ces « mauvais » parents en leur refusant par exemple l'accès aux allocations familiales lorsque leur enfant est accusé de délinquance ou d'absentéisme. Les parents seraient donc punis pour ne pas être des parents « comme il faut ». Le problème que posent ces propositions extrêmement coercitives – mais aussi, dans une moindre mesure, les politiques familiales publiques – est la difficulté à prendre en compte les fortes inégalités entre les parents. Les conditions de vie, de logement, les revenus des foyers, le genre, l'origine sociale ou la race peuvent jouer un rôle non négligeable dans l'exercice de la parentalité. Les parents sont donc loin d'être égaux face aux attentes d'un État-Providence parfois prompt à imposer aux familles sa « police »[61] et qui considère que tout parent – mais surtout le parent précaire – devrait être en mesure de faire la preuve de ses compétences, être capable, quelles que soient ses conditions de vie, d'exercer le « métier de parent ». Ce sont ici des définitions sociales de la parentalité qui affleurent, mais aussi des définitions normatives. Claude Martin, dans son rapport sur la parentalité, met en garde contre le risque de réduire le champ des responsabilités parentales à « un contenu normatif socialement fixé », à un « ensemble de prescriptions sociales »[62]. Selon lui :

> On parle ainsi de plus en plus souvent des « compétences » parentales, voire du « métier de parent », un peu comme s'il était possible désormais d'identifier le niveau d'aptitude de chaque parent dans sa mission socialisatrice et, en conséquence, de diagnostiquer l'incompétence parentale, la défaillance, voire l'irresponsabilité. […] Non seulement il faut éduquer les enfants, mais aussi les parents pour leur apprendre leur « métier »[63].

On peut ici penser aux mouvements tels que celui de « L'école des parents », né dès la fin des années 1920, et dont l'objectif est avoué : apprendre aux parents à être des parents.

L'autre versant des politiques publiques est alors celui de l'accompagnement des familles. Dans les années 1990, la notion de parentalité a connu une large diffusion, à l'initiative notamment des cliniciens, en accompagnant le développement des réseaux d'écoute d'appui et d'accompagnement des parents (REAAP) suite à la conférence de la famille de 1998[64]. Cette époque voit se mettre en place des politiques de soutien à la parentalité, certains parents faisant

[61] DONZELOT, Jacques, *La police des familles*, *op. cit*.
[62] MARTIN, Claude, « La parentalité en questions. Perspectives sociologiques », Rapport pour le Haut Conseil de la population et de la famille, *La Documentation française*, 2003 [En ligne] : http://www.ladocumentationfrancaise.fr/rapports-publics/034000552/index.shtml [consulté le 09/05/2014], p. 36.
[63] *Id*., p. 13.
[64] FABLET, Dominique, « L'émergence de la notion de parentalité en milieu(x) professionnel(s) », *Sociétés et jeunesses en difficulté* [En ligne], n°5, 2008, mis en ligne le 15 octobre 2009, [Consulté le 29 décembre 2011]. URL : http://sejed.revues.org/index3532.html.

face à des difficultés croissantes dans l'élevage de leurs enfants. L'un des objectifs affirmés de ces réseaux – et des politiques qui les supportent – est de « valoriser les compétences des parents »[65]. Lorsqu'un enfant est retiré de la garde de ses parents et placé, les travailleurs sociaux ont désormais pour objectif de maintenir le lien entre parents et enfants, ce qui n'était pas forcément le cas auparavant. On est passé de politiques de « substitution » à des politiques de « suppléance »[66] : les parents d'accueil, par exemple, ne sont pas des parents de remplacement. Ils suppléent les parents d'origine, en attendant que ceux-ci soient de nouveau considérés comme « aptes » à prendre soin de leurs enfants. Le mot d'ordre est donc d'aider les parents à être des (bons) parents, d'être à leur écoute, de favoriser leur bonne volonté, de les aider à prendre conscience de leurs capacités et compétences. Le rôle de la vulgate psy dans cette évolution a été souligné[67] et nous aimerions ici nous arrêter sur les conséquences de celle-ci.

2.4. Les discours publics de la parentalité

Le succès de la psychanalyse et de la psychologie a un double effet sur la parentalité : d'un côté le travail social en est de plus en plus empreint et les institutions en charge d'individus en situation de dépendance, de faiblesse ou ayant des difficultés, ont toutes intégré des professions liées à la psychologie[68]. D'un autre côté, l'émergence d'une véritable « culture psychologique », selon Robert Castel et Jean-François Le Cerf, amène de plus en plus d'individus, sans qu'ils soient pour autant des usagers des institutions d'assistance publique, à être confrontés aux discours psychologisants : « ils sont aujourd'hui légion ceux qui, à des doses diverses, consomment la psychanalyse ou ses ersatz avec l'air du temps »[69]. Et parmi ces légions, les parents sont en première ligne. Ainsi l'exercice de la parentalité est constamment mis en miroir avec les prescriptions, conseils, interdits, trucs et astuces et autres recettes de cette « culture psychologique », dont le développement est bien sûr favorisé par les médias.

Dans les médias, des émissions de radio – comme la célèbre « Allo, Ménie » de Ménie Grégoire – fournissent des « recettes pour réaliser une "vraie famille" : libre, heureuse, formant un milieu intense et chaleureux qui assure, comme on dit, l'épanouissement de ses membres »[70]. De

[65] RIBES, Bruno, *L'Accompagnement des parents*, Paris, Dunod, 2003, p.120.
[66] CHAPON-CROUZET, Nathalie, « Un nouveau regard sur le placement familial : relations affectives et mode de suppléance », *Dialogue*, n° 167, 2005, pp. 17-27.
[67] FABLET, Dominique, « L'émergence de la notion de parentalité en milieu(x) professionnel(s) », *article cité.*
[68] Voir CASTEL, Robert, et LE CERF, Jean-François, « Le phénomène "psy" et la société française. 1 – Vers une nouvelle culture psychologique », *article cité*, et CASTEL, Robert, et LE CERF, Jean-François, « Le phénomène "psy" et la société française. 2 – La société de relation », *Le Débat*, n° 2, 1980, pp. 38-47 (version en ligne sur Cairn). Dans le premier article, ils prennent l'exemple du système scolaire et dans le deuxième s'arrêtent plus globalement sur le travail social.
[69] CASTEL, Robert, et LE CERF, Jean-François, « Le phénomène "psy" et la société française. 3 – L'après-psychanalyse », *Le Débat*, n° 3, 1980, pp. 22-30 (version en ligne sur Cairn), p. 6.
[70] *Id*., p. 12.

nombreux experts et spécialistes envahissent la sphère publique et prodiguent leurs conseils à des parents qui, on l'a vu, prennent de plus en plus à cœur leur rôle et veulent le meilleur pour leur enfant. Surtout, cette culture psychologique met l'accent sur le relationnel. Les problèmes psychologiques sont souvent solubles dans un travail sur le lien entre les individus, et le lien familial devient ici central. En effet, « l'existence et le sens même de la famille se réduisent, pour l'essentiel, à ce réseau de relations homme-femme, parents-enfants. Il faut dès lors l'entretenir, le cultiver, le développer ; et pour cela, il est nécessaire de faire appel à des spécialistes »[71]. Ce n'est pas tant ici les discours des experts dans le cadre d'une pratique de cabinet ou les enjeux de la thérapie qui nous intéressent que les discours publics qui sont tenus par ces experts. Ainsi, le rôle des médias dans la diffusion de cette culture psychologique est essentiel et nous amène à envisager le rôle de la télévision en général dans la circulation ou promotion de ces discours, et, par la suite, celui de la fiction, en particulier. Les médias jouent-ils un rôle d'accès à la visibilité – sachant que celui-ci n'est jamais neutre – ou participent-ils, d'une manière ou d'une autre à la promotion de certains discours en devenant, à leur tour, prescripteurs ? Nous déplacerons cette question afin de réfléchir au rôle de la fiction dans la circulation de ces discours, et à la forme que ceux-ci prennent en son sein.

Nous pouvons ici prendre acte des travaux de Dominique Mehl sur la parole publique des « psys » et sur les effets sociaux de l'entrée de ce « verbe psy » dans l'espace public[72]. Elle montre que leurs interventions dans l'espace médiatique participent au brouillage des frontière entre vie privée et vie publique tant les sujets abordés relèvent de l'intime, du personnel. Analysant notamment les magazines de vulgarisation psychologique, elle constate que deux grandes tendances se font jour dans les discours des psys : leur parole oscille entre d'un côté le « modèle du libéralisme culturel » et de l'autre le « modèle normatif »[73]. Si le premier considère que les individus sont libres d'expérimenter leurs propres modes de vie en fonction de choix personnels, le second modèle renvoie davantage à la prescription qu'au conseil. Surtout, la charge de ce modèle normatif est plus puissante lorsqu'il est question de parentalité : « plus on se rapproche des rôles parentaux, paternels et maternels, plus on touche à un système codifié. Plus on se rapproche de l'enfance, plus la prescription se fait instruction. Plus on se rapproche de l'éducation, plus le conseil devient maxime »[74]. Dès lors que l'on approche du champ de la parentalité, des cadres normatifs se mettent en place et balisent le chemin vers une « bonne » pratique parentale. Dominique Mehl écrit ainsi que :

[71] *Ibid.*
[72] MEHL, Dominique, *La Bonne Parole. Quand les psys plaident dans les médias*, *op. cit*., p. 25.
[73] *Id*., p. 234.
[74] *Id*., p. 242.

> Le message proféré par les psys appelés à la barre des médias retentit toujours des mêmes accents. […] La grille de lecture de la parentalité moderne par les psys véhicule toujours cette image du bon exercice d'une fonction, d'une bonne adéquation à un rôle, même si la souplesse a remplacé la rigidité d'antan et si le verdict s'énonce au nom de l'équilibre de l'enfant et non plus en rappel à un ordre social et moral[75].

Ainsi politiques publiques et experts intervenant dans les médias tiennent des discours comparables et sont révélateurs de la très forte normativité de la parentalité. Plus encore, les parents sont soumis à de véritables injonctions normatives visant à les faire adhérer à un modèle de parentalité spécifique. Si notre objectif n'est pas d'analyser les discours psys qui transparaissent dans notre corpus, nous tenterons tout de même de mettre en lumière les références qui y sont faites et de questionner l'usage de cette culture psychologique par la fiction. Celle-ci se fait-elle l'écho de débats en cours ou prend-elle le relais d'autres formes médiatiques en devenant à son tour prescriptrice et en participant à la promotion d'un modèle normatif de parentalité ?

3. Famille et maternité dans les fictions télévisées

Pourquoi s'intéresser aux représentations médiatiques de la maternité et de la parentalité ? Plus encore, pourquoi choisir les séries télévisées ? Les sciences de l'information et de la communication s'intéressent volontiers aux discours et représentations médiatiques, mais elles tendent à privilégier le discours d'information. Peut-être en ce qu'il serait plus « vrai » que la fiction ou parce qu'il renverrait à des faits – même si ceux si sont bien sûr mis en récit. Pour autant, la fiction et les récits qu'elle nous propose méritent toute notre attention.

3.1. Pourquoi les séries télévisées ?

Tout d'abord, la fiction est une création de l'imagination. En tant que récit imaginaire, elle renvoie à la question de l'imitation, de la feintise, du simulacre, de la ressemblance, etc., mais elle renvoie aussi à celle du réalisme ou de la vérité. Le fait de travailler sur les représentations fictionnelles nécessite de rappeler, à la suite de Jean-Marie Schaeffer, que la notion de représentation ne doit pas être réduite au problème de sa valeur référentielle et qu'elle ne peut être pensée uniquement en termes de vérité ou de fausseté : « avant même que la question de la vérité et, *a fortiori*, celle de la vérité référentielle au sens logique du terme n'entrent en jeu, la représentation a déjà posé l'objet (auquel elle renvoie) *comme* objet représenté »[76]. Les séries

[75] *Id*., pp. 31-32.
[76] SCHAEFFER, Jean-Marie, *Pourquoi la fiction ?*, Paris, Seuil, 1999, p. 109.

télévisées ne prétendent pas dire la réalité, mais, en représentant un monde qui est proche du nôtre, dans lequel les personnages ont des préoccupations semblables à celles de leurs téléspectateurs et téléspectatrices, il est indéniable que ces fictions se réfèrent à ce monde. En effet, la représentation demeure un moyen d'accès à la réalité, mais aussi une version, en quelque sorte, de cette réalité. La représentation fictionnelle fonctionne donc comme « structure de renvoi »[77]. Ce qui compte n'est pas tant le réalisme des situations mises en scène, que la capacité de la fiction à permettre l'immersion du spectateur. Celui-ci s'engage dans le récit, est pris d'empathie pour les personnages, il pleure ou rit avec eux, ce qui ne signifie pas automatiquement qu'il s'identifie à ces derniers. Pour que ce processus d'immersion fonctionne – processus qui conditionne en partie l'intérêt des téléspectateurs/trices et donc le succès de la série – « il faut que les personnages et leur destin nous intéressent, et pour ce faire ils doivent entrer en résonance avec nos investissements affectifs réels »[78]. En ce sens, la thématisation de la réalité que propose la fiction télévisée, les intrigues qu'elle développe, les personnages qu'elle invente, les histoires qu'elle raconte, tout cela témoigne du fait que la fiction, toute imaginaire et inventée qu'elle soit, est directement liée à la réalité. Selon Jean-Pierre Esquenazi, lecteur de Jean-Marie Schaeffer, « l'une des raisons pour lesquelles nous apprécions les récits de fiction est que ceux-ci nous apparaissent parfois "vrais", c'est-à-dire qu'ils contiennent une "vérité" qui concerne […] le monde réel dans lequel vit le destinataire de la fiction »[79]. Le récit de fiction constituerait un instrument dont nous disposons afin de mieux comprendre notre propre univers. En effet, il apparaît que la fiction est l'un des modes privilégiés pour représenter le monde qui nous entoure, le mettre en récit, le questionner. Si la fiction n'est ni un reflet ni un miroir de la société dans laquelle elle est créée, il n'en existe pas moins de nombreux liens entre les univers fictionnels et le monde réel.

La fiction peut être lue aussi bien sur un mode fictionnalisant que documentarisant[80], en fonction notamment des différents procédés formels mobilisés. François Jost de son côté, évoque la « promesse de réalisme »[81] que font nombre de fictions, et notamment les séries télévisées policières nées dans le sillage de *PJ* (F2, 1997). Cette promesse s'accompagne de stratégies visant à tisser des liens entre la série et le monde social réel. Ces séries mettent en scène des « héros du quotidien », proches de nous. Elles misent sur l'humanité de ces personnages dans la mesure où leurs préoccupations sont elles aussi les nôtres. Cela renvoie dans ce cas à une stratégie de la

[77] *Id.*, p. 153.
[78] *Id.*, p. 186.
[79] ESQUENAZI, Jean-Pierre, *La Vérité de la fiction. Peut-on croire que les récits de fiction nous parlent sérieusement de la réalité ?*, Paris, Lavoisier, 2009, p. 17.
[80] ODIN, Roger, *Les Espaces de communication. Introduction à la sémio-pragmatique*, Grenoble, Presses universitaires de Grenoble, 2011.
[81] JOST, François, « Séries policières et stratégies de programmation », *Réseaux,* n° 109, 2001, pp. 148-170, p. 150.

« proximité » : la vie privée des héros est montrée comme la « vraie vie », on les accompagne aussi dans des activités de la vie quotidienne. Ces policiers nouveau genre ne poursuivent pas tous les jours des barons de la drogue mais ont parfois affaire à de simples cambriolages. Ce « prétendu réalisme »[82] ne vise pas une perfection de la représentation en ce sens qu'elle renverrait à la réalité. L'objectif est de faire en sorte que le spectateur ou la spectatrice adhère, apprécie, sans penser que ce qu'on lui montre est vrai, mais plutôt qu'il ou elle se sente en terrain connu. Pour susciter cette accointance avec leur public, ces fictions jouent sur deux types d'accessibilité : par l'actualité et par l'universalité. Ces séries multiplient les références au monde réel : références à la vie politique, à des lieux ou des décors marquants, au calendrier (avec les fêtes par exemple). La série maître dans ce domaine aujourd'hui semble être *Plus belle la vie* tant le quotidien des personnages est calqué sur celui du public. Cette temporalité est rendue possible par la sérialité et la diffusion quotidienne du feuilleton. L'accessibilité par l'universalité vise une identification psychologique du téléspectateur. Celui-ci « va accéder à la fiction par des personnages qu'il juge à l'aune de sa propre humanité, c'est-à-dire à l'aune d'une vie (la vraie) vidée de la profession »[83]. Les motivations des personnages tendent à être indépendantes de leur position sociale, de façon à toucher les téléspectateurs au-delà de leurs différences (de classe, de sexe, de race, etc.). Cependant ces promesses mettent davantage l'accent sur les points de convergence et la production du consensus, laissant de côté les aspects beaucoup plus conflictuels des séries télévisées. Rien ne garantit de plus que les téléspectateurs et téléspectatrices ne sont pas touchés par des univers fictionnels plus éloignés des leurs et encourageant davantage à l'évasion qu'à la reconnaissance. De la même manière, il est important de rappeler et de garder à l'esprit les conflits de définitions à l'œuvre dans la production audiovisuelle et les mouvements de résistance qui traversent ces productions[84].

Pour autant, toute fiction puise ses racines dans le monde « réel ». Jean-Marie Schaeffer montre bien qu'un romancier – mais par extension, il en sera de même pour un.e scénariste –, lorsqu'il crée un univers fictionnel, se sert de matériaux inventés, mais surtout qu'il « réutilise des matériaux déposés dans sa mémoire à long terme »[85], qu'il se documente, fait appel à sa propre expérience et à son propre vécu du monde social. Tout auteur emploie donc un matériau issu de la mémoire collective :

> Il est vrai que les personnages des fictions sont en général (mais pas nécessairement) des entités irréelles. Mais les propriétés qui leur sont attribuées, les situations dans

[82] *Id.*, p. 153.
[83] *Id.*, p. 156.
[84] MACÉ, Éric, « Qu'est-ce qu'une sociologie de la télévision ? Esquisse d'une théorie des rapports sociaux médiatisés. 1. La configuration médiatique de la réalité », *Réseaux*, vol. 18, n° 104, 2000, pp. 245-288.
[85] SCHAEFFER, Jean-Marie, *Pourquoi la fiction ?*, *op. cit.*, p. 223.

> lesquelles ils se trouvent, etc., correspondent souvent à des propriétés réelles de personnes réelles et à des situations réelles consignées dans la mémoire de l'auteur[86].

Ainsi, la fiction peut être entendue comme une « activité sociale partagée »[87]. Les auteurs puisent dans des répertoires communs et construisent leurs personnages en fonction. Les lecteurs, auditeurs ou téléspectateurs s'immergent dans la fiction, et ce qu'elle montre entre en résonance avec leurs vies. La fiction et, en tant que telles, les séries télévisées, sont donc une source pertinente de savoir sur le monde social. Comme le résume bien Marlène Coulomb-Gully, « toujours, la fiction nous parle du réel »[88].

Nous ne travaillons cependant pas sur n'importe quel type de fiction, mais sur la fiction sérielle, ce qui ajoute une dimension essentielle à notre matériau : le temps. En effet, ce matériau s'étire dans la durée, et ce selon différentes modalités. Alors qu'un téléfilm dure approximativement 90 minutes, certaines séries de notre corpus comme *Famille d'accueil* ou *Une famille formidable* durent respectivement 66 et 40 heures. La sérialité permet donc d'étendre le récit, mais aussi de multiplier les points de vue, de suivre les personnages sur le long terme, de voir leurs préoccupations évoluer, etc. De plus, certaines séries sont diffusées régulièrement depuis plus de vingt ans, ce qui témoigne du succès de ces productions et de leur permanence dans le paysage audiovisuel – accentuée par leurs multiples rediffusions. Les séries sont plébiscitées par les publics – tout en répondant aux obligations de production auxquelles sont soumises les chaînes – et elles sont un élément essentiel des grilles de programme. Toutes les chaînes françaises produisent en effet des séries télévisées, et ces dernières participent fortement de leur image de marque tout autant que de leur identité.

Notre objectif au cours de cette analyse des représentations des mères de famille dans les séries télévisées est de déconstruire les discours sur la maternité et la parentalité qu'elles véhiculent, sur une période donnée. Nous envisageons dès lors les séries télévisées à la fois comme une connaissance sur le monde social et un moyen d'accès à ce monde social à travers les conflits de définition qu'elles mettent en scène. Les séries peuvent nous aider à comprendre ce qui se joue, dans la société, au niveau des identités féminines et maternelles, dans les familles, dans les représentations sociales des politiques familiales, aussi bien que dans les imaginaires qui, ne l'oublions pas, ne sont jamais déconnectés du social. Dès lors, quels types de personnages de mères la fiction télévisuelle propose-t-elle ? Quels sont les enjeux de ces figures ? Quel type d'intrigues les scénaristes proposent-ils et comment les résolvent-ils ?

[86] *Ibid.*
[87] *Id*., p. 165.
[88] COULOMB-GULLY, Marlène, *Présidente : le grand défi. Femmes, politique et médias*, Paris, Payot, 2012, p. 287.

3.2. Tentative de panorama historique : au cœur des archives de l'INA

Nous aimerions désormais nous focaliser sur la fiction française et dresser un panorama des évolutions des figures maternelles à la télévision, tout en nous intéressant à la mutation des formats et aux enjeux économiques de la programmation télévisuelle. Nous avons pour ce faire exploré les archives de l'INA en lisant les fiches collections de fictions depuis les années 1960 et en visionnant les premiers épisodes de séries disponibles. Certaines fictions étaient indisponibles comme par exemple *Les Gromelot et les Dupinson*, mais ce cas est plutôt rare, et les sources de l'Inathèque sont extrêmement riches. Notre visionnage n'a guère été systématique et son objectif n'était pas tant de constituer un corpus exhaustif que de découvrir des fictions anciennes, d'en saisir le rythme, la forme, le souffle. Cette première recherche se veut exploratoire et nous a permis de saisir des dynamiques dans l'évolution des séries télévisées aussi bien du point de vue de leur format que des représentations qu'elles mettaient en scène. Nous souhaitions également nous familiariser avec ces premières séries, leur langage, leur construction, leurs personnages. Nous voulions nous donner la possibilité de porter un regard diachronique à la fois sur la production sérielle et sur les figures de mères et leur évolution[89]. Nous avons complété cette exploration avec les ouvrages de type dictionnaire ou compilation et avec les documentaires traitant du sujet. Nous ne prétendons donc pas ici faire l'histoire des séries dans la production française, mais uniquement mettre en avant les évolutions que nous avons perçues lors de nos lectures et visionnages. Nous avons procédé au visionnage des épisodes pilotes qui nous semblaient significatifs, c'est-à-dire mettant en scène une héroïne ou une famille. Cependant, remarquant que les années 1960 et 1970 privilégiaient la forme feuilleton et que ces objets avaient une fin, nous avons également visionné, lorsqu'ils étaient disponibles, les épisodes finaux. Il nous paraissait intéressant en effet de savoir si Anne, Noële ou encore Janique se mariaient et/ou avaient des enfants. À ce corpus, nous avons ajouté les pilotes de séries à héros ou héroïne récurrent-e, qu'elles soient policières, judiciaires ou médicales, ainsi que les séries chorales, c'est-à-dire centrées sur des groupes de personnages (ou « héros collectifs »[90]), diffusées entre 1992 et 2012[91].

Les années 1950 sont celles du démarrage, des débuts de la télévision. Il n'y a qu'une chaîne, qui n'émet pas toute la journée. Les premiers programmateurs privilégient les feuilletons étrangers comme *Ivanhoé* ou ceux s'adressant aux enfants. Les productions nationales se font dans les fameux studios des Buttes Chaumont, dont un des représentants est Claude Santelli, avec à partir

[89] Nous présentons en annexes la liste des épisodes visionnés lors de cette recherche exploratoire, cf. Annexes 1.2.1.
[90] SEPULCHRE, Sarah, *Le Héros multiple dans les fictions télévisuelles à épisodes. Complexification du système des personnages et dilution des caractérisations*, Thèse de doctorat, Université catholique de Louvain, Louvain, 2007.
[91] Ce deuxième corpus exploratoire est également présenté en annexes, cf. Annexes 1.2.2.

de 1957, *Le Tour de France de deux enfants*. C'est aussi l'époque des dramatiques tournées en direct, à partir d'adaptations littéraires. La nostalgie qui entoure souvent cette époque a amené certains commentateurs à parler d'un âge d'or de l'école des Buttes-Chaumont dans les années 1950-60, période où la télévision faisait partager à ses téléspectateurs encore peu nombreux la « grande » culture classique et théâtrale[92]. Les années 1960-70 sont celles d'une extension à la fois de la programmation – puisque la seconde chaîne démarre en avril 1964 – et de la production de fiction. Ces années ont vu s'épanouir les feuilletons télévisés. Se multiplient en effet les feuilletons de treize minutes, mettant en scène, de manière générale, deux types de héros : des héros masculins populaires, figures d'aventuriers – puisant leurs origines dans la littérature feuilletonesque[93] – comme *Arsène Lupin*, *Vidocq* ou encore *Rocambole* d'une part, et de l'autre des jeunes filles à l'aune de leur vie adulte, comme Janique (*Janique Aimée*, 1963), Cécile (*Seule à Paris*, 1965), Myriam (*Comment ne pas épouser un milliardaire*, 1966), Noële (*Noële aux quatre vents*, 1970), Prune (*Prune*, 1970), Catherine (*L'Étang de la Breure*, 1973), Valérie (*Valérie*, 1974), Christine (*Christine*, 1975) ou encore Anne (*Anne, jour après jour*, 1976). Ces héroïnes nous semblent avoir été moins étudiées que leurs homologues masculins, mais leur présence nous paraît significative et leur récurrence montre bien qu'elles ont su trouver et séduire leur public. C'est donc aux séries centrées sur des héroïnes que nous nous consacrons dans le développement qui suit. En visionnant les épisodes liminaires, nous avons remarqué que ces feuilletons traitaient du passage de l'état de jeune fille à celui de travailleuse, d'épouse, et, parfois, de mère. Le public s'est passionné pour leurs histoires d'amour, parfois malheureuses, comme en témoignent les courriers adressés par les téléspectateurs et téléspectatrices à l'approche de la fin de *Janique Aimée*[94]. Christine se marie, Noële part vivre en Grèce avec le père de son enfant, Catherine, mariée, s'apprête à materner. Pour autant, l'avenir des personnages féminins n'est pas toujours rose comme en témoigne le dernier épisode de *L'Étang de la Breure* dans lequel Catherine se soumet, plus par devoir que par choix, à son mari et à l'injonction à la maternité. La plupart des feuilletons cependant se termine sur une note positive, et l'institutionnalisation du couple est liée au bonheur d'être ensemble et d'être soi. En effet, si l'on en croit Jean-Marie Piemme, la famille semble véhiculer, dans les feuilletons des années 1960 et 1970, une « idéologie de l'épanouissement »[95]. Lorsque désagrégation familiale il y a, elle n'est que

[92] Voir GOETSCHEL, Pascale, « Les dramatiques télévisées, lieux d'apprentissage culturel et social dans la France des Trente Glorieuses ? » in COHEN, Evelyne et LÉVY, Marie-Françoise (dir.), *La Télévision des Trente Glorieuses. Culture et politique*, Paris, CNRS Éditions, Paris, 2007, pp. 113-143.
[93] Voir AUBRY, Danielle, *Du roman-feuilleton à la série télévisuelle*, Berne, Peter Lang, 2006.
[94] KARAMANOUKIAN, Taline, « Les dénouements du feuilleton sentimental *Janique Aimée* », communication orale lors de la journée d'études de « L'Atelier Feuilleton » sur le dénouement, le 6 mai 2011.
[95] PIEMME, Jean-Marie, *La Propagande inavouée*, Paris, Union générale d'éditions, 1975. Ce texte n'est pas tant intéressant sur le plan de l'hypothèse propagandiste des médias qu'il véhicule que sur l'exposition d'un certain nombre de grandes tendances des fictions des années 60 et 70, notamment sur le plan des représentations de la famille et du couple.

temporaire et le retour à l'ordre, via la restauration de l'ordre familial, est souvent de mise en fin de feuilleton. Les couples se réconcilient donc le plus souvent, réconciliation allant de pair avec une institutionnalisation : « l'accomplissement de la relation amoureuse est inféodé à son adéquation institutionnelle »[96] écrit Jean-Marie Piemme. L'auteur souligne que « le feuilleton ne parle jamais légèrement de l'adultère et de la désagrégation du couple »[97]. Le traitement de l'infidélité se fait en effet sur le mode sérieux car celle-ci perturbe l'ordre traditionnel de la famille et son traitement comique viendra, dans la fiction sérielle, ultérieurement. La formation d'un couple est encore sanctionnée par l'institution du mariage et aboutit à la fondation d'une famille : « la relation amoureuse unit moins un homme et une femme qu'une (future) mère et un (futur) père »[98]. La majorité des jeunes filles des feuilletons sentimentaux de l'époque est alors vouée à une vie heureuse entre mari aimant et enfants.

Si ces feuilletons sont marqués par une forme de conservatisme, il est un domaine qu'ils commencent à prendre en compte, c'est celui du travail des femmes. Il devient ainsi, tout comme dans la réalité, de plus en plus présent, aussi bien chez les jeunes femmes que chez leurs aînées. Si Janique et Cécilia, qui sont des jeunes femmes, travaillent, certaines femmes plus âgées, et notamment des mères de famille s'y mettent également. C'est ainsi le cas d'Ève, héroïne des *Saintes chéries* qui finit par quitter sa condition de femme au foyer pour entrer dans la vie active lors de la troisième saison de la série en 1970. *Le Temps de vivre, le temps d'aimer* de son côté met en scène le conflit entre travail et famille. Mathilde est en effet une mère de famille qui travaille, mais dont la promotion professionnelle modifie le quotidien. Pour autant, ces deux femmes, qui ont une vie de famille, finiront par renoncer à leur emploi, afin de privilégier leurs maris et enfants. Le bonheur familial et conjugal passe donc avant l'émancipation féminine dans le travail. Taline Karamanoukian pointe bien l'ambivalence de ces feuilletons : « ces fictions affirment, après avoir accordé une marge de liberté à leur personnage féminin, qu'il n'y a pas de compromis possible entre le statut de femme autonome et celui d'épouse. Elles traduisent ainsi les craintes de l'imaginaire social face à une émancipation incontrôlable des femmes »[99]. Pour autant, les héroïnes veuves ou célibataires ont un rapport différent au monde du travail, dans la mesure où trouver un emploi est une nécessité leur permettant de survivre et de nourrir leurs enfants. L'émancipation par le travail est alors autorisée, comme en témoignent les exemples suivants : Hélène, héroïne d'*Une autre vie* (1971) reprend une activité professionnelle en tant qu'avocate à

[96] *Id*., pp. 319-320.
[97] *Id*., p. 310.
[98] *Id.,* p. 319.
[99] KARAMANOUKIAN, Taline, « Représentations télévisuelles et cinématographiques de la figure de femme moderne : étude de cas autour des *Saintes chéries*, *Erotissimo* et *Vas-y maman* », in BEYLOT, Pierre, LE CORFF, Isabelle et MARIE, Michel, *Les Images en question. Cinéma, télévision, nouvelles images : les voies de la recherche*, Pessac, Presses Universitaires de Bordeaux, 2011, pp. 391-400, p. 399.

la mort de son mari alors qu'elle était femme au foyer ; Dominique, mère célibataire du feuilleton *Une femme seule* (1975) travaille également, la série insistant sur les difficultés de la jeune femme à exercer une activité professionnelle tout en s'occupant seule de sa fille. Si la première réussit à maintenir son niveau de vie, la seconde paraît plongée dans la misère et assumer avec beaucoup de difficultés sa fille, dont le père se désintéresse. Les années 1970 voient ainsi l'apparition de la femme mariée (ou veuve), mère et travailleuse[100] comme personnage principal. Cela ne signifie pas pour autant que l'accès au travail est dénué de difficultés. Mais, cela reste selon nous une des nouveautés de la décennie, tant les années précédentes semblaient privilégier les personnages de jeunes femmes à ceux de femmes mariées et ayant des enfants.

Progressivement, au cours des années 1970, le nombre de productions décroît, et les années 1980 sont, selon Régine Chaniac, celles du déclin[101]. Le paysage télévisuel est profondément transformé durant cette décennie marquée par la privatisation de TF1 et la création de nouvelles chaînes privées[102]. L'augmentation du volume de programmation comme des coûts de production entraîne une hausse significative des rediffusions[103]. Les productions françaises subissent de plein fouet la concurrence de séries américaines qui conquièrent très vite le public et colonisent les écrans. Cela s'explique en partie par leur faible coût : ayant été amortis dans leur pays d'origine, ces produits étrangers coûtent moins cher et se vendent à bas prix. Les années 1980 s'ouvrent avec la diffusion de *Dallas* le samedi à 21h30 sur TF1. Cette série ouvre la voie à *Dynasty* puis à *Santa Barbara*. Pierre Desgraupes, alors président d'Antenne 2, décide de chercher à concurrencer ces fictions et lance un projet de production à l'américaine (c'est-à-dire sur un mode davantage industriel, avec une production d'épisodes plus dense et plus régulière surtout). Mais la tentative de *Chateauvallon* demeurera, malgré une audience certaine, un échec commercial[104]. Les grilles de programme dans ces années sont « envahies » par les productions américaines, tout en laissant la part belle aux programmes de variété et aux talk shows. Ainsi, selon Régine Chaniac, si les années 1970 sont celles de la montée de la concurrence, tant entre les chaînes françaises – suite à l'éclatement de l'ORTF – qu'au niveau international, les années 1980 sont « un univers

[100] Si *Les Saintes chéries* mettaient déjà en scène, dès 1965, une mère avec Eve, celle-ci d'une part ne travaille pas dans les premières saisons, et de l'autre est un personnage tout aussi important que son mari. On a donc davantage affaire à une comédie familiale qu'à une série centrée avant tout sur le personnage féminin comme c'est le cas dans *Le Temps de vivre, le temps d'aimer*.

[101] CHANIAC, Régine, avec la collaboration de POURE, Micheline, et de GRUNBLATT, Catherine, *Le Feuilleton français à la télévision française de 1956 à 1980*, INA, 1988.

[102] Création de Canal+ en 1984, La Cinq en 1986 et M6 en 1987. Voir CHANIAC, Régine, « La fiction en série. Évolution de la programmation en France », *Quaderni*, n° 9, 1989, p. 41-54.

[103] Voir CORTADE, Emmanuel, « Le financement de la télévision hertzienne en France », *Réseaux*, vol. 10, n° 54, 1992, pp. 127-135 : « En 1990, l'Observatoire de la création audiovisuelle note que la télévision française propose environ une heure de fiction francophone inédite contre neuf heures de rediffusions ou de fictions étrangères » (p. 135).

[104] Voir CHANIAC, Régine, avec la collaboration de POURE, Micheline, et de GRUNBLATT, Catherine, *Le Feuilleton français à la télévision française de 1956 à 1980*, *article cité*. Les coûts de production du feuilleton se révèlent plus élevés que prévu. *Riviera*, au début des années 1990, subira le même sort.

impitoyable » à l'image de leur feuilleton-phare[105]. Selon Sabine Chalvon-Demersay et Serge Canaud, « à partir du milieu des années 1980, la télévision est profondément transformée. On assiste à la création de nouvelles chaînes, et à la multiplication des heures de diffusion. On passe brusquement d'une télévision artisanale à une télévision industrielle. Les producteurs privés prennent de l'importance. La télévision regarde vers l'Amérique »[106]. Les chaînes se lancent en effet dans la production de sitcoms telles que *Marc et Sophie* (TF1, 1987), *Salut les homards* (TF1, 1988), *Tel père, tel fils* (A2, 1988) ou encore, la plus connue, *Maguy* (A2, 1985, adaptation de *Maude*, CBS, 1972) diffusées en fin d'après-midi. La vie quotidienne y est mise en scène de manière humoristique. Dans les années 1990, les sitcoms à destination des jeunes et des adolescents se multiplient et sont reconnaissables sous le label « AB Productions ». Son modèle est *Hélène et les garçons*, dont la réception a été étudiée par Dominique Pasquier. A propos de l'héroïne, la sociologue nous dit qu'elle « incarne un modèle de "bonne féminité" fondé à la fois sur des caractéristiques physiques [...] et des propositions morales (l'accomplissement féminin dans le couple et la famille) »[107]. Ce n'est pas tant la domination masculine qui est ici mise en scène que la complémentarité entre les sexes et une vision de la femme comme s'accomplissant et s'épanouissant, de son plein gré, dans la vie de couple. Ces années ont aussi vu se prolonger le développement de séries centrées sur des personnages féminins, amorcé en 1978 sur Antenne 2 avec les séries *Madame le juge* et *Docteur Erika Werner*. Sont diffusées durant cette période des séries telles que *Marie Marie* (A2, 1981), *Pause café* (TF1, 1981), *Le Chef de famille* (A2, 1982), *Un seul être vous manque* (A2, 1984 et 1986), *Allo Béatrice* (A2, 1984), *Martine Verdier* (TF1, 1984) ou encore *Madame et ses flics* (FR3, 1985). La plupart de ces héroïnes sont caractérisées avant tout par leur métier : Joëlle Mazart est assistante sociale (*Pause café*), Béatrice Roussel anime une émission de radio (*Allo Béatrice*), Lorraine Valence est commissaire (*Madame et ses flics*). Ces héroïnes, quelle que soit leur situation sentimentale et affective, affirment leur volonté d'être libres et indépendantes, de vivre leur vie comme bon leur semble, en refusant parfois le poids des convenances. Lorsqu'elles ont des enfants, ces derniers ne sont pas centraux dans les épisodes. Ils apparaissent mais la relation parent-enfant n'est guère au centre des intrigues, ces dernières privilégiant souvent les amours de leurs héroïnes. Le déclin de la production française – qui n'était pas suffisamment compétitive et exportable – dans les années 1980 a encouragé la mise en place de nouvelles politiques comme l'instauration des premiers quotas de diffusion en 1986, de façon à contenir la progression de la fiction étrangère, politique renforcée au début des années 1990. Le paysage de la fiction s'en trouve bouleversé, et les chaînes historiques sont soumises à

[105] *Id.*, p. 54.
[106] *Histoires de fiction*, épisode « Les Comédies sentimentales », collection de Sabine Chalvon-Demersay et Patrick Jeudy, épisode diffusé le 11/09/2003 sur France 5.
[107] PASQUIER, Dominique, *La Culture des sentiments. L'expérience télévisuelle des adolescents*, Paris, Éditions de la Maison des sciences de l'homme, 1999, p. 221.

une obligation forte de production et de diffusion d'œuvres d'expression française. Les années 1990, qui ont intégré ces nouvelles contraintes de production, semblent marquées par l'empreinte de deux genres : les sagas et les séries à héros ou héroïne récurrents. Tout d'abord, elles vont remettre à l'honneur[108] les grandes sagas parfois sentimentales (*La Rivière Espérance*, 1995, F2 ; *Dans un grand vent de fleurs*, 1996, F2) tout en proposant des histoires de familles, qu'elles soient liées aux tourments de l'Histoire (*Les Steenfort, maîtres de l'orge*, 1996 et 1999, F2) ou aux vicissitudes du temps présent le temps d'un été (*Les Cœurs brûlés*, 1992, TF1 ; et sa suite *Les Yeux d'Hélène*, 1994, TF1). Si les sagas sont plutôt diffusées l'été, la multiplication des séries à héros ou héroïne récurrente permet de répondre aux obligations de production et de remplir les grilles au fil de l'année tout en tentant de fidéliser le public.

Dans les fictions de l'ORTF, les mères sont des personnages secondaires (les mères des héroïnes notamment) ou, si elles sont des personnages principaux, elles sont aussi des épouses, puis progressivement des femmes qui travaillent. Dans les années 1990 et 2000, avec la multiplication des séries de production française, notamment policières ou judiciaires, la figure de l'héroïne mère de famille qui travaille se fait une place sur le devant de la scène fictionnelle. Ces années ont en effet été marquées par le succès de *Julie Lescaut*, concurrente directe du patriarche Navarro, mais aussi, dans son sillage, de nombre de séries à plus ou moins longue durée de vie comme, *Une femme d'honneur*, *Diane, femme flic*, *Marion Jourdan*, la série *Le Juge est une femme* (avec les personnages principaux de Florence Larrieu puis Alice Nevers, toujours sur nos écrans), *Juliette Lesage, médecine pour tous* ou encore *Profession infirmière*. Nous avons visionné au moins le premier épisode des séries à héros ou héroïne récurrente de la période 1992-2012 de façon à accéder aux caractéristiques principales de ces personnages. Les épisodes pilotes sont un matériau pertinent dans la mesure où ils jouent un rôle d'incipit, c'est-à-dire d'introduction des personnages mais aussi de présentation de la série elle-même et de la « formule »[109] – selon le terme de Jean-Pierre Esquenazi – qu'elle développera. Ces pilotes sont porteurs du principe narratif de la série et doivent en même temps mettre en situation un héros, ou une héroïne, inconnu.e du public. En quatre-vingt dix minutes – plus rarement cinquante-deux –, le

[108] Parallèlement aux feuilletons sentimentaux, les années 1970 avaient vu se multiplier les sagas familiales et historiques, longue lignée de productions inaugurée par *La saga des Forsytes*, produite en 1967 par la BBC, et en France par *Les gens de Mogador* en 1972. Dans le documentaire *Histoires de fiction*, (épisode « Les sagas familiales », collection de Sabine Chalvon-Demersay et Patrick Jeudy, diffusé le 21/12/2003 sur France 5) Sabine Chalvon-Demersay, Jérôme Lambert et Philippe Picard nous disent que « les familles se succèdent dans une valse sans fin. Les prolétaires cèdent la place, mais quels que soient les milieux, la transmission des valeurs et l'attachement aux racines restent le thème de prédilection des sagas familiales ». Jusque dans les années 2000, nombreuses sont en effet les sagas qui mettront en scène l'attachement à la terre et à sa transmission (*Au plaisir de Dieu*, 1977, TF1 ; *Le Château des oliviers*, 1993, F2 ; ou encore *Tramontane*, TF1, 1999). Si le genre s'est légèrement effacé dans les années 1980, il connaîtra un regain d'intérêt dans la décennie suivante, avant de disparaître à nouveau dans les années 2000 au profit d'adaptations issues du patrimoine littéraire (collection de F2 *Chez Maupassant* de 2007 à 2011 par exemple).

[109] ESQUENAZI, Jean-Pierre, *Les Séries télévisées, l'avenir du cinéma ?*, Paris, Armand Colin, 2010, p. 90.

téléspectateur ou la téléspectatrice doit comprendre le caractère du personnage, son parcours familial et professionnel, ses forces et faiblesses, en un mot, « le spectre »[110] du personnage. Nous avons procédé à une analyse des rapports sociaux de genre dans ce corpus, que nous ne détaillerons pas ici mais dont nous rappellerons les principaux résultats[111]. Nous retiendrons de ce matériau que ces héroïnes sont constamment réassignées à leur genre et qu'elles doivent faire montre de leurs qualités professionnelles face à des personnages masculins marqués par le sexisme ordinaire. Finalement, elles sont rassurantes car elles ne remettent pas en cause radicalement la domination patriarcale[112]. Ces séries se concentrent sur le milieu professionnel des personnages et sur l'exercice de leur métier. Pour autant, leur vie privée est également mise en scène, mais de manière moins prégnante. Ce qui prime, c'est leur travail. Leurs histoires de famille sont secondaires, accessoires. Dans le pilote de *Julie Lescaut* par exemple, la commissaire s'occupe de ses filles, mais ce temps semble être accordé entre deux moments de l'enquête. Si Isabelle Florent (*Une femme d'honneur*) a un fils, on ne le voit pas dans le premier épisode et leur relation est réduite à un appel téléphonique[113]. Plutôt que des mères, ce sont avant tout des femmes d'action, des professionnelles, que ces séries mettent en scène. Cela ne signifie pas pour autant qu'elles sont de « mauvaises » mères. Elles sont attentives à leurs enfants et témoignent de leur affection pour eux. Mais cette identité n'est pas première. Le quotidien est accessoire. Ces héroïnes tentent de concilier, de manière idéalement égalitaire, les différentes dimensions de leurs identités : travailleuses, épouses ou amantes, mères, cette dernière n'étant qu'une facette parmi d'autres. La fiction télévisuelle des années 1990 et 2000 est également marquée par de nombreuses adaptations du patrimoine littéraire et par une production importante de téléfilms. Si ces derniers ne sont pas notre objet, il est néanmoins nécessaire de faire un point rapide sur les travaux effectués à leur sujet. Nous évoquerons donc rapidement les principaux résultats des travaux de Sabine Chalvon-Dermersay sur la fiction française. Elle montre en effet que le lien social et la famille sont au cœur de ces fictions qui constituent une source pertinente pour saisir les reconfigurations normatives à l'œuvre.

3.3. La famille, entre liens du sang et liens du cœur

Ces travaux ont ouvert la voie à une étude des représentations de la famille dans la fiction télévisée et offrent des pistes que nous prolongerons dans nos propres analyses.

[110] TRUBY, John, *L'Anatomie du scénario. Cinéma, littérature, séries télé*, Paris, Nouveau Monde Éditions, 2010.
[111] LÉCOSSAIS, Sarah, « L'impossible évolution des normes de genre dans les séries télévisées françaises (1992-2010) », Actes de la journée doctorale de l'Afeccav, 2012, [en ligne] : http://www.afeccav.org/wp-content/uploads/Acte1/files/assets/seo/page95.html.
[112] SELLIER, Geneviève : « Construction des identités de sexe dans les séries policières françaises », in BEYLOT, Pierre et SELLIER, Geneviève, *Les Séries policières*, Paris, L'Harmattan, 2004, pp. 259-271.
[113] *Une Femme d'honneur*, épisode pilote, TF1, 1996.

3.3.1. Le lien social en crise

La question du lien social est au cœur des corpus analysés par Sabine Chalvon-Demersay. Les mille scénarios envoyés à France Télévision par des auteurs amateurs par exemple mettent en scène un monde en crise, inspirant le sentiment d'une société qui s'est défaite[114], dans laquelle les liens seraient distendus, rompus : impuissance des institutions, échec des valeurs intégratrices, nostalgie des valeurs relationnelles, familles décomposées. Ce corpus est marqué par un véritable pessimisme et la crainte d'une société sans plus de liens entre ses individus : « crise du lien social, crise du lien familial, crise du lien qui fait tenir ensemble une personnalité. Ce qui est en cause, à travers ces textes, c'est la capacité de chacun à pouvoir maintenir une relation »[115]. Prenant acte de la désinstitutionnalisation de la famille, déjà évoquée par Louis Roussel[116], Sabine Chalvon-Demersay montre que ce mouvement va de pair avec l'instabilité et l'imprévisibilité des rapports humains. Le matériau qu'elle analyse montre une société dans une impasse, toute forme de solidarité étant vouée à l'échec. Les scénarios sont ainsi marqués du sceau de la crise des institutions, crise qui a des répercussions à tous les niveaux du lien social.

3.3.2. Lien conjugal et lien parental

La problématique du lien est également au cœur des adaptations de romans populaires du 19e siècle en France à la télévision dans la seconde moitié du 20e siècle auxquelles la sociologue s'est intéressée. Au fil du temps, les logiques présidant aux adaptations, les modes « d'accrochage » du public, varient. Ce qui touchait le lecteur de la seconde moitié du 19e siècle ne touche plus le téléspectateur des années 1960 dont les intérêts divergent également de celui des années 2000. Le travail des adaptateurs consiste à moderniser le propos tout en respectant au mieux les personnages originaux et les histoires, surtout lorsque celles-ci sont bien connues du grand public. À partir des années 1990, l'adaptation des romans s'appuie sur une sexualisation des personnages et sur la mise en intrigue des sentiments. L'analyse de ce corpus amène à révéler l'existence d'un véritable virage interprétatif dans le principe organisateur de la relecture des œuvres. La sexualité a changé de place et on tend à lui accorder la même place dans la vie des héros que celle qu'elle occupe dans celle des individus d'alors. La sexualité est en effet désormais considérée comme une condition indispensable à l'épanouissement personnel – et psychique – des individus. L'« accrochage par la sexualité »[117] semble alors être une bonne manière de rendre accessibles les héros en leur donnant des préoccupations plus contemporaines, plus proches de celles de leurs téléspectateurs et téléspectatrices, tout en leur faisant leur ressembler. Ces adaptations successives

[114] CHALVON-DEMERSAY, Sabine, *Mille scénarios. Une enquête sur l'imagination en temps de crise*, Paris, Métailié, 1994, p. 44.
[115] *Id.*, p. 41.
[116] ROUSSEL, Louis, *La Famille incertaine*, *op. cit*.
[117] CHALVON-DEMERSAY, Sabine, « Le deuxième souffle des adaptations », *article cité*, p. 106.

rendent visible un mouvement de libéralisation de la sexualité des personnages, bien que circonscrite dans le cadre de la relation conjugale amoureuse.

Les héros originels cherchaient bien souvent à restaurer des liens familiaux brisés. Cependant, liens de conjugalité et liens de filiation ne répondent plus aux mêmes logiques. Ainsi, s'il demeure pertinent aux yeux des adaptateurs de laisser Aurore de Caylus retrouver sa fille, Aurore de Nevers, dans *Le Bossu*, il semble plus délicat de forcer la baronne de Schwartz, dans *Les Habits noirs*, à reprendre la vie commune avec son mari longtemps disparu mais alors retrouvé.

> Il n'est plus possible de se contenter de voir réaffirmés les liens de conjugalité. Il faut encore savoir si l'homme que nous avons retrouvé est bien celui que nous espérions, s'il n'a pas trop changé, si nous nous plairons encore, si le bagne ne l'a pas trop abîmé, s'il a toujours bon caractère, etc. Pour eux [les personnages], le dévoilement est un aboutissement. Pour nous [en tant que téléspectateurs], il ne peut être qu'un commencement[118].

Le mariage n'est plus conçu aujourd'hui comme un lien obligeant les individus de manière ferme et définitive ; il ne peut plus apparaître comme une institution indéfectible, ce qu'il était autrefois. Dans les adaptations télévisées, le lien marital ne peut donc plus être représenté de la même manière. On peut ainsi lire dans ces adaptations successives un mouvement qui conduit à faire abandonner aux personnages leur quête de restauration des liens conjugaux : « nous sommes désormais à mille lieues de l'inconditionnalité instituée »[119]. Pour autant, il n'en est pas de même pour tout type de lien. Les liens de filiation ne peuvent fonctionner sur le même modèle et ils demeurent extrêmement vivaces au fil du temps :

> Les liens de filiation ont conservé intégralement leur force. Ce qui crée une tension puisque d'un côté, les liens conjugaux sont devenus plus précaires, tandis que de l'autre, les liens parentaux ont conservé leur irréductibilité, voire même ont renforcé l'importance de la parentalité en ancrant le désir d'enfant dans le désir explicite de chacun des parents. Désiré, l'enfant entre dans une économie élective[120].

Le lien conjugal est aujourd'hui précaire tandis que le lien parent-enfant est fortement valorisé. Il est même reconnu au-delà du pur lien biologique et la parenté sociale est légitimée par la fiction, ce dont témoigne l'impossibilité pour le Lagardère de 2005 d'épouser Aurore, c'est-à-dire celle qu'il a élevée comme sa fille. Le lien électif est donc placé sur le devant de la scène par ces fictions.

[118] *Id.*, p. 105.
[119] *Ibid*.
[120] *Id.*, pp. 105-106.

3.3.3. Famille, électivité et solidarité

Sabine Chalvon-Demersay fait l'hypothèse que les fictions discutent les modalités de fonctionnement d'une « société élective ». À travers des trames narratives communes, elles explorent les conséquences de relations sociales fondées sur le choix et l'élection davantage que sur le droit ou le devoir : « on voit plutôt se déployer les conséquences d'une aspiration généralisée à fonder toutes les formes de lien, et non plus seulement les relations de couple, sur des affinités sentimentales »[121]. Ces fictions promeuvent de nouvelles normes relationnelles, en valorisant l'autonomie individuelle et l'épanouissement personnel, couplés à une exigence de transparence. Cependant, si la fiction interroge les modalités de cette société élective, elle semble conclure que ce modèle est impossible, utopique. Le modèle électif, causé en partie par la crise des institutions, est à son tour en crise. Sabine Chalvon-Demersay conclut son étude sur le fait que ces fictions, faisant le constat de l'échec du modèle électif, tendraient à ramener sur le devant de la scène les liens du sang. « Dans certains téléfilms, écrit-elle, on […] voit apparaître un retour du *principe biologique* comme fondement du lien. Comme étant le seul garant possible du maintien des relations de solidarité »[122]. La réponse à la précarité instaurée par l'électivité pourrait être trouvée dans une revalorisation des liens de sang et la réinscription de la famille dans la filiation. Si la sociologue n'interroge pas cette hypothèse en termes de *backlash*, il nous semble que cette piste est à explorer. En effet, le retour de ce principe biologique ne peut qu'avoir de très fortes conséquences pour les personnages féminins dont la maternité deviendrait un élément incontournable. Le risque d'assignation des personnages à leur genre du fait qu'ils soient parents mérite d'être interrogé, de même que les enjeux politiques de ce possible retour de bâton. Nous aurons donc à cœur à notre tour d'interroger ces hypothèses dans notre propre matériau et de saisir les différents discours concernant cette ambivalence entre liens du sang et liens du cœur et ses conséquences sur les identités féminines.

Conclusion : La mère, au cœur des séries familiales

Ces corpus de fictions télévisées nous invitent à poser l'hypothèse suivante : les personnages féminins, s'ils sont au fil du temps libérés du poids de l'institution matrimoniale et vivent leurs amours de manière plus libre, ne le sont pas de leurs relations avec leurs enfants ni du poids de la maternité. La promotion de la relation parent-enfant et de la parentalité fait de la maternité un rôle social qui doit être investi et qui est profondément normé. Les mères sont de plus en plus

[121] CHALVON-DEMERSAY, Sabine, « Une société élective. Scénarios pour un monde de relations choisies », *Terrain*, n° 27, 1996, pp. 81-100, p. 82.
[122] *Id.*, p. 94.

marquées, définies, caractérisées, par leur rôle de mère. Elles ne peuvent y déroger, et la maternité devient la facette centrale de leur identité, le cœur de leurs interrogations, ce qu'il faut réussir, performer. Elles ont beau travailler, divorcer, se remarier, se démarier, décider d'enfanter, revendiquer l'égalité, elles demeurent avant tout, malgré tout, et contre vents et marées : des mères. Et elles sont mises en scène au sein de leurs foyers dans des séries qui se centrent sur la vie familiale. L'un des tournants dans la production française est alors l'arrivée, en 1992 sur TF1 d'*Une famille formidable* – toujours en production en 2015. En vingt ans, une trentaine d'épisodes de 90 minutes a été diffusée, avec plus ou moins de régularité. *Une famille formidable* nous semble être le modèle d'un genre[123] en soi qui serait celui de la série ou de la « chronique familiale ». Tout au long de ces épisodes est réaffirmée l'importance de la famille, des liens qu'elle tisse entre les individus. La famille est un lieu de disputes, de tensions, mais aussi et surtout de solidarité, de bonheur, de soutien. En traversant les années 1990 et 2000, cette série a ouvert la voie à d'autres fictions – qui n'ont pas toutes connu le même succès – se focalisant sur la vie familiale et sur des intrigues du quotidien, oubliant la narration de destinées extraordinaires ou d'événements historiques au profit d'un recentrage sur la vie de tous les jours et ses petites contrariétés, vie de tous les jours au centre de laquelle se trouvent… les mères.

À l'aune des années 2000, les fictions télévisées témoignent donc de l'ambivalence centrale dans les conceptions et représentations de la famille : quelles formes de lien y sont dominantes ? Dans les représentations, les individus de la seconde modernité sont-ils avant tout des individus individualisés maîtres de leurs identités tant intimes que sociales, fondant leurs relations sur le choix et le libre consentement, même si celles-ci n'en deviennent que plus précaires ? Ou au contraire, la famille demeurerait-elle le dernier bastion de la solidarité, le lieu où les liens du sang obligeraient les individus tout en leur offrant le confort, l'assurance et les bénéfices de l'appartenance au groupe ? Ces résultats balisent le terrain de la fiction sérielle et sont porteurs des questionnements suivants, auquel nous essaierons de répondre : le lien familial est-il en crise, la précarité a-t-elle gagné toute forme de lien social ? Ou au contraire, la fiction a-t-elle pris le parti de réaffirmer la puissance de la famille vue comme cellule centrale de la société ? Les personnages qui peuplent l'univers fictionnel télévisuel valorisent-ils les liens du sang ou penchent-ils plutôt en faveur d'une parenté sociale ou élective ? Surtout, que deviennent, à l'aune de ces questionnements, les figures maternelles ? Les personnages de mères sont-ils libres de faire ou défaire leurs liens familiaux au gré de leurs envies ? Si les liens de parentalité ne peuvent être

[123] Les genres fictionnels peuvent être définis en fonction des promesses qu'ils font à leurs téléspectateurs (François Jost) en fonction des formats et dispositifs (Stéphane Benassi) ou encore en fonction de la temporalité et des formules (Jean-Pierre Esquenazi). Pour autant, il nous semble que des séries de 90 minutes comme *Une famille formidable*, des sitcoms courtes comme *Que du bonheur !* ou encore des feuilletons comme *Fais pas ci, fais pas ça* relèvent d'une même dynamique de production de fiction sérielle centrée sur la vie familiale et son quotidien. C'est ce qui nous encourage à parler de « genre » à part entière à propos des « séries familiales ».

soumis à l'électivité, quels sont les effets en retour sur les identités maternelles ? Si les femmes mariées peuvent se libérer du carcan de leur rôle d'épouse, celles qui ont des enfants peuvent-elles se départir – et dans quelles conditions – de leur rôle de mère ? Les identités maternelles prennent-elles le pas sur les identités féminines ?

La multiplication des séries familiales a mis sur le devant de la scène les personnages de mères de famille dont la maternité devient le premier métier. Les identités maternelles sont au cœur des séries familiales et ces programmes télévisuels sont le lieu d'une réflexion importante sur la maternité et la parentalité. Afin d'analyser la place des personnages de mères dans leurs familles fictionnelles et ce que ces fictions nous disent de ce que c'est qu'être parent entre les années 1992 et 2012, nous avons mis en place une méthodologie et un cadre théorique que nous souhaiterions exposer en trois temps distincts. Il nous a semblé tout d'abord nécessaire de faire le point sur notre matériau, les séries télévisées, et d'engager une réflexion sur ce que signifie, pour un chercheur en sciences de l'information et de la communication, de travailler sur ce type d'objet. Le prochain chapitre sera donc consacré aux enjeux de l'analyse des séries télévisées. Dans un deuxième temps, nous exposerons la méthodologie plurielle que nous déploierons par la suite dans les deuxième et troisième parties. Enfin, nous exposerons notre corpus et les choix qui ont abouti à sa constitution.

Chapitre 2. Les séries télévisées, quel objet pour la recherche ?

Ayant choisi d'analyser les représentations de la maternité et des mères de famille dans les séries télévisées françaises, nous devons désormais nous arrêter sur l'objet série et proposer un premier cadre théorique et méthodologique pour l'analyse de notre matériau. Les séries sont avant tout un objet télévisuel, même si elles sont de plus en plus regardées en *streaming*, téléchargées, visionnées en DVD ou en vidéo à la demande, hors des grilles de programmes de leurs chaînes de diffusion, voire en dehors même du médium télévision. Hervé Glevarec rappelle que « les séries télévisées et leur mode de consommation permettent ce qu'on appelle la dé-linéarisation (la consommation hors programme) et la séance courte (une plasticité de la pratique qui s'insère dans l'interstice d'autres activités) »[1]. Il va même jusqu'à poser la question : « les séries américaines ou françaises sont-elles "télévisuelles" ? »[2]. Ainsi, les pratiques des amateurs – des sériephiles – éloigneraient les séries du média pour lequel elles ont été créées. La télévision ne serait plus qu'un support : « la nature télévisuelle des séries pourrait bien ne résider que dans quelques traits liés à leur fabrication et aux anticipations qu'elle suppose »[3]. Pourtant, si ces observations résument bien les pratiques des jeunes adultes qui composent les personnes interviewées dans cette enquête, il nous semble que le visionnage des séries françaises qui constituent notre corpus se fait malgré tout toujours beaucoup à la télévision, de la manière la plus « classique » qui soit. C'est d'ailleurs à partir du visionnage en direct que Médiamétrie établit les taux d'audience. De plus, comme le souligne Clément Combes[4], la dé-linéarisation des séries est loin de faire totalement disparaître l'effet d'agenda télévisuel, le rendez-vous étant assoupli plus qu'aboli. Nous garderons donc en

[1] GLEVAREC. Hervé, *La Sériephilie*. *Sociologie d'un attachement culturel*, Paris, Ellipses, 2012, p. 62.
[2] *Id.,* p. 47.
[3] *Ibid.*
[4] COMBES, Clément, « "Du rendez-vous télé" au *binge watching* : typologie des pratiques de visionnage de séries télé à l'ère numérique », *Études de communication*, n° 44, 2015, [en ligne] : http://edc.revues.org/6294#article-6294. L'auteur montre bien que les amateurs de séries américaines suivent l'agenda télévisuel afférent et récupèrent et visionnent les épisodes le lendemain de leur diffusion. Si elles ne sont pas regardées à la télévision, ces séries y demeurent cependant profondément liées. Clément Combes écrit ainsi que, « mise à la porte de l'horizon de ces spectateurs-internautes, l'institution télévisuelle revient par la fenêtre » (p. 108).

tête que les séries de notre matériau sont avant tout créées pour la télévision, qui y imprime sa marque et ses contraintes. Lorsque, dans le cadre de notre recherche, nous visionnons en ligne les programmes à l'Inathèque[5], nous perdons en partie l'intégration des séries dans une grille de programmation, à des horaires spécifiques, avant ou après d'autres émissions avec lesquelles des liens sont tissés. En revanche, les programmes gravés sur des DVD par journée ou partie de la journée nous permettent de garder en mémoire cette inscription de la série dans une grille. Si notre objectif dans cette étude n'est pas de nous focaliser sur les contraintes d'écriture liées à la télévision ou à la question de la narration, des espaces publicitaires, des arches narratives, du séquençage ou formatage, nous gardons malgré tout toujours à l'esprit que notre matériau est un corpus composé de programmes de télévision.

La réflexion que nous amorçons ici consiste à questionner l'implication scientifique et disciplinaire de notre choix d'un matériau de séries télévisées. Ce travail s'inscrit en effet dans une tradition d'analyse de la télévision, objet d'étude qui a d'ailleurs participé à légitimer le champ disciplinaire des sciences de l'information et de la communication[6]. La télévision et ses programmes sont ainsi au cœur de nombreux travaux, au sein desquels un certain nombre d'études sur la fiction télévisée. Comment a-t-on pensé la télévision, symbole de la culture de masse ?

Dans ce chapitre, nous aimerions travailler cette première spécificité de la série, en la replaçant dans le contexte de la recherche sur la télévision. Puis nous réfléchirons à la manière dont les séries ont été analysées jusqu'à présent, en nous arrêtant plus spécifiquement sur les apports des sciences de l'information et de la communication. Enfin, nous rappellerons rapidement les différentes voies ouvertes pour penser, aujourd'hui, la sérialité.

1. La série, un objet de télévision

La télévision a fait l'objet d'analyses particulièrement critiques. Loisir de masse, elle est vue comme un instrument de domination, participant de l'abêtissement des téléspectateurs et d'une dévaluation de la culture. Très rapidement, deux voies de critique de la culture de masse, et plus spécifiquement de la télévision se font jour : la première renvoie à la théorie critique et aux propositions de l'École de Francfort, tandis que la seconde s'ancre dans la théorie de la légitimité

[5] Les séries de la base DL sont généralement disponibles en DVD (avec des durées variables en fonction des périodes de numérisation). Celles issues de la base Archives sont de plus en plus numérisées et donc accessibles directement sur le poste du lecteur. Certains épisodes, de manière exceptionnelle, ont été visionnés sur cassette VHS.
[6] LOCHARD, Guy, « La télévision, un opérateur de légitimation pour les SIC », *Hermès*, n° 38, 2004, pp. 55-62.

culturelle portée par Pierre Bourdieu. D'un côté émerge une critique en termes idéologiques, d'influence marxiste. Ces textes s'appuient sur la fameuse citation de Karl Marx selon laquelle : « à toute époque, les idées de la classe dominante sont les idées dominantes »[7]. De l'autre, c'est la hiérarchie des biens culturels qui est questionnée, hiérarchie au sein de laquelle la télévision ne trouve sa place que sur les derniers barreaux de l'échelle culturelle.

1. 1. La télévision, objet de toutes les critiques

Ces discours critiques ne sont rappelés ici que dans la mesure où ils permettent de comprendre la construction de la télévision comme objet de recherche légitime, et suite à cela la construction des séries télévisées comme un objet digne d'être étudié. Les discours critiques envers les médias de masse en effet se sont très vite focalisés sur la télévision, et, en son sein, sur les feuilletons.

1.1.1. Les séries télévisées, entre rengaine et nouveauté

La première tradition de recherche à avoir fustigé les produits de la télévision, et notamment ses fictions, est celle de l'École de Francfort. D'ancrage marxiste, elle considère la télévision comme le lieu par excellence de la reproduction idéologique, ce que l'on retrouve dans les textes les plus connus de Theodor Adorno et Max Horkheimer, notamment dans l'essai « La production industrielle des biens culturels. Raison et mystification des masses », issu de *La Dialectique de la raison*[8] ou encore dans l'article de Theodor Adorno « La télévision et les *patterns* de la culture de masse »[9]. Ces auteurs envisagent l'industrie culturelle comme un système, se caractérisant par des phénomènes d'uniformisation et de standardisation lisibles dans la reprise de « *patterns* ». Les produits de cette industrie puisent dans une même idéologie. Tout y participe : les contenus, les formules, les schémas narratifs, les personnages (entre stéréotypes et archétypes) et ce, au-delà des différents médias : les émissions de radio, de télévision comme les articles de presse promeuvent une même idéologie au service des dominants. La critique des médias de masse se concentre progressivement sur les feuilletons. Ainsi, Theodor Adorno insiste sur la redondance, la répétitivité et l'ubiquité qui caractérisent ces productions : on retrouve partout la même chose, sous des airs différents. Uniformisation et standardisation sont ainsi les maîtres mots de l'industrie culturelle. Dans ses travaux sur la musique et la radio, la standardisation est entendue par Theodor Adorno comme « l'offre plus ou moins autoritaire d'un matériau identique à un grand nombre

[7] MARX, Karl, « L'idéologie allemande. Conception matérialiste et critique du monde. 1845-1846 » in MARX, Karl, *Philosophie*, édition établie par Maximilien Rubel, Paris, Gallimard, 2009, p. 338.
[8] ADORNO, Theodor W., et HORKHEIMER, Max, « La production industrielle de biens culturels. Raison et mystification des masses », in *La Dialectique de la raison*, Paris, Gallimard, 1974 (1947), pp. 129-176.
[9] ADORNO, Theodor W., « La télévision et les *patterns* de la culture de masse », *Réseaux*, vol. 9, n° 44-45, 1990, pp. 225-242.

d'individus »[10]. Combinée avec le concept d'ubiquité, la standardisation renvoie également à la « manière dont différentes stations parviennent à diffuser "la même chose" tout en proposant des programmes complètement différents »[11]. En ce qui concerne la télévision, la standardisation renvoie ainsi tout aussi bien au format des programmes qu'à leurs contenus, leurs intrigues ou leur narration. Elle se lit par exemple dans le fait que, selon l'auteur, « chaque téléspectateur d'une intrigue télévisée sait avec une certitude absolue comment l'histoire va se terminer »[12]. La redondance des fictions télévisées conduirait le téléspectateur à cesser toute activité réflexive et l'empêcherait même d'exercer la moindre activité interprétative ou critique. Le fait que les téléspectateurs devinent la fin d'un programme peut au contraire être envisagé comme la preuve de leurs compétences et de leur capacité à cerner les enjeux d'un genre, à en comprendre les mécanismes. Les travaux de Tamar Liebes et Elihu Katz, sur la série *Dallas*, vont dans ce sens lorsqu'ils montrent que les téléspectateurs sont capables d'effectuer une critique « syntaxique »[13] et que leur connaissance des programmes peut se transformer en compétences pratiques. Les reproches de standardisation et d'uniformisation ont été nuancés également. D'une part, la récurrence des schémas narratifs et des intrigues est, selon Umberto Eco[14], en partie nécessaire à la sérialité puisque c'est elle qui rend possibles des ruptures et innovations. La répétition crée les conditions nécessaires pour l'originalité. Ceci est particulièrement visible dans les séries contemporaines. La fixité du cadre de chaque épisode permet de surprendre les téléspectateurs et téléspectatrices de manière ponctuelle avec des épisodes originaux comme ceux qui sont chantés ou ceux qui modifient la temporalité ou le mode de narration. D'autre part, la standardisation et l'uniformisation sont imposées par la massification et l'industrialisation de la culture. Pour autant, comme l'a bien montré Edgar Morin, les industries culturelles sont le lieu d'une tension entre des logiques contradictoires opposant la logique de standardisation et de bureaucratisation monopolistique à une contre-logique individualiste, créatrice et concurrentielle[15]. Selon l'une de ses formules bien connues, « le standard bénéficie du succès passé et l'original est le gage du succès nouveau, mais le déjà connu risque de lasser et le nouveau risque de déplaire »[16]. Les industries culturelles, tout aussi concentrées qu'elles puissent être sur les plans économique, industriel ou financier, ne peuvent pour autant se permettre de ne mettre sur le marché que des produits répétitifs, de reprendre *ad infinitum* les mêmes formules ou rengaines et doivent avant tout plaire à des publics mouvants, ce qui en fait des industries du risque autant que des industries

[10] ADORNO, Theodor W., *Current of Music. Éléments pour une théorie de la radio*, Laval, Éditions de la maison des sciences de l'homme/Presses de l'Université de Laval, 2010, p. 133.
[11] *Id*. p. 135.
[12] ADORNO, Theodor W., « La télévision et les *patterns* de la culture de masse », *article cité*, p. 229.
[13] LIEBES, Tamar, et KATZ, Elihu, « Six interprétations de la série *Dallas* », *Hermès*, 1993, n° 11-12, pp. 125-144.
[14] ECO, Umberto, « Innovation et répétition : entre esthétique moderne et post-moderne », *Réseaux*, vol. 12, n° 68, 1994, pp. 9-26.
[15] MORIN, Edgar, *L'Esprit du temps*, *op. cit*.
[16] *Id.*, pp. 40-41.

créatives[17]. Cette mise en évidence des tensions au sein des industries culturelles et de leur ambivalence, du subtil équilibre auquel elles doivent parvenir entre standardisation et innovation, a permis de mettre en valeur un autre point de vue sur la télévision, ses producteurs, ses contenus et ses publics.

1.1.2. Des craintes d'une imposition idéologique… qui perdurent

Selon Adorno et Horkheimer, l'industrialisation des produits culturels participerait à une forme d'aliénation des publics : « la domination technique progressive se mue en tromperie des masses, c'est-à-dire en moyen de garrotter la conscience. Elle empêche la formation d'individus autonomes, indépendants, capables de juger et de se décider consciemment »[18]. La critique de l'industrie culturelle et de ses produits standardisés va donc de pair avec une conception particulièrement négative d'individus soumis au pouvoir des médias, ces derniers étant vecteurs d'idéologies. La question de l'idéologie demeure prégnante dans la recherche sur la culture de masse et les séries télévisées semblent être l'objet privilégié de sa circulation. La tradition continue au-delà de l'École de Francfort, comme en témoignent par exemple les travaux de David Buxton. Selon lui, la forme d'une série relève de l'idéologie figée. Elle vise à donner forme et consistance à un « projet idéologique » qui échappe en grande partie aux intentions des créateurs et à la réception consciente du téléspectateur. Les séries d'une même époque véhiculeraient alors une même idéologie en raison d'un soubassement inconscient de valeurs qui permettrait aux intrigues de faire sens dans un contexte historique donné. Il propose une approche critique des séries télévisées en ce que le chercheur devrait effectuer un travail d'interprétation, découvrir le sens caché, sédimenté, dans les séries contemporaines. Ce sens caché ne peut être saisi ni par des études de réception, ni par des enquêtes auprès des scénaristes ou créateurs. En effet, David Buxton considère que les enjeux idéologiques résultent de processus inconscients. Il ajoute qu'il n'existe pas de positionnement hors texte : le sujet qui réceptionne comme le sujet qui écrit sont déjà situés dans l'idéologie et ne sont donc pas en mesure de la saisir. C'est donc au critique de dénouer les enjeux idéologiques *via* son travail d'interprétation ; c'est à travers l'analyse des ambivalences et des contradictions internes des séries, à travers l'étude de la conjoncture économique et historique qui les voit naître, que l'on pourrait en dégager les enjeux idéologiques. Il considère ainsi que, « idéologiquement, il existe un niveau en profondeur où toutes les séries d'une même époque se ressemblent »[19]. Il faudrait donc étudier les séries télévisées par période, même si David Buxton ne précise pas comment définir la contemporanéité de certaines séries, ni sur combien d'années ce type de corpus devrait s'étendre. Cette perspective nous semble

[17] HESMONDHALGH, David, *The Cultural Industries*, (2e éd.), Londres, Sage, 2007.
[18] ADORNO, Theodor W., « L'industrie culturelle », *Communications*, vol. 3, n° 1, 1964, pp. 12-18, p. 18.
[19] BUXTON, David, *Les Séries télévisées. Forme, idéologie et mode de production*, Paris, L'Harmattan, 2010, pp. 144-145.

réductrice dans la mesure où elle rend invisibles les conflits de définitions au sein de la sphère publique, négligeant les ambivalences et tensions essentielles à la compréhension des produits des industries culturelles et créatives. Le placage d'une position idéologique sur toutes les séries d'une même période historique – qui plus est quelles que soient les chaînes qui les diffusent – nous semble donc discutable. Pour autant, les enjeux idéologiques ne doivent pas être sous-estimés et les séries, au même titre que les documentaires ou journaux d'information doivent être analysées dans cette perspective. Stuart Hall, de son côté, propose une conceptualisation différente de l'idéologie, qui nous semble davantage productive. Il définit l'idéologie comme suit : « j'emploie le terme pour me référer à ces images, ces concepts et ces prémisses qui fournissent les cadres à travers lesquels nous représentons, interprétons et comprenons certains aspects de l'existence sociale et leur donnons un sens »[20]. Les médias ont un « pouvoir idéologique » : celui de donner un sens aux événements. Ce pouvoir est lisible dans la récurrence de certaines significations, dont la répétition tend à faire sens. Selon Stuart Hall, les médias ont trois fonctions culturelles et idéologiques majeures. Tout d'abord, les médias ont un rôle essentiel en ce qu'ils participent à la mise en circulation d'un savoir social, savoir véhiculant les normes sociales et significations dominantes. Or, c'est en partie à travers ces savoirs que nous percevons et évaluons le monde social qui nous entoure. Les médias fournissent ainsi des représentations collectives, mais qui ne sont pas unidimensionnelles ; au contraire elles sont placées sous le signe d'une pluralité apparente. À cette fonction de construction sélective du savoir social s'ajoute une fonction de production de sens. En effet, les médias ont pour fonction, si l'on reprend les termes de Stuart Hall, de *réfléchir* mais aussi de *réfléchir sur* cette pluralité : « le savoir social mis en circulation par les médias est rangé et arrangé parmi les grandes classifications normatives et évaluatives, les significations et interprétations préférées »[21]. Les médias offrent une voie d'accès au monde, ils contribuent à lui donner du sens. Ils travaillent à structurer les représentations du monde et en ce sens effectuent ce que Stuart Hall nomme un « labeur idéologique »[22]. C'est en effet en partie au cœur des médias que se jouent les luttes de définition des identités des acteurs sociaux, ainsi que la prescription en matière de normes sociales. Enfin, les médias ont une fonction de « production du consensus et de construction de la légitimité »[23], qui vise à unifier et consolider les représentations. Pour autant, ils n'imposent pas un point de vue *via* un mode d'imposition idéologique vertical, dans la mesure où conflits et luttes (de définition des identités, d'accès à la visibilité, etc.) demeurent. Ils sont des modes de production idéologiques dominants,

[20] HALL, Stuart, « Le blanc de leurs yeux : idéologies racistes et médias », in HALL, Stuart, *Identités et cultures. Politiques des cultural studies*, *op. cit.*, pp. 259-264, p. 259.
[21] HALL, Stuart, « La culture, les médias et l'« effet idéologique », *article cité*, p. 53.
[22] *Ibid*.
[23] *Id.*, p. 55.

mais selon des modalités beaucoup plus ambivalentes, complexes et conflictuelles que ce que prétendent les perspectives critiques citées précédemment.

1.1.3. Critique des séries, critique des publics

La télévision, et plus encore les séries et feuilletons sont critiqués car ils sont envisagés comme des produits uniformes, standardisés, véhiculant l'idéologie dominante. En retour, ce sont leurs publics qui sont visés. En effet, en critiquant la qualité des programmes, ce sont aussi ceux qui les regardent qui sont ciblés. Ces théories refusent de voir dans les « masses » des individus autonomes capables de réflexivité, d'interprétation, bref, d'activité critique. Parmi les séries télévisées, les soap-opéras et autres feuilletons diffusés l'après-midi, entre deux publicités de lessiviers, semblent avoir cristallisé les condamnations, et ce en raison de la spécificité de leur public : les femmes. Ce genre en effet fut particulièrement critiqué, critiques révélatrices d'une conception à la fois hiérarchisée et sexuée de la culture et de la culture de masse. Rappelons qu'en France, la culture d'élite s'est construite en affirmant constamment la primauté de la créativité masculine, tandis que la culture de masse est associée à un public féminin, consommant sur un mode mercantile et aliénant des produits de médiocre qualité : romans de gare, littérature de midinettes, etc.[24]. Andreas Huyssen montre comment, à partir des années 1850, avec la massification de la culture, se met en place une double dichotomie. À l'homme producteur et créateur s'oppose la femme reproductrice ; aux femmes consommatrices de culture de masse – les femmes des classes moyennes alphabétisées – s'opposent les hommes – des classes supérieures et cultivées – démiurges, créateurs de la culture d'élite[25]. La figure de femme férue de littérature de masse est bien sûr celle d'Emma Bovary, dont les lectures auraient participé à causer la perte[26]. Le champ littéraire et artistique français va être profondément marqué par la dichotomie entre culture d'élite et culture de masse, et ce, on le voit, sur un mode fortement genré. Les soap-opéras ayant pris le relais des romans à l'eau de rose et des feuilletons radiophoniques, ils sont, à leur tour, accusés d'avoir le pouvoir de lobotomiser les téléspectatrices et de leur ôter toute capacité cognitive[27]. La critique touchant à la moindre qualité des soap-opéras rejaillit ainsi sur leurs publics. C'est ce qui a notamment encouragé la critique féministe à réinvestir le genre et à prendre le contre-pied de ces traditions, montrant que ce genre doit être envisagé sous l'angle du plaisir

[24] SELLIER, Geneviève, « Introduction », in SELLIER, Geneviève, et VIENNOT, Eliane, *Culture d'élite, culture de masse et différence des sexes*, Paris, L'Harmattan, 2004, pp. 7-18.
[25] *Id.*, p. 8.
[26] VIENNOT, Éliane, « Culture philogyne, culture misogyne : un conflit de classe au cœur de la construction de l'État moderne », in SELLIER, Geneviève, et VIENNOT, Éliane (dir.), *Culture d'élite, culture de masse et différence des sexes*, *op. cit.*, pp. 19-45.
[27] Les travaux de Richard Hoggart sur les publics issus des classes ouvrières sont également fondateurs et ont permis de mettre en avant les capacités de résistance, d'indifférence, d'attention oblique des lecteurs : HOGGART, Richard, *La Culture du pauvre. Étude sur le style de vie des classes populaires en Angleterre*, Paris, Les Éditions de Minuit, 1970 (1957).

qu'y prennent les téléspectatrices et que ces textes sont bien plus ambivalents que ce qu'on a bien voulu en dire[28].

Enfin, c'est toute valeur esthétique qui est bien souvent déniée aux séries télévisées, jugées de piètre qualité et sans intérêt. Les critiques concernant les feuilletons comme vecteurs d'idéologies s'accompagnent alors de jugements sur leur valeur. Nous ne prendrons ici qu'un exemple, celui de Jean-Marie Piemme, qui, tout en refusant le principe d'un critère esthétique d'évaluation des produits culturels au profit du critère de la domination idéologique, en vient malgré tout à réintégrer cette question de la qualité lorsqu'il évoque le cas de la fiction télévisuelle. Il fait la distinction entre deux types de fictions : les feuilletons et les dramatiques. Si les premiers « sont, pour l'essentiel, faits de tous les stéréotypes de l'écriture télévisuelle et cinématographique »[29], les secondes présentent parfois une « "profondeur" et un savoir-faire narratif (à défaut souvent d'une écriture) plus remarquables »[30]. Il ajoute que la différence entre feuilletons et dramatiques « cautionne l'idée […] que l'on se trouve devant deux types opposés de fiction, l'un de basse qualité, aliénant, l'autre de valeur indéniable, donc stimulant et libérateur »[31]. La critique idéologique se double donc d'une hiérarchisation entre les programmes de fiction à la télévision. Si tous seraient révélateurs d'une idéologie dominante et vecteurs d'aliénation, la dramatique semble davantage relever de la création, alors que le feuilleton est voué aux gémonies, à la répétition, à l'absence de créativité ou d'innovation.

La critique de la télévision, et plus globalement de la culture de masse, a ainsi été le fait de nombre d'intellectuels, dont les propos sont plus ou moins argumentés. Paul Lazarsfeld voit plusieurs causes dans les craintes exprimées vis-à-vis de la culture de masse. Il évoque ainsi la « répugnance des intellectuels à admettre qu'une production d'équipe puisse être une œuvre d'art »[32], le fait que la culture de masse, en se rendant accessible aux « masses » encourage une nouvelle partie de la population à réfléchir, tout comme les intellectuels, sur la culture de leur époque, ou encore, et c'est une des vieilles antiennes, « la crainte des intellectuels (en France, non aux États-Unis) que les *mass media* ne séduisent et n'envoûtent la classe ouvrière et ne la détournent de sa conscience de classe »[33]. Nombre de ces inquiétudes trouvent leur projection dans la télévision. Ses programmes sont critiqués, jugés de médiocre qualité, abrutissants, etc. Les

[28] Voir : BROWN, Mary Ellen, et BARWICK, Linda, « Fables and endless Genealogies : Soap-Opera and Women's Culture », *Continuum : The Australian Journal of Media & Culture*, vol. 1, n° 2, 1988, pp. 71-82 ou BRUNSDON, Charlotte, « *Crossroads* Notes on Soap-opera », *Screen*, vol. 22, n° 4, 1981, pp. 32-37.
[29] PIEMME, Jean-Marie, *La Télévision comme on la parle*, Bruxelles, Labor, 1978, p. 36.
[30] *Ibid.*
[31] *Ibid.*
[32] LAZARSFELD, Paul, « Les intellectuels et la culture de masse. Exposé introductif », *Communications*, n° 5 « Culture supérieure et culture de masse », 1965, pp. 3-12, p. 4.
[33] *Ibid*.

discours nostalgiques relatifs à une télévision des premiers temps plus culturelle et considérée comme respectueuse de ses publics vont dans le même sens[34]. Les prises de position contre la télévision n'ont, nous rappelle Paul Lazarsfeld, rien de nouveau. Il évoque ainsi « l'alarme qui s'empare des esprits chaque fois qu'une invention permet de toucher un public nouveau parmi les couches les plus défavorisées de la population »[35]. Les craintes envers la télévision ne sont donc pas nouvelles, mais elles s'expriment avec une virulence certaine. Enfin, la critique de la télévision et de ses programmes devient une nouvelle façon de se distinguer pour certains intellectuels. Jean-Louis Missika et Dominique Wolton écrivent ainsi que « la forme principale que prend la distinction pour marquer ses distances vis-à-vis du grand public se situe dans le discours sur la télévision. À travers celui-ci l'élite reprend en quelque sorte sa distance puisqu'elle donne le sens, critique et juge »[36]. La critique de la télévision opère comme une stratégie, elle devient une forme d'« *expression distinctive* d'une position privilégiée dans l'espace social »[37]. Nombreuses sont les recherches sur la télévision qui s'inscrivent dans cette perspective et, de fait, ont eu tendance à dévaloriser les recherches sur la télévision, les marquant de discrédit.

1.1.4. Quelle légitimité pour les séries télévisées ?

Edgar Morin, à propos de la recherche sur la musique – et il nous semble que la situation est comparable pour l'analyse de la télévision ou, à tout le moins, de certains de ses programmes – écrit que « l'étude des phénomènes discrédités est elle-même discréditée. L'étude des phénomènes frivoles est jugée frivole »[38]. Et quoi de plus « frivole » en effet qu'une série télévisée, un soap-opéra ou une *telenovela* ? Ce discrédit ayant marqué les séries télévisées peut aussi s'expliquer par le succès des travaux de Pierre Bourdieu, de sa théorie de la légitimité culturelle et de la hiérarchisation des genres culturels. La sociologie de la culture a été profondément marquée par ses propositions, notamment dans *La Distinction*, qui paraît en 1979. Nous ne nous arrêterons pas davantage sur la théorie selon laquelle goûts et pratiques culturels seraient avant tout liés non pas tant à des qualités personnelles, qui pourraient être innées, qu'à une condition sociale et à un *habitus* de classe, mais sur le fait que le poids de ces théories a pesé sur les séries télévisées et sur leur entrée à l'université en tant que matériau légitime pour les chercheurs. Malgré tout, si les séries télévisées ont longtemps souffert d'un classement dans les

[34] LEDOS, Jean-Jacques, *L'Âge d'or de la télévision, 1945-1975. Histoire d'une ambition française*, Paris, L'Harmattan, 2007.
[35] *Ibid.*
[36] MISSIKA, Jean-Louis, et WOLTON, Dominique, *La Folle du logis. La télévision dans les sociétés démocratiques*, Paris, Gallimard, 1983, p. 228.
[37] BOURDIEU, Pierre, *La Distinction*, Paris, Les Éditions de Minuit, 1979, p. 59.
[38] MORIN, Edgar, « On ne connaît pas la chanson », *Communications*, n° 6, 1965, pp. 1-9, p. 1.

basses zones de la culture, elles sont aujourd'hui davantage valorisées, légitimées même[39]. Hervé Glevarec, dans son ouvrage sur la sériephilie, revient sur le processus de reconnaissance culturelle et de légitimation des séries télévisées. Il rappelle que ce processus, déjà ancien dans les pays anglo-saxons, est relativement récent en France. Les séries ont connu un phénomène d'anoblissement et sont désormais reconnues comme genre à part entière. Il place cette évolution dans la lignée des travaux de Jane Feuer sur la « *quality television* »[40], laquelle intègre des hiérarchies de valeurs au sein même du genre : il y aurait donc, au sein du genre série, des séries de qualité et des séries médiocres. Il évoque le processus de valorisation des séries françaises, qui, jusqu'à très récemment, ne « valaient » par leurs consœurs américaines : « les séries américaines sont de surcroît rejointes par les fictions françaises qui font leur *aggiornamento*, comme en témoignent les séries *Engrenages*, *Reporters*, *Scalp* ou encore *Braquo* »[41]. Il est cependant intéressant de noter que les séries françaises commençant à bénéficier d'une forme de reconnaissance sont, dans cette citation et plus largement dans les discours critiques, toutes des « séries Canal », c'est-à-dire produites et diffusées par/sur la chaîne à péage Canal +. Cette dernière promeut depuis quelques années déjà une politique de « création originale » dans la fiction, calquant le modèle à succès HBO, et cherchant à se démarquer de TF1 ou de France Télévisions[42] – comme si ces dernières, soit dit en passant, ne produisaient pas de « créations originales ». Pour notre part, cette question de la qualité des séries ne rentre en rien dans nos critères d'analyse ou de constitution du corpus. Nous ne jugeons pas les séries que nous étudions ni ne cherchons à estimer leur valeur. Du point de vue de l'analyse des représentations que nous mettons en place, toutes les séries se valent – quels que soient leurs formats, leurs chaînes de diffusion, leurs réalisateurs, les acteurs qui y participent, etc.

La hiérarchie des biens culturels se retrouve dans le contenu même des analyses de la télévision et dans les choix de corpus de ces travaux. Dominique Pasquier le souligne lorsqu'elle explique que :

> La domination des théories de la domination dans la sociologie de la culture française […] a aussi contribué à privilégier un secteur particulier de recherche : l'information télévisée et la profession de journaliste, comme s'il avait été dégradant d'aller analyser

[39] Sur le processus de reconnaissance des séries télévisées en France, voir BÉLIARD, Anne-Sophie, *La Sériephilie en France. Processus de reconnaissance culturelle des séries et médiatisation des discours spécialisés depuis la fin des années 1980*, thèse de doctorat, Université Sorbonne Nouvelle Paris 3, 2014.
[40] Voir FEUER, Jane, *et alii*, *MTM' Quality Television*, Londres, BFI, 1984.
[41] GLEVAREC. Hervé, *La Sériephilie. Sociologie d'un attachement culturel, op. cit*., p. 24.
[42] La politique de Canal+ en matière de « création originale » met l'accent sur l'innovation, l'invention, et même sur l'expérimentation, ce qui témoigne à la fois de la volonté de la chaîne d'être à la pointe dans le domaine de la fiction télévisuelle, mais aussi de stratégies de distinction plus vastes lisibles dans d'autres émissions venant construire « l'esprit Canal ». Voir LE GUERN, Philippe, et TEILLET, Philippe, « "Canal Plus" de légitimité ? Les processus médiatico-publicitaires de consécration culturelle à l'émission nulle part ailleurs », *Réseaux*, n° 117, 2003, pp. 109-132.

> une télévision à la culture commerciale désormais affichée sans se draper dans un sujet digne comme celui du politique. Bourdieu lui même publie en 1996 un pamphlet intitulé *Sur la télévision* qui ne porte en fait que sur la construction de l'information télévisuelle[43].

Dans *Sur la télévision* en effet, Pierre Bourdieu ne s'appuie que sur le traitement du politique à la télévision, en se focalisant notamment sur les émissions de débats mettant en scène des hommes politiques. L'autre versant du texte tend à démontrer ce qu'il appelle « la circulation circulaire de l'information » en se concentrant sur les mécanismes liés à l'appartenance de classe des journalistes. S'il s'intéresse de préférence au genre « noble » de l'information, Pierre Bourdieu traite néanmoins dans cet essai de l'audimat et du poids de « ce Dieu caché qui règne sur les consciences »[44]. La course à l'audimat aurait des effets particulièrement néfastes sur la production des émissions de télévision, et notamment sur les contenus proposés, qui perdraient en qualité. Le mécanisme que dénonce ici le sociologue, c'est celui qui impose aux productions culturelles une logique commerciale. Ce n'est plus tant la valeur culturelle qui compte que la valeur marchande. Éric Macé vient discuter ces propositions en montrant notamment que l'audimat n'est pas l'audience et que les mécanismes de production de la télévision sont beaucoup plus complexes[45]. Il montre que les programmes de télévision fonctionnent comme des échos télévisuels des controverses idéologiques, des luttes politiques et des conflits de représentations ayant cours dans l'espace public. Le conformisme de la programmation serait dès lors instable et provisoire. La programmation de la télévision ne peut donc être ni tout à fait progressiste – puisqu'elle doit plaire au plus grand nombre et ne doit pas choquer – ni fondamentalement conformiste, dans la mesure où les récits médiatiques sont des traductions des conflits de représentations, des questions sociales prégnantes. Ce conformisme provisoire permet de cerner les compromis qui émergent à un moment donné, dans une configuration sociale et politique particulière. Les séries télévisées doivent donc être envisagées selon cette perspective en tant que participant à la production du conformisme ou du consensus, mais aussi en tant qu'elles peuvent être source de résistance ou de rupture vis-à-vis des représentations consensuelles.

Les séries télévisées ont donc un rôle central dans la compréhension de ce qui se joue au cœur de la sphère publique, en tant qu'elles interviennent dans les définitions du monde social données par la télévision et plus globalement les médias. En ce sens, elles participent au débat public, aux politiques de reconnaissance ou à l'accès à la visibilité dans la sphère publique. Nous aimerions

[43] PASQUIER, Dominique, « La télévision, mauvais objet de la sociologie de la culture ? », X° Colloque bilatéral franco-roumain, CIFSIC Université de Bucarest, 28 juin - 3 juillet 2003, manuscrit auteur en ligne, accessible sur : http://archivesic.ccsd.cnrs.fr/sic_00000637/en/ [consulté le 24/09/2013], p. 4.
[44] BOURDIEU, Pierre, *Sur la télévision*, Paris, Raisons d'agir, 2008 (1996), p. 25.
[45] MACÉ, Éric, « Qu'est-ce qu'une sociologie de la télévision ? Esquisse d'une théorie des rapports sociaux médiatisés. 1. La configuration médiatique de la réalité », *article cité*.

désormais envisager les séries télévisées sous l'angle de leur appartenance à la sphère publique, en tant que lieux de conflictualité, de discussion et de réflexion vis-à-vis des problèmes publics. Si la télévision a pu être envisagée comme un outil de démocratie ou de maintien du lien social, nous souhaitons ici montrer en quoi les fictions sérielles participent à ces constructions et dans quelle mesure elles méritent, de ce fait, toute notre attention. Nous chercherons donc à faire le lien entre les travaux sur la télévision en général et leur application aux séries télévisées en particulier.

1. 2. Les séries télévisées et la sphère publique

Si les médias, au premier rang desquels la télévision, sont parfois envisagés comme des vecteurs d'idéologies, la question de leurs liens avec la démocratie a elle aussi été centrale dans la recherche.

1.2.1. Télévision et démocratie

La télévision est-elle un facteur jouant en la faveur de la démocratie ou, au contraire, la mettrait-elle en péril ? Différents travaux critiques émergent, reprenant les classiques craintes relatives aux médias de masse[46]. Avant d'être considérée comme une industrie culturelle et créative, ayant donc pour objectif de réaliser des profits, la télévision est souvent envisagée comme devant être un véhicule de culture et de connaissance, comme ayant un rôle d'éducation populaire. Elle déclenche en ce sens des attentes auxquelles elle ne répond pas forcément. Dans son essai *Sur la télévision*, Pierre Bourdieu considère que la télévision, qui « aurait pu devenir un extraordinaire instrument de démocratie directe »[47], nuit à l'exercice des droits démocratiques du citoyen. Ce dernier n'aurait en effet pas accès, *via* la télévision, aux informations importantes, submergé qu'il serait par les faits divers ou « omnibus ». Si Pierre Bourdieu ne traite ici que de l'information et des pratiques des journalistes, il semble que la fiction participerait du divertissement et de cette même idée qu'elle jouerait un rôle de diversion du citoyen des affaires importantes. Ce type de crainte est redondant dans l'analyse des médias de masse, et on le retrouve par exemple dès les années 1920 chez John Dewey, qui écrivait déjà que « l'augmentation du nombre et de la variété des divertissements, ainsi que leur faible coût, représentent une diversion puissante par rapport aux préoccupations politiques »[48]. La télévision – en tant que média de masse – a donc été accusée de nuire à l'information des citoyens en les détournant de leurs devoirs civiques.

Cependant Jean-Louis Missika et Dominique Wolton, dans les années 1980, écrivent que « la télévision suscite les passions parce qu'elle touche à l'essence de la démocratie. Elle est l'objet le

[46] Par exemple : POPPER, Karl, *La Télévision : un danger pour la démocratie*, Paris, Anatolia Éditions, 1994.
[47] BOURDIEU, Pierre, *Sur la télévision*, *op. cit.*, p. 7.
[48] DEWEY, John, *Le Public et ses problèmes*, Gallimard, Paris, 2010 (1927), p. 231.

plus démocratique des sociétés démocratiques »[49]. Selon eux, la télévision a permis à un nombre croissant de citoyens d'accéder à l'information, à la politique de même qu'à l'exposition d'idées contradictoires. Les hommes politiques ont également dû, de plus en plus, s'exprimer à la télévision, et délivrer une parole à un public qui n'était pas forcément conquis. C'est en ce sens que la télévision favoriserait la démocratie, par l'ouverture de l'accès à la culture et à la politique qu'elle autorise : « plus le débat public met en présence d'acteurs et de spectateurs, plus le mécanisme de choix est indispensable car la communication ne peut plus exprimer par elle-même l'état du rapport de forces »[50]. Les modalités du débat public peuvent également passer par la fiction dans la mesure où elle aussi est sensible à l'esprit du temps et peut intégrer dans ses intrigues des réflexions sur des enjeux de société. Les séries télévisées ne sont pas déconnectées de l'époque qui les voit naître, bien au contraire. Leurs auteur.e.s sont sensibles aux changements sociaux, aux questions sociales qui émergent dans la sphère publique. Les fictions télévisuelles peuvent ainsi parler du Sida, de la gestation pour autrui, de la pollution ou de l'euthanasie. Les différents personnages peuvent permettre de multiplier les points de vue et d'exposer des arguments parfois contradictoires. En ce sens, les fictions mettent en scène le débat démocratique tout en l'encourageant à leur manière.

1.2.2. Les séries télévisées, forums culturels ?

Outils de démocratie, les fictions sont ainsi un lieu de discussion. En ce sens, elles sont, si l'on suit les travaux d'Horace Newcomb, des « forums culturels » (*cultural forum*)[51]. Il considère ainsi que la télévision est un forum dans lequel sont appréhendées, discutées, retravaillées les grandes problématiques sociétales, et ce notamment dans les programmes de fiction. La télévision est selon lui un « royaume dans lequel nous permettons à nos monstres de venir et de jouer, à nos rêves d'être forgés en images, à nos fantasmes d'être transformés en intrigues »[52]. La fiction télévisuelle est donc perçue comme une scène offrant l'opportunité de montrer ce que la société rejette, ce qui y est tabou, de proposer un débat sur ces différents termes, d'offrir des alternatives. Cependant, l'objectif n'est pas de clôturer le sens ; bien au contraire, le débat est censé rester ouvert. Howard Newcomb ajoute ainsi que « la télévision ne présente pas tant des conclusions idéologiques fermes [...] qu'elle n'est une réflexion sur ces problèmes idéologiques. [...] La rhétorique de la télévision est une rhétorique de la discussion »[53]. Ce qui nous intéressera dans nos

[49] MISSIKA, Jean-Louis et WOLTON, Dominique, *La Folle du logis. La télévision dans les sociétés démocratiques*, *op. cit*., p. 9.
[50] *Id*., pp. 306-307.
[51] NEWCOMB, Horace, et HIRSH, Paul M., « Television as a Cultural Forum », in NEWCOMB, Horace, *Television. The Critical View*, New York, Oxford University Press, 1994 (1976) pp. 503-515.
[52] *Id.*, p. 506 : « The world of television [...] is a realm in which we allow our monsters to come out and play, our dreams to be wrought into pictures, our fantasies transformed into plot structures ».
[53] *Id*, p. 508 : « We argue that television does not present firm ideological conclusions [...] so much as it comments on idological problems. [...] The rhetoric of television drama is a rhetoric of discussion ».

analyses est donc l'apparition sur la scène de la fiction télévisuelle de problématiques, de questionnements, d'histoires tout simplement, liés à notre thématique de la famille et de la parenté. La résolution que chaque fiction propose pour le problème soulevé est ainsi tout aussi importante que l'apparition même du problème[54]. Nous aurons donc à cœur de chercher à quantifier au mieux le développement de grandes thématiques afin de saisir leur place au sein de notre corpus, tout comme le discours proposé à leur sujet. Par ailleurs, le concept de forum insiste sur l'idée de discussion, de négociation du sens qui se joue au cœur des programmes de télévision, et donc de la fiction télévisée.

1.2.3. Télévision et lien social

Envisager la télévision comme un instrument de démocratie, c'est également la considérer comme vecteur de lien social. C'est la conception que continue de défendre Dominique Wolton après *La Folle du logis*. Il écrit ainsi que « la télévision généraliste est une forme de lien social ou, si l'on préfère, de la solidarité sociale »[55]. Cette télévision en effet vise un public le plus large possible et s'adresse donc, potentiellement, à tous. Elle est au cœur des pratiques médiatiques et culturelles quotidiennes, mais aussi des conversations, voire des manières d'accéder aux informations. Ainsi la télévision a également été étudiée sous l'angle du lien social qu'elle contribuerait à resserrer – ou au contraire à distendre. Aux discours alarmistes d'une culture de masse isolant les individus, rompant les solidarités, s'opposent des travaux sur les publics ou les fans, insistant sur la capacité de la télévision à promouvoir le lien social et à générer des communautés[56]. Le lien social est également lisible dans l'émergence d'une télévision « relationnelle » ou « compassionnelle » selon les mots de Dominique Mehl, héritant de la « néo-télévision »[57] une attention accrue aux téléspectateurs. Avec les talk-shows et les reality shows, les liens entre vie publique et vie privée, intimité et publicité se reconfigurent à la télévision. Les frontières deviennent de plus en plus floues, les médias amenant à être considérés comme « le carrefour où se rend visible et lisible le mariage de l'homme privé et de l'homme public »[58]. Par ailleurs, ces émissions font de plus en plus appel, aux côtés des experts, à des anonymes, qui, dès lors, ont la possibilité de s'exprimer, donner leur avis, se confier, se raconter, etc. Elles « ont pour effet de renouer symboliquement des liens sociaux défaits, de légitimer la parole souffrante, de promouvoir dans le débat public

[54] *Id.*, p. 507 : « Nous suggérons que dans la culture populaire en général, et à la télévision en particulier, l'apparition de questions est tout aussi importante que la manière d'y répondre » [notre traduction].
[55] WOLTON, Dominique, *Éloge du grand public. Une théorie critique de la télévision*, Paris, Flammarion, 1990, p. 136.
[56] Cf. DAYAN, Daniel, et KATZ, Elihu, *La Télévision cérémonielle. Anthropologie et histoire en direct*, Paris, P.U.F., 1996.
[57] CASETTI, Francesco, et ODIN, Roger, « De la paléo- à la néo-télévision », *Communications*, n° 51, 1990, pp. 9-26.
[58] MEHL, Dominique, « La mise en scène du public et du privé dans les *reality shows* », in LOCHARD, Guy (coord.), *La Télévision. Une machine à communiquer*, Les Essentiels d'Hermès, CNRS Éditions, Paris, 2009, pp. 87-102, pp. 100-101.

l'expérience des profanes […] enfin de mettre en scène un pacte compassionnel associant le téléspectateur à une sorte d'assistance à personne en danger »[59]. La télévision, dans certains types de talk-shows comme *Perdu de vue* par exemple, tend à se substituer à des institutions défaillantes, qui ne rempliraient plus leur rôle, en agissant dans les failles laissées par lesdites institutions. Elle se présente alors comme un soutien, un réparateur du lien social. Dominique Mehl écrit à ce propos que « de même que la télévision, en recueillant du message personnel, vient occuper des places laissées vacantes par le confesseur et le psy, de même, […] prend-elle le relais, ou la place, des institutions sociales et des associations »[60]. Cette image d'une télévision prenant le relais d'institutions défaillantes se retrouve dans des séries développées par le service public. Sabine Chalvon-Demersay a bien montré que *L'Instit*, de même qu'une série comme *Urgences*, au-delà de leurs différences, « ont à voir avec les questions de la constitution et la réparation du lien social et posent de manière centrale celle du rôle des institutions dans le maintien du lien »[61]. Le héros de *L'Instit* en effet règle les problèmes des enfants auxquels il est confronté : parents au chômage ou en difficultés financières, handicap ou maladie, violences, divorce et ruptures familiales, illettrisme, xénophobie… La série *L'Instit* a d'ailleurs ouvert la voie à bien d'autres fictions reprenant cette formule du héros ou de l'héroïne itinérant venant en aide à une personne en difficulté à l'image de *Joséphine ange gardien*, *Louis Page* ou encore *Louis la Brocante*. Ces personnages viennent en renfort d'institutions en crise qui ne parviennent plus à jouer leur rôle de protection des individus. Les séries de ce type jouent ainsi le même rôle de maintien du lien social que des émissions comme *Perdu de vue*. De plus, elles montrent toujours que ces problèmes peuvent être résolus et que, d'une manière générale, l'espoir doit être de mise.

Nous considérons ainsi, à la suite de ces travaux, que les séries télévisées, en tant qu'émissions de télévision pouvant avoir pour sujet des « problèmes de société » et en regroupant un large public, sont un des lieux du débat public. Elles ont le pouvoir de mettre en discussion des problèmes sociaux, d'en exposer certaines lignes tout en développant des arguments contradictoires, d'en définir les contours, d'y réfléchir et de les réfléchir. Ce qui compte est autant les solutions qu'elles proposent que le fait même qu'elles alimentent le débat et nourrissent une réflexion collective sur les enjeux de société et les problèmes publics. C'est ainsi toujours à la conflictualité qui les sous-tend que nous nous intéresserons.

[59] MEHL, Dominique, « La télévision compassionnelle », *Réseaux*, vol. 12, n° 63, 1994, pp. 101-122, p. 104.
[60] MEHL, Dominique, *La Télévision de l'intimité,* Paris, Seuil, 1996, p. 146.
[61] CHALVON-DEMERSAY, « Enquête sur des publics particulièrement concernés. La réception de *L'Instit* et d'*Urgences* », in CEFAI, Daniel, et PASQUIER, Dominique, *Les Sens du public : publics politiques, publics médiatiques*, Paris, Curapp-PUF, 2003, pp. 501-521, p. 505.

Les séries télévisées ont acquis à la fois légitimité et visibilité dans la recherche académique, tout en étant marquées par une pluralité d'approches. En effet, des chercheurs de tous horizons proposent une lecture disciplinaire de cet objet : les séries peuvent être envisagées comme des archives et des sources pour l'historien[62], des géographes en décryptent les mystères topographiques[63] tandis que des philosophes nous encouragent à « philosopher avec les séries télévisées »[64]. Cependant, relevant des sciences de l'information et de la communication (SIC) et analysant les représentations de la maternité, notre travail se positionne d'abord par rapport à trois types de travaux : les analyses sémio-pragmatiques, les approches sociologiques et les approches socio-culturelles, au croisement des *cultural studies* et de la critique féministe. C'est à cette inscription disciplinaire que nous aimerions nous consacrer désormais en dressant un panorama des différentes propositions théoriques et méthodologiques émergeant de ces trois perspectives, de façon à poser les bases de notre propre méthodologie, que nous exposerons dans le chapitre suivant. Beaucoup de ces recherches sont françaises ce qui est dû à plusieurs raisons. Tout d'abord, à séries françaises, chercheurs et chercheuses français.es. En effet, les travaux sur la télévision française et plus précisément sur ses fictions, sont faits en France, par des universitaires ayant accès aux sources de la télévision françaises. De plus, le champ d'étude des séries en France est marqué, comme nous l'avons relevé précédemment, par la question de la légitimité de la télévision et des feuilletons pour l'analyse scientifique, mais aussi par la délimitation des disciplines et les perspectives adoptées par chacune d'entre elles. Les séries – en tant que médiacultures dont les représentations méritent d'être interrogées – ne sont encore que timidement prises en charge par les SIC. Nous souhaitons montrer ici que les séries télévisées et les représentations qu'elles véhiculent sont un objet tout à fait légitime pour cette discipline, au même titre que les journaux télévisés, la téléréalité ou les débats. C'est donc pour mettre en lumière notre inscription dans la discipline comme dans le champ de recherche spécifique qui se déploie dans l'université française, que nous privilégions les propositions théoriques françaises[65].

C'est donc à ce panorama de la recherche et de la littérature sur les séries télévisées que nous allons désormais nous consacrer. Dans un premier temps, nous reviendrons sur les approches

[62] COHEN, Evelyne, LÉVY, Marie-Françoise (dir.), *La Télévision des Trente Glorieuses. Culture et politique*, *op. cit.* ; BOUTET, Marjolaine, « Le Vietnam version prime-time », *Le Temps des médias*, n° 4, 2005, pp. 188-199.

[63] Voir l'intervention du géographe Bertrand Pleven dans un article de *Libération* à propos de la série américaine *Game of Thrones* : LATRIVE, Florent, et LESBROS, Fanny, « *Game of Thrones* a une géographie réactionnaire », *Libération,* le 03/10/13 [en ligne] : http://ecrans.liberation.fr/ecrans/2013/10/03/game-of-thrones-a-une-geographie-reactionnaire_936820 [consulté le 07/08/14].

[64] Voir le groupe de recherche « Philofictions – philoséries » : http://philofictions.org/battlestar-galactica-2012.html [consulté le 07/08/14]. L'un des derniers appels à communications pose les questions suivantes : « dans quelle mesure la série télévisée fictionnelle, et plus largement la fiction, peut nous aider à mieux philosopher sur le monde, à mieux le comprendre, bref à mieux exister en lui ? Le fait-elle nécessairement, ou sinon, à quelles conditions ? ».

[65] La dernière raison est celle de l'accès aux sources anglo-saxonnes sur le sujet. Si nous avons consulté de manière méthodique les fonds de l'Inathèque et de la Bibliothèque nationale de France, nous n'avons pu avoir accès – dans leur intégralité – à certaines monographies qui auraient été utiles.

sémio-pragmatiques des séries envisagées comme récit et comme genre télévisuel, et sur l'inscription contextuelle de ces dernières dans le paysage audiovisuel français. Nous ferons ensuite un point sur la série comme objet de la sociologie. Notre approche s'inscrit en effet dans la lignée des travaux en sociologie des médias qui, de plus, se concentrent sur la production française. Nous finirons ce tour d'horizon par les approches socioculturelles et féministes – davantage internationales et ancrées dans les *cultural studies* dont nous nous revendiquons également.

2. Séries, genre et contexte de production

Les séries télévisées contemporaines sont les héritières des feuilletons populaires du 19e siècle qui paraissaient dans la presse, et plus tard des feuilletons radiophoniques. Les premières fictions de la télévision sont des pièces de théâtre retransmises en direct, puis des dramatiques, filmées elles aussi, dans les premiers temps, en direct[66]. La télévision puise donc dans un répertoire classique pour divertir ses téléspectateurs tout en les instruisant. Progressivement, les acteurs de la télévision, et notamment les réalisateurs, vont s'essayer à la création originale, c'est-à-dire produire des émissions et programmes spécialement pour la télévision. Très vite, la forme sérielle apparaît comme la forme idéale pour fidéliser le public grâce à l'instauration d'un rendez-vous. Les fictions, qu'elles soient unitaires ou plurielles, peuplent donc rapidement les grilles de programme de télévision. Du côté de la recherche scientifique, si elles ont longtemps été délaissées, nous aimerions rappeler les pistes sur les différentes voies privilégiées pour leur étude.

2.1. Penser les séries et leur contexte

En tant que programmes de télévision, les séries télévisées peuvent être étudiées selon un point de vue sémio-pragmatique. Ces travaux s'inspirent du modèle théorique instauré par Roger Odin qui propose une approche de la communication visant à saisir les modalités de l'expérience de réception à partir du contexte – aussi bien de production que de réception :

> Les approches *pragmatiques* considèrent qu'un signe, qu'un mot, qu'un énoncé ou qu'un texte ne font sens qu'en relation avec le contexte dans lequel ils sont émis et reçus. […] En ce qui me concerne, je considère comme *pragmatiques*, les approches qui mettent le *contexte* au *point de départ* de la production de sens, c'est-à-dire les approches qui posent que c'est le contexte qui *règle* cette production[67].

[66] Pour une histoire des séries télévisées, voir notamment AUBRY, Danielle, *Du roman-feuilleton à la série télévisuelle*, *op. cit*.
[67] ODIN, Roger, *Les Espaces de communication. Introduction à la sémio-pragmatique*, *op. cit*., p. 9.

Roger Odin élabore un modèle théorique qui s'intéresse aux processus de construction du sens. Il prend en compte différents niveaux tels que le niveau de l'espace, le niveau discursif ou encore le niveau énonciatif. Le fait que l'énonciateur soit construit comme fictif ou réel, que le spectateur construise, au plan discursif, une information ou un récit, renvoie à des modes différents. Roger Odin distingue les modes fictionnalisant, fabulisant, spectacularisant, énergétique, documentarisant, moralisant, esthétique ou encore artistique. Le mode fictionnalisant, qui, à première vue, nous intéresse quand nous travaillons sur des fictions, implique l'entrée dans un monde, la construction d'un récit, mais aussi un « processus de *mise en phases* »[68] faisant que le spectateur vibre au rythme des événements qui lui sont narrés et montrés. Il est intéressant de noter que ce mode fictionnalisant ne signifie pas que l'expérience communicationnelle vécue face à la fiction soit totalement déconnectée du réel. En effet, selon Roger Odin, « l'expérience de la fiction est aussi une *expérience du réel*, d'une part comme *connaissance du monde* […], d'autre part comme *lieu de manifestation des valeurs* »[69]. La fiction a donc la capacité d'informer les spectateurs tout comme celle de faire passer des valeurs.

Jean-Pierre Esquenazi de son côté travaille à partir de la sémiotique peircéenne[70] en mobilisant le concept d'interprétant pour analyser les sens que les publics donnent aux textes médiatiques. Chez Charles S. Peirce, l'interprétant est le signe auquel la personne qui interprète le signe va faire appel pour comprendre celui-ci[71]. Pour le dire autrement, l'interprétant du signe est donc ce qui permet de donner du sens. Cela signifie ici que les téléspectateurs peuvent mobiliser différents interprétants et donc donner des sens différents aux émissions qu'ils suivent[72]. Dans cette perspective, l'analyste de série a pour objectif de saisir et de mettre en lumière les interprétations des téléspectateurs, et, si possible, les interprétants qu'ils mobilisent dans leur lecture. Jean-Pierre Esquenazi résume ainsi le travail du chercheur qui s'intéresse à la télévision : « identifier les divers systèmes de prises que le discours autorise afin que les téléspectateurs composent l'image télévisuelle de la réalité »[73]. L'une des étapes essentielles consiste à saisir, dans ce travail sur les publics, les cadres ou interprétants présidant à la réception. Les séries télévisées sont donc ici envisagées dans le rapport à leurs publics. Ces propositions nécessitent des enquêtes de réception permettant d'avoir accès aux publics et aux systèmes d'interprétation qu'ils déploient pour donner sens aux programmes qu'ils regardent. Pour notre part, nous ne prétendons pas que les séries

[68] *Id.* p. 48.
[69] *Id.* p. 58.
[70] ESQUENAZI, Jean-Pierre, « Éléments pour une sémiotique pragmatique : la situation comme lieu du sens », *Langage et société*, n° 80, 1997, pp. 5-38.
[71] PEIRCE, Charles Sanders, *Écrits sur le signe*, Paris, Éditions du Seuil, 1978.
[72] ESQUENAZI, Jean-Pierre, « Les non-publics de la télévision », *Réseaux*, n° 112-113, 2002, pp. 316-344.
[73] ESQUENAZI, Jean-Pierre, « Éléments de sociologie sémiotique de la télévision », *Quaderni*, n° 50-51, 2003, pp. 89-115, p. 107.

télévisées – et plus généralement la fiction – comportent une signification fixe, figée, ni que notre travail serait de révéler un sens plus ou moins caché, ce qui nous mettrait dans une position d'extériorité vis-à-vis du monde social ou de notre objet de recherche. Cependant, nous ne cherchons pas non plus à connaître le sens que les téléspectateurs vont faire émerger, ni à savoir à quels interprétants ils se réfèreront ou de quel mode dépendra leur réception. Nous prétendons saisir des représentations, c'est-à-dire mettre en lumière des discours médiatiques dont la récurrence et la dissémination dans différents programmes nous semblent pertinents. Nous ne révélons pas un sens caché, mais nous proposons de déconstruire des discours, des modes de monstration, des thématiques ou encore des problématiques communes aux programmes de notre corpus. Si les interprétations des téléspectateurs peuvent varier, il n'en demeure pas moins que des discours hégémoniques circulent, ce qui ne détermine en rien la manière dont ils seront, si l'on reprend les propositions de Stuart Hall, décodés – de manière hégémonique, oppositionnelle ou négociée[74].

2.2. Penser le genre ou la formule ?

2.2.1. La série comme genre

L'approche sémio-pragmatique trouve une autre expression dans les travaux de Stéphane Benassi sur les fictions à la télévision qui, dans son ouvrage *Séries et feuilletons T.V.*[75], propose une détermination générique des formes fictionnelles télévisuelles et, pour ce faire, établit une typologie des genres fictionnels à la télévision. La première distinction qu'il fait dans le genre est celle entre fictions singulières, à « narration unique et courte » et fictions « plurielles », à « narration plurielle, c'est-à-dire *longue et fractionnée*, dans le cas du feuilleton, *courte et répétée*, dans le cas de la série »[76]. D'un côté se trouvent donc les téléfilms ou « fictions unitaires » et de l'autre les séries, feuilletons, sitcoms, soap-opéras, etc. C'est donc la forme narrative qui détermine le genre du programme. Cette typologie, de laquelle émergent des sous-genres plus spécifiques, se fonde sur un certain nombre d'éléments purement formels – diégèse, variations sémantiques, temporalité, nombre d'épisodes, durée et format – ou contextuels – investissement financier des chaînes[77], inscription dans une tradition littéraire, etc. La variation de ces données fait émerger des genres ou sous-genres dans la fiction télévisuelle. L'auteur note que les distinctions à l'époque classiques entre série et feuilleton tendent à perdre de leur pertinence dans la mesure où il assiste à « l'émergence de fictions qui semblent tendre vers un compromis presque

[74] HALL, Stuart, « Codage/décodage », *Réseaux*, vol. 12, n° 68, 1994, pp. 27-39.
[75] BENASSI, Stéphane, *Séries et feuilletons T.V. Pour une typologie des fictions télévisuelles*, *op. cit*.
[76] *Id.*, p. 35.
[77] On peut penser ici à la catégorie « feuilleton de prestige » dont Stéphane Benassi nous dit que « c'est généralement sur elle que comptent les dirigeants des chaînes pour affirmer leur image de marque » (*Id.*, p. 64).

parfait entre la série et le feuilleton »[78]. L'hybridation est de plus en plus forte en effet entre les genres et aboutit à une évolution de la sérialité elle-même, nous y reviendrons ultérieurement. Il opère une distinction entre mise en feuilleton et mise en série. En quoi consiste-t-elle ? La mise en série correspond au « regroupement sous un même titre générique de micro-récits (ou épisodes), qui sont autant de formes fictionnelles narratives possédant chacune leur propre unité diégétique, mais dont le(s) héros et/ou les thèmes sont récurrents d'un micro-récit à l'autre ». L'exemple type, en France, de la « série » serait donc *Julie Lescaut*. Dans la formule originale, durant chaque épisode, l'héroïne mène une nouvelle enquête dont la résolution aboutit avant la fin de l'épisode. Des intrigues liées à sa vie personnelle sont traitées en marge de l'enquête mais elles trouvent également une résolution. En ce qui concerne la « mise en feuilleton », Stéphane Benassi cite Noël Nel en considérant que « la mise en feuilleton est "une opération de dilatation et de complexification de la diégèse, un étirement syntagmatique du récit qui conserve l'écoulement inéluctable du temps" »[79]. Ce phénomène permet une multiplication des personnages, et donc des situations et intrigues, des rebondissements et autres évolutions dans les relations entre personnages. Stéphane Benassi fait notamment la distinction entre mise en série et mise en feuilleton du point de vue des variations que l'une et l'autre autorisent – ou non. Dans la mise en feuilleton, ce sont les paramètres sémantique, temporel ou narratif qui varient aisément, tandis que ce sont, pour la mise en série, les paramètres spatial et discursif. Il met également en lumière l'émergence de phénomènes de sérialisation et de feuilletonisation des fictions télévisuelles, série et feuilleton se contaminant ou s'hybridant en quelque sorte. Dès lors, des séries subissent un processus de feuilletonisation[80]. Or ce phénomène d'hybridation est de plus en plus répandu. *Plus belle la vie* en est un bon exemple, empruntant tout à la fois au feuilleton et au soap-opéra[81], mais aussi au *cop show* et à la *telenovela*.

Les propositions de définition des séries télévisées se heurtent dès lors aux évolutions des objets et à l'inventivité de leurs créateurs. L'hybridation grandissante des séries de télévision oblige à sans cesse créer de nouvelles catégories et à prendre en compte les évolutions du média. La clôture du récit par exemple peut-elle ainsi toujours être une variable suffisante pour définir un genre ? Même dans les sitcoms dont les intrigues sont closes à la fin de chaque épisode, la poursuite d'un récit sur des dizaines d'épisodes, la récurrence de *running gags* (le « *slapsgiving* » de *How I met your Mother* (CBS, 2005-2014)) ou d'expressions telles que le fameux « bazinga » de Sheldon dans *The Big Bang Theory* (CBS, depuis 2007) font que le récit sériel est dilaté et

[78] *Id.*, p. 11.
[79] *Id.*, p. 44.
[80] Stéphane Benassi parle ainsi de « feuilleton sérialisant » et de « série feuilletonante », voir. BENASSI, Stéphane, « Transfictions », *Médiamorphoses.* hors série, « Les raisons d'aimer… les séries télé », 2007, pp. 158-162, p. 158.
[81] Voir CORROY, Laurence, « Un feuilleton hexagonal qui plaît : *Plus belle la vie* », in CORROY, Laurence (dir.), *Les Jeunes et les médias, les raisons du succès*, Paris, Vuibert, 2008, pp. 83-103.

s'étend au-delà des intrigues de chaque unité. La sérialité pousse à cette consommation sur le long terme et la connaissance de l'histoire de la série, de ses personnages et de leur évolution fait partie du plaisir des fans et pourrait – pourquoi pas ? – être prise en compte dans la définition de la série et du rapport qu'elle instaure et entretient avec son public.

Ainsi, la typologie des genres fictionnels que Stéphane Benassi propose trouve des définitions concurrentes, notamment chez Jean-Pierre Esquenazi. Celui-ci préconise de prendre en compte les contraintes de la programmation télévisuelle dans la définition de la série :

> Elle est façonnée pour être diffusée régulièrement et instituer une temporalité du rendez-vous avec les publics. Le temps ou plus exactement la construction d'un temps fictionnel adapté à cette obligation pragmatique est donc une contrainte déterminante pour toute série. Plus précisément, la façon *narrative* dont une série tient sa promesse *pragmatique* de revenir chaque semaine à la même place de la grille horaire la caractérise en tant que série, produit fictionnel épisodique et pourtant unique[82].

La spécificité de l'inscription de toute émission dans une grille de programmation, le principe de fidélisation du public inhérent à la diffusion sérielle jouent sur le genre même des produits. L'auteur réfute donc les définitions endogènes, proposant une conception des genres fictionnels fondée sur leur narration et le lien qu'elles tissent avec leur public. Jean-Pierre Esquenazi propose deux grands types de séries. Les premières sont les séries qualifiées d'« immobiles ». Ce sont celles qui « choisissent de faire plutôt de leur rendez-vous avec les publics des *réitérations* d'une même structure, niant ainsi le passage du temps historique »[83]. Elles correspondent, pour le dire rapidement, aux « séries » telles que proposées par Stéphane Benassi. On doit tout de même noter que les séries immobiles qui durent pendant vingt ans ne peuvent que difficilement nier le passage du temps, et qu'elles ont, malgré tout, à prendre en compte à la fois le vieillissement de leurs acteurs et les évolutions, même mineures, de la société et de l'actualité. L'immobilisme de ces séries serait donc relatif. Dans cette typologie, les secondes sont des séries « évolutives », c'est-à-dire qu'elles « acceptent au contraire d'employer le temps chronologique comme une passerelle entre le pragmatique et le narratif : l'univers fictionnel de la série vieillit un peu plus à chacun de ses rendez-vous avec le public, c'est-à-dire avec chaque épisode. La série accompagne le mouvement du temps qui rythme la vie humaine en en faisant une donnée narrative »[84]. L'auteur reconnaît la fragilité de cette délimitation et rappelle que la frontière n'est pas étanche entre les deux types de séries. Selon lui, chaque série a un noyau immobile et un noyau évolutif. C'est en fonction de l'importance de chaque « noyau » que se déterminerait le caractère plus ou moins immobile ou évolutif de la série étudiée.

[82] ESQUENAZI, Jean-Pierre, *Les Séries télévisées. L'avenir du cinéma ?*, *op. cit*., p. 104.
[83] *Ibid*.
[84] *Ibid*.

Finalement, on voit bien, à travers ces deux exemples, la difficulté de penser les séries en termes de genre et de format tant les formes fictionnelles des années 2000 sont complexes, hybrides. La première saison de *Fais pas ci, fais pas ça* joue sur la téléréalité et le documentaire, les séries policières frayent avec le mode journalistique et font de leurs téléspectateurs et téléspectatrices des témoins[85], les séries se feuilletonisent tandis que les feuilletons se sérialisent, etc. Une même série peut d'ailleurs changer de format, d'heure de programmation, de nombre d'épisodes par saisons, etc. – surtout dans la fiction française.

2.2.2. La « formule » aux sources de la sérialité

Plutôt que le genre, Jean-Pierre Esquenazi, propose d'analyser une série télévisée en partant en quête de ce qu'il appelle la « formule », qui serait la garante de l'unité d'une série. Selon lui, plus que les réalisateurs, parfois les acteurs, c'est la formule qui reste stable dans la série, tout en étant un facteur de créativité. C'est ici la dialectique entre répétition et création qui est explorée : « la série télévisée […] *concentre le travail inventif dans la création de la formule* »[86]. La formule semble résulter d'un équilibre entre éléments stables, on pourrait même dire structurants, et éléments soumis à la variation, voire à l'innovation ou, pourquoi pas, à la parodie. Elle renvoie tout d'abord à des éléments narratifs. La première étape de la révélation de la formule d'une série par Jean-Pierre Esquenazi passe par la mise en évidence de sa structure narrative et des différentes étapes de chaque épisode : pour *Columbo* – qui est l'exemple développé –, préparatifs et raisons du crime – qui sont exposés avant le passage à l'acte ; crime ; arrivée du célèbre inspecteur qui enquête et finit par confondre le meurtrier. Ce sont les étapes de la narration qui sont alors décrites. On retrouve ici l'intérêt de Jean-Pierre Esquenazi pour les travaux issus du champ de la théorie littéraire, comme en témoignent notamment ses références à Käte Hamburger. Une fois cette structure générale décidée, l'écriture d'un épisode d'une série installée revient alors à raconter une ou plusieurs histoires au sein d'un cadre prédéfini quelque peu rigide. Il en est également de même pour le monteur qui met bout à bout les différentes séquences tournées selon ce même plan fixe. C'est parce que les séries sont construites autour d'une formule originale que les réalisateurs peuvent se succéder sans que ces changements nuisent à la série, protégée en quelque sorte par la formule initiale. Cette mobilité des professionnels intervenant dans la fabrication d'une série peut, en revanche, devenir un facteur d'innovation. En effet, la formule renvoie également, dans l'article cité précédemment, au rythme des épisodes, qu'il soit narratif ou temporel et à leur logique syntaxique. L'auteur note d'ailleurs que « le rythme de la formule est

[85] CHAMBAT-HOUILLON, Marie-France, « L'auteur au programme. Étude des bandes-annonces d'une série policière », in BEYLOT, Pierre, et SELLIER, Geneviève, *Les Séries policières*, *op. cit.*, pp. 85-108.
[86] ESQUENAZI, Jean-Pierre, « L'inventivité à la chaîne. Formules des séries télévisées », *article cité*, p. 98.

une réponse aux contraintes du rythme commercial »[87]. Il fait référence ici à l'écriture américaine, contrainte par les nombreuses coupures publicitaires[88]. Il faut en effet être conscient que l'écriture télévisuelle est marquée par les spécificités du médium, et que tout programme doit à la fois s'inscrire dans une grille de programmation – qui doit être au minimum cohérente –, porter l'identité de la chaîne qui le diffuse, tout en étant – le plus souvent – entrecoupé de pauses publicitaires. De la même manière, les fins d'épisodes de feuilletons devront ménager du suspense de façon à donner envie au téléspectateur de savoir la suite. La formule est également repérable, selon Jean-Pierre Esquenazi, par des récurrences d'éléments sémantiques : il en est ainsi de la définition des héros récurrents par leur structure narrative, des décors ou encore d'une thématique. L'auteur écrit ainsi par exemple que la quête du droit est la « principale dominante sémantique » de la série américaine *Law and Order*[89]. Au final, « une formule est constituée par la *singularisation d'un paysage ontologique générique* »[90]. C'est donc à l'univers de la série que cette formule renvoie, à la création d'un monde spécifique, au sein duquel les personnages vivent, permettant au téléspectateur d'éprouver le plaisir relevé par Umberto Eco de la répétition et de la variation. Là réside le paradoxe de la formule d'une série télévisée : « la définition d'une formule doit créer un objet original dont le principe est la répétition »[91]. L'un des enjeux sur lesquels Jean-Pierre Esquenazi insiste est celui de l'inventivité. Celle-ci ne semble possible qu'à l'intérieur du cadre rigoureux de la formule. Il parle ainsi de « rigueur horlogère » qui serait la « source directe de l'inventivité sérielle »[92]. La formule offre des éléments au téléspectateur pour qu'il se repère, mais aussi pour qu'il puisse exercer une partie de son activité critique, tout en le fidélisant. Les séries font d'une « formule discursive précisément élaborée une règle, qui vise à obtenir l'adhésion du public par le simple fait de suivre la règle »[93]. Jean-Pierre Esquenazi prend l'exemple de tout épisode de *Columbo* au sein duquel n'importe quel téléspectateur assidu sait ce qu'il va se passer au moment où la caméra filme le départ de l'inspecteur par-dessus l'épaule du meurtrier. Il attend le moment inévitable, et source de plaisir, où Columbo se retourne et déclare : « j'allais oublier… ». C'est également ce cadre fixe qui permet des variations et innovations plus

[87] *Id.*, p. 102.
[88] Marjolaine Boutet rappelle que : « sur les *networks*, les coupures publicitaires interviennent toutes les 7 à 12 minutes. Un épisode dit d'une demi-heure dure donc environ 20 minutes sans les coupures publicitaires, et un épisode d'une heure 40 à 45 minutes. Certaines chaînes câblées comme HBO ou Showtime ne proposent pas de coupures publicitaires, les épisodes des fictions qu'ils produisent sont donc plus longs et moins rythmés que ceux produits pour les *networks* ». Voir : BOUTET, Marjolaine, « Soixante ans d'histoire des séries télévisées américaines », *Revue de recherche en civilisation américaine*, n° 2, 2010, [en ligne], mis en ligne le 29 juin 2010 : http://rrca.revues.org/248 [consulté le 30/07/2013].
[89] ESQUENAZI, Jean-Pierre, « L'inventivité à la chaîne. Formules des séries télévisées », *article cité*, p. 102.
[90] *Id.*, p. 99.
[91] *Id.*, p. 104.
[92] ESQUENAZI, Jean-Pierre, *Les Séries télévisées. L'avenir du cinéma ?*, *op. cit*., p. 26.
[93] ESQUENAZI, Jean-Pierre ; « *New York District*, un monument de la sérialité », in GARDIES, René, et TARANGER, Marie-Claude (dir.), *Télévision : questions de formes (2). Rhétoriques télévisuelles*, Paris, L'Harmattan, 2001, pp. 291-302, p. 292.

ou moins importantes : un changement de point de vue dans la narration, un épisode chanté, une intrigue développée sur deux épisodes au lien d'un seul, etc.

En termes méthodologiques donc, Jean-Pierre Esquenazi considère que « le chercheur en séries télévisées doit […] rendre compte d'abord de l'invention, de l'instauration et de la concrétisation de formules »[94]. Dans la pratique, sa proposition consiste à commencer par une première étape de visionnage d'un grand nombre d'épisodes, suivie par la sélection de « quatre à cinq épisodes suffisamment représentatifs »[95] dont il s'agit de noter les particularités, en s'appuyant sur les méthodes de l'analyse filmique. L'étape suivante consiste en une description de la formule : mouvements de chaque épisode de l'échantillon, aspects sémantiques et syntaxiques. Cette proposition nous semble présenter quelques incertitudes et rend difficile son appropriation par un chercheur en SIC. Tout d'abord, ni le nombre minimal d'épisodes à visionner n'est précisé, ni leur position dans des œuvres qui comportent souvent des dizaines d'épisodes. La méthode d'échantillonnage semble également problématique : puisque toute série présente une « formule » identifiable, pourquoi ne pas choisir les épisodes au hasard, en faisant appel à un logiciel générant des résultats de manière aléatoire ? Le choix d'épisodes « représentatifs » induit un biais important puisque le chercheur peut choisir les épisodes correspondant le mieux à la formule dont il fait l'hypothèse. Enfin, comment lier dans une même formule enjeux esthétiques et narratifs ? En effet, dans sa description des différentes formules, Jean-Pierre Esquenazi procède à différents niveaux mais ne lie pas directement entre elles les étapes définies : il décrit la trajectoire narrative d'un épisode, puis ses caractéristiques formelles et enfin en déduit un regard sur le monde mais chaque élément demeure relativement indépendant. La dernière limite que nous trouvons à cette quête est que la forme des séries peut évoluer et que la formule initiale est parfois abandonnée au profit d'une nouvelle forme. La « formule » n'est donc pas forcément fixe.

Prenons un exemple. À l'origine, *Famille d'accueil* correspond à une série telle que définie par Stéphane Benassi, à savoir une « forme fictionnelle narrative dont chaque épisode possède sa propre unité diégétique et dont le(s) héros ou les thèmes sont récurrents d'un épisode à l'autre »[96]. Les épisodes sont au format téléfilm et se concentrent essentiellement sur l'enfant placé dans la famille d'accueil. Cependant, en 2008, le format change – avec un passage de 90 à 52 minutes – et la série subit quelques modifications, notamment un étirement des intrigues liées à la vie privée des personnages principaux sur plusieurs épisodes. Apparaît au passage dans le générique un nouvel intervenant dans la création de la série : une « directrice littéraire », Marie Beauchaud. La

[94] ESQUENAZI, Jean-Pierre, « L'inventivité à la chaîne. Formules des séries télévisées », *article cité*, p. 98.
[95] *Id.*, p. 101.
[96] BENASSI, Stéphane, *Séries et feuilletons T.V. Pour une typologie des fictions télévisuelles*, *op. cit*., p. 37.

première saison en 52 minutes s'ouvre sur une intrigue sur l'infidélité de Daniel. Durant les épisodes suivants, le téléspectateur assiste aux doutes qui assaillent l'héroïne, Marion, qui hésite à divorcer, puis, au bout de quelques épisodes, décide de donner une deuxième chance à son couple et de pardonner, etc. Auparavant, les intrigues de ce type, développées sur plusieurs soirées n'existaient pas[97]. On a donc un bon exemple de « mise en feuilleton » ou de « feuilletonisation » d'une série dans la mesure où les scénaristes tendent à développer des arches narratives sur plusieurs épisodes, et non plus à résoudre chaque intrigue au sein d'épisodes alors « fermés ». Il est intéressant de noter que ce phénomène de « mise en feuilleton » ou de « feuilletonisation » de la série est lié à une évolution très forte dans la programmation. Alors que de 2001 à 2007, il n'y a guère de régularité dans la diffusion, le changement de format va avec l'instauration de véritables « saisons »[98]. La réduction de la durée de l'épisode va de pair avec une autre nouveauté : la diffusion de deux épisodes par soirée. En septembre 2008 sont diffusés 4 épisodes sur 2 soirées, puis de nouveau 2 épisodes au même rythme en janvier 2009. À partir de 2010, *Famille d'accueil* est diffusée en début d'année (généralement en janvier) sous forme de saison. 8 épisodes en 2010 et 2011, 10 épisodes en 2012 puis 12 épisodes en 2013 et 2014, avec une réduction à 8 épisodes en 2015 (et l'annonce de l'arrêt de la série après une ultime saison début 2016). La programmation de la série a acquis une stabilité qu'elle n'avait guère auparavant, stabilité qui semble liée à la direction littéraire et au changement de format. De plus, cette feuilletonisation sert une double stratégie de la chaîne : adapter l'une de ses séries phares aux normes d'un marché international en produisant des épisodes de 52 minutes – permettant la diffusion de deux ou trois épisodes par soirée – et encourager une meilleure fidélisation du public grâce à des intrigues ciblant les personnages principaux sur plusieurs semaines et développant davantage leur intimité. En effet, si chaque épisode est marqué par l'arrivée d'un nouveau personnage – l'enfant placé dans la famille d'accueil pour la durée de l'épisode – c'est de plus en plus aux aventures de la famille Ferrière que l'on s'intéresse. À partir de 2008, on voit ainsi apparaître des intrigues filant sur plusieurs épisodes d'une saison : l'aventure de Juliette avec un de ses élèves, la grossesse de Charlotte, les problèmes financiers du couple, etc.

L'exemple de *Famille d'accueil* est loin d'être isolé dans le paysage télévisé français. Ainsi, la première saison de *Fais pas ci, fais pas ça* se fait sur le mode du « mocumentaire »[99], formule abandonnée dès la deuxième saison au profit d'un mode de filmage plus classique et moins parodique. Le passage de 90 minutes à 52 minutes s'est également fait pour d'autres séries

[97] L'étirement de la narration sur plusieurs soirées étant d'autant plus compliqué que les épisodes n'étaient pas diffusés de manière régulière et ne se succédaient pas semaines après semaines comme c'est devenu le cas.
[98] Pour plus de précisions, voir en annexes le tableau récapitulant la programmation de la série par mois et par années, cf. Annexes 4.
[99] Voir HIGHT, Craig, *Television Mockumentary. Reflexivity, Satire and a Call to Play*, Manchester, Manchester University Press, 2010.

comme *Alice Nevers, le juge est une femme* ou *Merci, les enfants vont bien*[100]. La réduction de la durée des épisodes engendre, comme dans le cas de *Famille d'accueil*, une meilleure régulation dans la production et la programmation de la série ainsi qu'une meilleure appréhension de saisons. Ce changement engendre des modifications tant dans la narration (ne serait-ce qu'à cause d'un raccourcissement du temps) que dans la dynamique même des épisodes. Ces exemples montrent bien que l'étude de la formule n'est que difficilement applicable à tout type de série. Si elle fonctionne très bien pour des séries comme *Columbo* (créée en 1968) ou *Law & Order* (dont la première diffusion remonte à 1990), elle devient discutable pour les séries les plus récentes. De plus, ce type d'analyse risque de réifier des éléments qui, du fait même de la sérialité, sont peut-être davantage flous et mouvants. La sérialité d'ailleurs est l'une des spécificités de la série télévisée et mérite que l'on s'y intéresse.

2.3. Spécificités de la narration sérielle

La série peut être envisagée comme une émission parmi d'autres, au sein d'une grille de programmes, respectant des normes (format, pages de publicité en fonction des chaînes, horaires de diffusion), devant alimenter et participer à l'image de marque et à l'identité de la chaîne qui la diffuse. Les séries sont aussi des récits, les outils de l'analyse littéraire ou de la rhétorique étant alors transposés au récit fictionnel télévisuel. Ces travaux peuvent se concentrer sur la construction des personnages[101] ou sur les procédés persuasifs des séries[102]. Ces approches sont essentiellement formelles et prennent véritablement en compte la spécificité du médium télévisuel comme de l'objet série en décortiquant la construction rhétorique et narrative des programmes étudiés ou encore les ressorts de l'intertextualité. Au-delà de la série en elle-même ce sont aussi les discours promotionnels qui l'accompagnent, les bandes-annonces, bulletins de presse ou encore génériques qui sont analysés[103] permettant de mettre au jour les stratégies de chaînes et la manière dont elles intègrent leurs fictions à leur logique de programmation. Cependant les questions idéologiques ou représentationnelles demeurent en suspens – car ce n'est pas leur objet. Les outils développés dans ces approches ne sont donc pas pertinents pour une analyse des représentations médiatiques – en tout cas sur un corpus relativement lourd tel que le nôtre dont l'analyse sera essentiellement qualitative. Le récit sériel renvoie également à une forme particulière d'écriture et de narration – puisque les épisodes morcèlent le récit linéaire – tout en

[100] Voir en annexes la programmation de ces séries et la régularité de la diffusion qu'induit le changement de format, cf. Annexes 4.
[101] SEPULCHRE, Sarah, *Le Héros multiple dans les fictions télévisuelles à épisodes. Complexification du système des personnages et dilution des caractérisations*, *op. cit*.
[102] BARTHES, Séverine, *Du « temps de cerveau disponible » ? Rhétorique et sémiostylistique des séries télévisées dramatiques américaines de prime-time diffusées entre 1990 et 2005*, Thèse de doctorat, Université Paris-Sorbonne, Paris, 2010.
[103] CHAMBAT-HOUILLON, Marie-France, « L'auteur au programme. Étude des bandes-annonces d'une série policière », *article cité*.

étant caractérisé par la régularité de la diffusion des épisodes, avec l'instauration de rendez-vous pour le public.

2.3.1. Innovation, répétition, variation

L'un des paradoxes de la fiction sérielle réside bien dans le retour d'un même qui n'est jamais tout à fait égal à lui-même. La critique portée par Theodor Adorno de la standardisation et de l'uniformisation à l'extrême des produits de la culture de masse, qui ne seraient que répétition du même sous les habits du (faussement) nouveau, est très vite remise en cause par Umberto Eco. Celui-ci propose de voir dans la dialectique innovation/répétition l'émergence d'une nouvelle esthétique, qui serait une esthétique post-moderne. Selon lui, la variation, en tant que telle, serait une source potentielle d'esthétique. Mais c'est surtout la prise en compte du lecteur qui est intéressante chez Umberto Eco – dans la perspective qui nous occupe. Rappelons que selon lui, le lecteur ou spectateur de toute œuvre est créateur de sens et qu'il effectue un travail d'interprétation qui le rend actif : « toute œuvre d'art […] reste ouverte à une série virtuellement infinie de lectures possibles : chacune de ces lectures fait revivre l'œuvre selon une perspective, un goût, une "exécution" personnelle »[104]. C'est ce qu'il entend quand il considère que ces œuvres sont « ouvertes », c'est-à-dire qu'elles laissent ouvert le champ des possibles de leur interprétation. Ce lecteur actif, quand il est face à une œuvre sérielle, a tout d'abord besoin d'être rassuré, ce qui serait une des premières fonctions de la répétition :

> Avec une série, on croit jouir de la nouveauté de l'histoire (qui est toujours la même) alors qu'en réalité, on apprécie la récurrence d'une trame narrative qui reste constante. En ce sens, la série répond au besoin infantile d'entendre encore et toujours la même histoire, d'être consolé par le « retour de l'identique », sous des déguisements superficiels[105].

Mais, une fois rassuré, le lecteur peut également se sentir valorisé et exercer ses capacités cognitives, réflexives ou critiques sur l'objet série. Ainsi, selon Umberto Eco, « la série nous réconforte (nous consommateurs), parce qu'elle récompense notre aptitude à deviner ce qui va se produire »[106]. La répétition n'a pas pour résultante un spectateur amorphe, bien au contraire. Celui-ci est attentif, son regard aiguisé, son œil exercé à repérer constantes et nouveautés. Les téléspectateurs de *Game of Thrones* les plus aguerris reconnaissent ainsi les infimes changements du générique au fil des saisons, faisant apparaître de nouvelles contrées au gré des péripéties de l'histoire et pérégrinations des personnages. Ce sont ces petites variations dans le générique – qui dans de nombreuses séries reste souvent parfaitement identique pendant plusieurs saisons – qui procurent une autre forme de plaisir. Prenant l'exemple de Nero Wolfe, héros de Rex Stout,

[104] ECO, Umberto, *L'Œuvre ouverte*, Paris, Seuil, 1965 (1962), p. 35.
[105] ECO, Umberto, « Innovation et répétition : entre esthétique moderne et post-moderne », *article cité*, p. 15.
[106] *Ibid*.

Umberto Eco écrit que, pour rendre l'« éternelle » histoire plaisante au lecteur, « l'auteur doit chaque fois inventer un "nouveau" crime et de "nouveaux" personnages secondaires, mais ces détails ne servent qu'à confirmer la permanence d'un répertoire fixe de *topoï* »[107]. Certains éléments deviennent donc des variables indépendantes dans lesquelles l'auteur, le scénariste ou le réalisateur peuvent puiser pour apporter de la nouveauté. Dans *Famille d'accueil*, les personnages de la maisonnée sont toujours les mêmes, ils constituent un repère de stabilité. En revanche, l'enfant placé dans la famille à chaque nouvel épisode apporte tout un répertoire d'éléments variables : ses caractéristiques propres, la famille de laquelle il est issu, son histoire, ses problèmes, etc. Pour Umberto Eco, ce que la sérialité apporte notamment, c'est le concept d'« infinité du texte »[108]. L'une des particularités de la série télévisée est bien cette potentialité ontologique de la variabilité.

Guillaume Soulez propose, s'appuyant sur les travaux d'Umberto Eco, de lire la répétition comme double dans les séries des vingt dernières années. Sa réflexion sur cette double répétition s'inscrit dans une volonté d'analyser les séries selon trois axes : une étude génétique (c'est-à-dire une étude des conditions de création et de production de la série), une étude générique (renvoyant à l'analyse du schéma sériel et plus généralement du système narratif), et enfin une étude génésique (à savoir une étude de la « matrice » sérielle)[109]. Cette dernière vise à mettre en lumière la matrice de la série, qu'il définit comme :

> Le noyau sémantique et symbolique qui commande le récit et son horizon moral ou philosophique. La matrice comporte un *problème*, une question qui demande à être développée, et même plus spécifiquement *retravaillée*, c'est-à-dire réexaminée plusieurs fois, sous des angles différents. Elle ne se réduit pas à ce qu'on appelle parfois chez les amateurs et les critiques de série l'« univers » d'une série[110].

La répétition se lit donc à la fois dans la structure narrative de la série, mais aussi dans les questions qu'elle pose, dans le monde qu'elle explore, dans les réponses qu'elle va proposer à un problème sociétal. La sérialisation ne concerne donc pas uniquement des critères purement formels ou esthétiques, mais va au-delà. Guillaume Soulez compare ainsi la série à « une sorte de millefeuille de multiples sérialisations entremêlées »[111]. La série s'ancre dans un paysage télévisuel et culturel, l'intertextualité y fonctionne à plein, ce qui permet de relier la série à d'autres séries, que ce soit par le biais des thématiques, des acteurs, des univers, des genres, etc. Il

[107] *Id.*, p. 13.
[108] *Id.*, p. 22.
[109] SOULEZ, Guillaume, « La double répétition. Structure et matrice des séries télévisées », *Mise au point*, n° 3, 2011. [en ligne] : http://map.revues.org/979 [consulté le 20/06/2013].
[110] *Id.*, p. 4.
[111] *Id.*, p. 16.

y a donc une véritable dynamique de la répétition, qui en fait tout le paradoxe lorsqu'elle s'exprime dans la sérialité.

2.3.2. La sérialité, potentiel d'exploration du social

Cette dynamique, nous l'envisagerons davantage en termes de capacité exploratoire et ce sont ici les avantages offerts par un temps long dont il est question. En effet, certaines séries durent depuis des années, et comptent des centaines d'épisodes. Dans notre corpus, *Une famille formidable* est produite depuis 1992 (27 épisodes) tandis que *Famille d'accueil* comptabilise 60 épisodes entre 2001 et fin 2012. C'est la spécificité des feuilletons et séries télévisées d'explorer des univers durant autant d'heures. Selon Michel Kokoreff, « le temps sériel apparaît ainsi comme une simulation du temps linéaire. Il conjure la durée, et avec elle l'idée de mort, en donnant l'impression […] que ça ne s'arrête jamais. Il s'imprègne du rythme de la quotidienneté tout en façonnant les représentations »[112]. Pour ce qui est de la production américaine – bien que la comparaison soit difficile avec les séries françaises – une série comme *Urgences* offre, tout au long de ses 331 épisodes, la possibilité d'explorer les coulisses de la vie d'un hôpital, mais aussi d'intégrer les personnages à notre quotidien, tout en ayant l'impression de les suivre dans leur vie privée : les séries « bénéficient d'un temps long grâce auquel il devient possible, pour un téléspectateur assidu, de pénétrer l'intimité d'un univers d'une façon mémorable »[113]. Les séries ont le temps de s'attarder sur l'intimité entre les personnages. Nous avons ainsi accès à leurs doutes, leurs hésitations, leurs dilemmes. Dans la série *Famille d'accueil* plusieurs épisodes sont nécessaires pour permettre au téléspectateur de suivre le parcours moral de Marion Ferrière lorsqu'elle apprend qu'elle est enceinte et ne sait que faire. Un certain nombre de scènes sont consacrées à ses doutes : elle en parle avec sa fille et sa belle-fille, avec son mari ou encore avec la tante de celui-ci. Chacun des personnages qui l'écoute va donner en retour son avis[114]. Plusieurs points de vue, parfois contradictoires, sont exposés. Au final, ce n'est plus tant la décision qui est prise que le chemin que parcourt le personnage avant d'y arriver, qui compte, chemin dans lequel le téléspectateur accompagne l'héroïne. Ces circonvolutions sont à la fois permises et encouragées par la sérialité. Dans les séries, les personnages ont le temps d'hésiter, de revenir sur leur décision puis d'agir sur un coup de tête. Ils ont le temps de peser le pour et le contre. Ils ont le temps, aurait-on presque envie de dire, de vivre.

La sérialité donne non seulement accès à l'intimité morale des personnages, mais aussi à leur quotidien. Les séries prennent le temps de suivre leurs héroïnes et héros dans des moments qui, du

[112] KOKOREFF, Michel, « Sérialité et répétition : l'esthétique télévisuelle en question », *Quaderni*, n° 9, 1989, pp. 19-39, p. 32.
[113] ESQUENAZI, Jean-Pierre, *Mythologie des séries télé*, Paris, Le Cavalier Bleu, 2009, p. 81.
[114] Cf. Chapitre 5.

point de vue du suspense par exemple, ou de l'originalité, ne sont pas forcément, en soi, intéressants. Les séries de notre corpus, centrées sur la vie familiale, mettent leurs personnages en scène dans des moments on ne peut plus banals, mais dont la temporalité dépasse le moment présent : si les personnages déjeunent tous ensemble, on les voit aussi bien souvent préparer le repas, débarrasser la table puis faire la vaisselle. Les conversations se doublent d'activités telles que plier du linge ou faire une course. C'est bien la durée des séries qui nous permet d'accéder à la vie quotidienne des personnages, et, dans le cadre de notre recherche, aux modalités de l'exercice de la maternité, jour après jour pourrait-on dire. Nous connaissons les activités de Marion Ferrière car chacun des soixante épisodes analysés nous montre une petite partie de ces activités. Dans un épisode elle console et cajole un enfant, dans un autre elle le gronde, le punit dans un troisième, pense avoir fait une erreur dans un quatrième épisode, etc. C'est en mettant bout à bout, épisode après épisode, ces activités ou discours que nous sommes parvenue à comprendre les pratiques parentales du personnage, mais aussi la manière dont il concevait ce rôle, sa façon de l'investir, etc. La sérialité est donc l'une des ressources essentielles de notre recherche : c'est parce que nous travaillons sur des fictions en série que nous avons l'opportunité d'observer un certain nombre de choses dont la pertinence relève de leur récurrence.

La capacité des séries à être critiques[115], à mettre en débat les problèmes sociaux[116] ou encore à exposer des points de vue contradictoires[117] est nécessairement liée à leur temporalité. La sérialité joue un rôle essentiel dans cette capacité de critique dans la mesure où celle-ci peut prendre plusieurs formes voire étendre sa portée au fil des saisons. La sérialité permet d'atteindre une certaine finesse dans les milieux dépeints et les problèmes sociaux mis en scène. Le temps est un des ressorts principaux de la critique, puisqu'elle a la possibilité de s'étendre, de s'amplifier ou de se centrer sur un aspect moins évident. Le potentiel de critique sociale est également lié à l'ancrage de bon nombre de séries dans l'époque contemporaine. En tant que « paraphrases d'un milieu réel »[118], les univers fictionnels des séries touchent à une forme d'actualité, ou en tout cas au réel. Par cette proposition, qu'initialement Jean-Pierre Esquenazi attribue à des films de genre (comme *Vertigo* ou les films de Jean-Luc Godard), l'auteur entend signifier que ces mondes s'ancrent dans une forme de réel, ou en tout cas dans des références à un monde réel qui vont toucher le spectateur, l'encourager à reconnaître des choses issues de son propre monde. « La notion de paraphrase rend compte du fait qu'un monde fictionnel n'est pas seulement compris comme un monde imaginaire expressif, mais comme une version possible d'un monde réel (d'un

[115] ESQUENAZI, Jean-Pierre, *Mythologie des séries télé*, *op. cit*.
[116] NEWCOMB, Horace, et HIRSH, Paul M., « Television as a Cultural Forum », *article cité.*
[117] Cf. La critique féministe des soap-opéras citée précédemment et sur laquelle nous reviendrons dans les pages qui suivent.
[118] ESQUENAZI, Jean-Pierre, *Hitchcock et l'aventure de* Vertigo*. L'Invention à Hollywood*, Paris, CNRS Éditions, 2001.

milieu) »[119]. Les séries télévisées créent donc des univers fictifs, mais dont les enjeux demeurent reconnaissables et repérables par les téléspectateurs :

> Un monde fictionnel, compris comme paraphrase, ne se contente pas d'imiter sa base, ou de la représenter. Il en donne une nouvelle interprétation, qui peut modifier la perspective sous laquelle on avait l'habitude de le considérer : le monde réel de base peut être tout à coup regardé autrement, parce que la version proposée par le monde fictionnel en découvre des aspects nouveaux, ou met en lumière ce qu'on avait l'habitude de taire ou de tenir acquis[120].

L'une des particularités de notre matériau, et ce qui fait, en partie, sa richesse, c'est bien ce rapport au temps, la possibilité de mettre en place des univers dans lesquels les téléspectateurs vont pouvoir plonger et qu'ils vont explorer au fil des épisodes, de rencontrer des personnages qui vont nous faire partager leurs interrogations, mais aussi de les regarder vivre sous nos yeux, dans des activités qui sont aussi les nôtres.

3. La série télévisée, objet sociologique aux multiples facettes

La fiction s'est imposée comme objet de la sociologie, qu'elle soit l'objet de l'analyse[121] ou que le chercheur la mobilise afin d'expliciter des enjeux théoriques *via* des exemples connus et révélateurs[122]. La sociologie des médias de son côté s'intéresse à la fiction et aux trois dimensions que sont la production, la réception et les contenus en eux-mêmes ainsi que les représentations qu'ils véhiculent. Si notre méthodologie se veut une analyse sociologique des représentations médiatiques, nous prenons acte des travaux sur la production et les publics qui nous permettent d'avoir une connaissance – théorique – de notre objet et des questions qu'il soulève.

Les séries télévisées sont le fruit, comme toute œuvre ou film, d'une collaboration entre plusieurs intervenants. Leur spécificité cependant réside dans le fait que ces intervenants ont tous un rôle ou leur mot à dire dans la création et dans les discours et représentations qui sont véhiculés. Le produit final porte en lui cette multiplication de points de vue et doit être considéré comme le résultat d'une série de conciliations, de négociations, d'allers et retours entre tous ces intervenants. Entre les personnages imaginés par un créateur/une créatrice proposant le concept

[119] *Id.*, pp. 107-108.
[120] ESQUENAZI, Jean-Pierre, « Les mondes godardiens, paraphrase de notre monde » in DELAVAUD, Gilles, ESQUENAZI, Jean-Pierre, et GRANGE, Marie-Françoise (dir.), *Godard et le métier d'artiste. Actes du colloque de Cerisy*, Paris, L'Harmattan, 2001, pp. 225-246, p. 233.
[121] HEINICH, Nathalie, *États de femmes. L'identité féminine dans la fiction occidentale*, Paris, Gallimard, 1996.
[122] François de Singly utilise ainsi l'histoire de Pygmalion : SINGLY (de), François, *Le Soi, le couple et la famille*, *op. cit*.

d'une série, les scénaristes et dialoguistes qui vont raconter son histoire et lui donner vie à travers le langage, le directeur ou la directrice de casting qui va choisir le comédien/la comédienne, le costumier/la costumière qui va le ou la vêtir, l'acteur/l'actrice qui va l'incarner et le réalisateur/la réalisatrice qui va diriger l'acteur/l'actrice, le personnage subit une série d'influences et s'imprègne des représentations sociales de chacun.

3.1. Une production d'imaginaires collectifs

Si nous travaillons sur les contenus des séries, il nous semble tout de même nécessaire et pertinent de faire le point sur les apports des recherches sur ceux qui fabriquent les séries télévisées et sur les publics qui les consomment.

3.1.1. Les scénaristes et les fictions qu'ils écrivent

Les travaux sur la fabrication des séries tout d'abord interrogent les processus de création et le rapport des professionnels de l'audiovisuel aux imaginaires, mais aussi aux produits qu'ils fabriquent. Nous proposons dans un premier temps d'évoquer les travaux de Dominique Pasquier sur les scénaristes[123]. Elle s'intéresse à l'époque à une « profession créative » encore peu étudiée, celle de scénariste de télévision. Son enquête est fondée sur deux dispositifs : d'une part des entretiens semi-directifs auprès de scénaristes, et, de l'autre, une analyse des listings des droits d'auteurs versés par la Société des Auteurs et Compositeurs Dramatiques (SACD). Les interviews sont complétées par des rencontres et entretiens avec d'autres professionnels du milieu audiovisuel. Cette étude date de 1995, mais dans la mesure où l'enquête est réalisée auprès des professionnels qui ont peut-être participé à l'écriture de séries de notre corpus et où certains sont peut-être toujours en activité aujourd'hui, ses résultats demeurent pertinents quant à notre travail. Si une grande partie de l'ouvrage est consacrée aux mutations professionnelles de ce groupe et aux conflits générationnels, il est intéressant de relever la difficulté de cette profession, coincée entre des exigences contradictoires et la délicate conciliation entre « le caractère artistique des œuvres » et « les exigences de rationalité économique des entreprises »[124]. Le métier de scénariste de télévision semble être un second choix pour des auteurs en mal de cinéma. Les contraintes de l'écriture télévisuelle pèsent aux auteurs qui, bien souvent, ne s'intéressent guère au résultat : « ils s'intéressent peu au produit final, estiment que leur travail s'achève avec la remise de la disquette, délèguent volontiers les réécritures, n'assistent pas au tournage, ne regardent pas les épisodes, ne conservent pas les cassettes »[125]. Dès lors, toute une partie de la fiction audiovisuelle est écrite par des scénaristes qui ne s'en préoccupent pas et ne sont pas inscrits dans une dynamique de

[123] PASQUIER, Dominique, *Les Scénaristes et la télévision. Approche sociologique*, Paris, Nathan/INA, 1995.
[124] *Id.*, p. 8.
[125] *Id.*, pp. 122-123.

connaissance de l'objet qu'ils produisent. Ce désintérêt est lourd de conséquences dans la mesure où des scénaristes qui se désintéressent du travail des autres finissent malgré tout par construire un monde en commun, à mettre sur le devant de la scène des problématiques qu'ils partagent et jugent d'actualité tout en taisant les mêmes choses. Rencontrer des scénaristes pourrait nous offrir de nouvelles perspectives quant à la lecture de notre matériau, bien sûr. Cependant, nous ne considérons pas que ces derniers nous fourniraient une « vérité » sur les séries qu'ils ont écrites. Rien ne garantit que ce qu'ils ont voulu montrer ou dire dans la série soit lisible tel quel dans le résultat final, ni même qu'ils aient tous l'envie de « faire passer un message » *via* ces fictions. L'aspect alimentaire de ce travail pour certains d'entre eux tend à faire de ce métier un métier comme les autres, c'est-à-dire une manière de gagner sa vie, sans qu'une quelconque velléité artistique ou politique soit forcément à l'origine de l'écriture d'une série. Enfin, la potentielle méconnaissance des séries télévisées sur lesquelles ils ne travaillent pas ne les place finalement peut-être pas au premier rang d'informateurs sur les discours qui circulent dans ces séries.

3.1.2. Producteurs et imaginaires

Nous bénéficions ici de l'enquête de Monique Dagnaud qui s'intéresse à la profession de producteur car ce dernier est, selon elle, « au centre du processus de création. C'est lui qui assure l'interface entre les auteurs et les concepteurs de projets, d'une part, et le monde de la diffusion, d'autre part »[126]. Il est donc un maillon essentiel de la fabrication d'émissions de télévision et se trouve à la croisée des « visées imaginaires et (des) logiques économiques »[127]. Elle apporte un certain nombre d'éléments de compréhension de ce monde de l'art (au sens d'Howard Becker[128]) qu'est le milieu de la production audiovisuelle en explicitant notamment les relations entre producteurs, diffuseurs et auteurs. Les entretiens qu'elle a menés portent sur la conception du métier et sur les valeurs que les producteurs injectent dans les émissions qu'ils fabriquent. Ils disent leur souhait de « faire voyager le spectateur dans des univers sociaux, de dévoiler la réalité, de désigner ou de dénoncer, de donner à voir des points de vue »[129]. En ce sens, la fiction semble pouvoir être engagée sur le plan politique et proposer un certain regard sur la société contemporaine et ses enjeux. Les univers qu'elle propose ont donc, en quelque sorte, un pied dans le réel – d'où la volonté de réalisme affichée par certaines productions, nous y reviendrons. Si les producteurs ne souhaitent bien sûr pas uniquement « faire passer un message » – ce qui reviendrait à une vision relativement négative du public et à une méconnaissance des processus d'interprétation des téléspectateurs – ils ont également des ambitions artistiques ou esthétiques,

[126] DAGNAUD, Monique, *Les Artisans de l'imaginaire. Comment la télévision fabrique la culture de masse*, Paris, Armand Colin, 2006, p. 13.
[127] *Id.*, p. 14.
[128] BECKER, Howard S., *Les Mondes de l'art*, Paris, Flammarion, 1988 (1982).
[129] DAGNAUD, Monique, *Les Artisans de l'imaginaire. Comment la télévision fabrique la culture de masse*, *op. cit.*, p. 102.

l'envie de raconter de belles histoires, etc. Pour autant, ils veulent toucher le public et le capter en mettant en scène des personnages aux questionnements proches des siens. L'une de leurs préoccupations principales est ainsi de « humer l'esprit du temps *via* les actualités, les enquêtes, et évidemment tout ce qui rencontre le succès à la télévision »[130]. Il faut donc, pour produire de la fiction comme de l'information, être au fait des productions concurrentes et étrangères (ce qui n'est pas forcément le cas du point de vue des scénaristes étudiés par Dominique Pasquier), des questions du temps présent, de l'air du temps, des goûts supposés des publics, etc. Leurs productions sont ainsi le fruit de leur époque, marquées notamment par ses évolutions et ses changements sociaux. Selon la sociologue, « capter, restituer, rendre compte du réel, le modeler à l'infinie variété des figures de l'imaginaire, tels sont les soucis obsessionnels des concepteurs de programmes »[131].

Monique Dagnaud insiste, comme l'indique le titre de son ouvrage, sur les processus de construction d'un imaginaire. Elle écrit ainsi :

> Ce miroir oblique, qui loin d'être un reflet de la réalité sociale, constitue une construction imaginaire et la mise en spectacle d'une société, s'harmonise tellement avec la sensibilité du public hexagonal qu'au bout du compte, ces fictions rencontrent des difficultés pour s'exporter[132].

Ce passage renvoie tout d'abord à la construction de mondes fictionnels proches du monde social, dans lequel le spectateur peut reconnaître une partie de son environnement. C'est en ce sens qu'il nous semble pertinent d'analyser les représentations que ces fictions véhiculent car elles sont en quelque sorte une traduction du monde contemporain sous une forme fictive et divertissante. Elles renvoient à des questionnements qui sont ceux de la société dans laquelle elles sont produites. Monique Dagnaud, dans l'extrait ci-dessus, pose aussi la question du lien entre production audiovisuelle et identité nationale. En effet, visant avant tout un public français, les fictions françaises tendent à s'inscrire ou à s'ancrer dans un imaginaire du pays. Les éléments liés au contexte national permettent de toucher le téléspectateur dans son quotidien, de renforcer au maximum avec lui le lien de complicité que tout programme cherche à instaurer avec son public. On en vient ainsi à s'interroger sur ce qui fait qu'un programme est « français » et ce que cela pourrait signifier, du point de vue des fabricants des émissions. On peut lire cet intérêt des producteurs dans l'adaptation de formats étrangers par exemple, qu'ils soient de téléréalité ou de fiction. À l'appropriation par la chaîne – qui va imprimer sa marque ou son identité sur le programme adapté – s'ajoute la volonté de faire d'un format étranger un programme français. On

[130] *Id.*, p. 136.
[131] *Id.*, p. 112.
[132] *Id.*, p. 246.

peut ainsi être amené à s'interroger sur les identités culturelles à l'œuvre dans les programmes. Bernardo Amigo et Guy Lochard rappellent que « la fiction télévisuelle française, comme les autres formes de production, s'enracine depuis ses débuts dans un récit national très identitaire dont la clé de voûte est le concept de "service public" »[133]. Les premières dramatiques, en mettant en valeur le patrimoine littéraire classique, s'inscrivent dans cette veine de promotion d'une culture française. Les deux auteurs considèrent que la fiction contemporaine n'est pas en reste, et que « les séries sont des lieux où s'observent les mutations sociales et les figures typifiées d'une identité française en permanente redéfinition »[134]. Si notre objet n'est pas, en soi, la manifestation d'une identité culturelle ou de la francité dans la fiction, nous avons malgré tout affaire à ses modalités d'expression. En effet, notre terrain est composé de séries françaises se référant peu ou prou à un imaginaire *français*. Notre analyse n'est pas comparative, mais il semble évident que les discours que portent ces séries sur la maternité sont liés à leur contexte de production. Les situations des mères en Allemagne ou aux États-Unis par exemple, étant différentes, il y a fort à parier que les fictions traitent différemment de la maternité. Ainsi ce sont donc des enjeux nationaux que l'on retrouve dans notre corpus. Même si nous n'effectuons pas de comparaison systématique avec un corpus « étranger », notre corpus nous permet fort probablement de relever des traces ou des marqueurs de la francité. Nous interrogerons ainsi, dans les derniers chapitres de cette recherche, les identités et imaginaires nationaux à l'œuvre dans le corpus mobilisé.

3.1.3. Contraintes et compromis d'une écriture « industrielle »

Ce rapide aperçu des travaux sur la production de fiction sérielle ouvre une autre voie de réflexion sur la création audiovisuelle et sur les contraintes inhérentes à ce type d'écriture pour les auteurs. Comment être un.e auteur.e, un.e artiste, quand on doit fournir des dialogues à la chaîne ou quand on doit réécrire des scènes entières à la demande d'un producteur ou d'une productrice, d'un directeur/d'une directrice de collection ou du diffuseur ? Quelle est la part de liberté pour les scénaristes ? La question de la créativité se pose de manière aiguë dans ce milieu, avant tout et surtout en raison de la tradition en France d'une vision romantique de l'Auteur. L'image du créateur de génie, non loin d'une certaine mystique parfois, hante encore nos imaginaires, rappelant l'auteur du 19e siècle romantique. Les travaux d'Ève Chiapello, notamment sur l'apparition de nouvelles formes de management dans les organisations artistiques et culturelles, nous semblent à cet égard éclairants. Elle retrace ainsi l'historique de ce qu'elle nomme la critique artiste liée à l'avènement, au 19e siècle, de la figure de l'artiste romantique. Elle écrit ainsi :

[133] AMIGO LATORRE, Bernardo, et LOCHARD, Guy (textes réunis par), *Identités télévisuelles. Une comparaison France-Chili*, Paris, L'Harmattan, 2013, p. 45.
[134] *Id.*, p. 46.

> Avec le romantisme, l'art se détache définitivement du principe d'imitation au profit de la pure *création*. Désormais l'artiste a l'ambition d'inventer un autre monde rival et substitut insurpassable du monde réel et il accède lui-même au statut de créateur, d'« alter deus ». [...] Aussi revendique-t-il son entière autonomie et sa totale liberté dans l'exercice de son art[135].

Autonomie et liberté semblent contradictoires avec les contraintes d'une écriture de plus en plus industrielle. Il est cependant à noter que l'une des spécificités françaises demeure la protection des auteurs, *via* la SACD. L'auteur, vis-à-vis de son œuvre, dispose d'un certain nombre de droits : droit de divulgation, de paternité, droit au respect de l'œuvre et enfin droit de retrait et de repentir[136]. Rappelons rapidement à ce propos les différences radicales entre législations française et américaine. Aux États-Unis, les droits d'auteur sont en quelque sorte achetés et leur détenteur a un certain nombre de droits sur l'œuvre qu'il a acquise. David Hesmondhalgh résume ainsi les droits liés au copyright américain : « cela inclut les droits exclusifs suivants : copier l'œuvre, en faire des adaptations ou des "produits dérivés" qui en utilisent certains aspects, éditer des copies de cette œuvre, la représenter en public et la diffuser. Le copyright dès lors est plutôt pensé comme un *bouquet de droits exclusifs* associés aux œuvres créatives, que comme un simple droit »[137]. Contrairement au droit d'auteur français, le copyright permet à son détenteur d'exploiter l'œuvre à sa guise, de la diffuser, mais également de la modifier. Le travail des scénaristes semble donc mieux protégé en France qu'aux États-Unis, du moins dans la mesure où ils ont un droit de regard sur l'avenir de leurs œuvres. L'industrialisation du processus d'écriture lui-même est en complète rupture avec la représentation romantique de l'art. Ève Chiapello évoque les « contraintes de délai, de rythme ou de lieu de travail, de rendements » en précisant que la contrainte « la plus difficile à surpasser est sans doute la contrainte du contenu (sujet imposé, volonté d'obtenir quelque chose qui "se vend" ou qui peut toucher un large public) dont le stade ultime est l'intervention directe sur le travail »[138]. La difficulté demeure donc pour les auteurs d'écrire des œuvres dans un cadre rationalisé, voire standardisé. Ils doivent parvenir à une conciliation entre l'artistique et l'économique : « tout le problème des scénaristes est donc d'arriver à surmonter la contradiction entre l'idéologie artistique à laquelle ils adhèrent et la réalité professionnelle à laquelle ils sont condamnés »[139]. On lit ici la contradiction soulevée par Howard Becker à propos des musiciens de jazz, pris entre la nécessité de travailler, et donc de

[135] CHIAPELLO, Ève, *Artistes versus managers. Le management culturel face à la critique artiste*, Paris, Métailié, 1998, pp. 31-32.
[136] Pour plus de précisions, voir les textes sur le site Internet de la SACD : http://www.sacd.fr/Les-droits-de-l-auteur-d-une-oeuvre.199.0.html [consulté le 07/08/2013].
[137] HESMONDHALGH, David, *Cultural Industries*, *op. cit.*, p. 310 [notre traduction].
[138] CHIAPELLO, Ève, *Artistes versus managers. Le management culturel face à la critique artiste*, *op. cit*., p. 60.
[139] CHALVON-DEMERSAY, Sabine, et PASQUIER, Dominique, « Si Molière écrivait des sitcoms », in MENGER, Pierre-Michel, et PASSERON, Jean-Claude (dir.), *L'Art de la recherche : mélanges en l'honneur de Raymonde Moulin*, Paris, La Documentation Française, 1994, pp. 257-275, p. 273.

faire « commercial » et le souhait de jouer une musique qui soit de l'art[140]. La représentation romantique de l'artiste a pourtant été mise à mal avant les processus d'industrialisation de l'écriture de la fiction sérielle. De nombreux travaux de sociologie avaient déjà pointé que la conception d'une œuvre d'art est le résultat de tout un processus social de production, et mis en exergue cette dimension collective de la création. Il suffit ici de penser aux travaux ultérieurs d'Howard Becker, et notamment à son concept de « mondes de l'art » permettant de saisir de manière fine le principe de coopération entre acteurs au sein de toute production artistique[141].

Afin de comprendre davantage la division du travail de création et les conséquences de ces pratiques, nous pouvons nous référer au travail de Muriel Mille sur la série *Plus belle la vie*[142]. Celle-ci s'intéresse aux contenus comme aux fabricants et a réalisé un travail d'observation de diverses réunions au sein desquelles se crée et se fait la série (réunions d'écriture que sont les ateliers séquenciers ou les ateliers dialogues, réunions de préparation de tournage) et tournage lui-même. Elle décrit en détail les différentes étapes de cette fabrication tout en procédant à une articulation entre ces pratiques d'écriture et de tournage et la question de la vraisemblance, au cœur de ce feuilleton quotidien à succès. Elle s'interroge sur la manière dont les scénaristes et autres acteurs de la production gèrent le conflit entre les invraisemblances de la série et leur désir de coller au plus près de la réalité. « L'explication souvent donnée par les scénaristes face aux réflexions sur l'irréalisme de la série est que même si les intrigues peuvent paraître invraisemblables, le principal est que les réactions des personnages soient justes »[143]. Reprenant l'expression d'Ien Ang[144], Muriel Mille propose de parler d'un « réalisme des émotions ». L'important pour les scénaristes serait donc que, à défaut que les situations puissent être « vraies », les personnages et leurs sentiments le soient. Elle montre par ailleurs que les scénaristes sont – entre eux – une sorte de premier public. C'est à l'aune de leur jugement que les répliques, scènes ou personnages sont évalués, en fonction de leurs références culturelles, de leurs connaissances, de leurs goûts, valeurs, etc. Ils se prennent donc pour « étalon de mesure des réactions du public »[145], « en fonction de leur propre expérience, mais aussi pour correspondre à l'expérience sociale supposée des téléspectateurs »[146]. Cette expérience supposée est intéressante car Monique Dagnaud explique bien que les producteurs, à l'époque de son enquête, n'ont guère une bonne connaissance de leurs publics et que les résultats d'audience ne les informent souvent

[140] BECKER, Howard S., *Outsiders. Études de sociologie de la déviance*, Métailié, Paris, 1985 (1963).
[141] BECKER, Howard S., *Les Mondes de l'art*, *op. cit*.
[142] MILLE, Muriel, « Rendre l'incroyable quotidien. Fabrication de la vraisemblance dans *Plus belle la vie* », *Réseaux*, n° 165, 2011, pp. 53-81.
[143] *Id.*, p. 63.
[144] ANG, Ien, *Watching Dallas. Soap Opera and the melodramatic Imagination*, Londres, Routledge, 1995 (1982).
[145] MILLE, Muriel, « Rendre l'incroyable quotidien. Fabrication de la vraisemblance dans *Plus belle la vie* », *article cité*, p. 64.
[146] *Id.*, p. 78.

qu'après coup. Ces phénomènes de projection par les auteurs d'un public imaginé, d'un public inconnu dont on cherche à être proche sont intéressants car ils jouent un rôle essentiel dans l'écriture et dans la conception de la société que se font les auteurs.

Toutes ces études insistent sur la particularité de l'écriture de la fiction sérielle et sur la multiplication des intervenants qui y participent. Les ateliers d'écriture rassemblent des pools d'auteurs, dont la spécialisation va croissant : tandis que les uns écrivent les intrigues et les grandes lignes des arches narratives, d'autres écrivent les dialogues. Les concepteurs d'une série sont parfois « évincés » de la production au profit d'autres scénaristes qui écriront les épisodes à partir de l'idée fournie par d'autres, etc. Prenons un exemple. Une étude sur les représentations de l'immigration montre bien que dans le cas de *Sixième gauche* (FR3, 1990) comme pour *La Famille Ramdam* (M6, 1990), le concept original a été profondément remanié, au point que les auteurs ne reconnaîtraient presque plus leur proposition initiale, tant l'objectif du projet, le style ou les personnages ont subi de modifications : « l'idée de traiter du racisme sur un ton léger dans un milieu populaire cède ainsi le pas à un feuilleton bourgeois coulé dans un moule beaucoup moins original »[147]. L'auteur de cet article évoque les allers et retours entre les créateurs des séries et leurs interlocuteurs chez les diffuseurs et montre que se met en place une forme de nivellement des contenus, dans une volonté de plaire à un public le plus large possible, sans prendre trop de risques – même si ces demandes font que le produit fini n'a plus grand chose à voir avec le concept acheté. L'auteur écrit ainsi qu'« en cherchant à éviter ce qui pourrait sembler bas de gamme, les chaînes de télévision françaises font passer les minorités ethniques par une espèce de machine à laver. Celle-ci lave tellement blanc que les personnages d'origine immigrée finissent par perdre une large part de leur spécificité ethnique »[148]. Alors que les créateurs proposent des personnages originaux, ceux-ci disparaissent dans une sorte de moulinette liée à la multiplication des intervenants dans la fabrication des séries. De surcroît, les auteurs doivent faire face à de nombreuses contraintes et avoir pour qualités une forme de malléabilité et une capacité d'adaptation à des demandes parfois contradictoires : « chaque scénariste doit accepter les exigences d'une division du travail fondée sur un double principe, hiérarchique et chronologique. Il doit conjuguer l'innovation et la soumission, combiner la docilité et la créativité, qualités souvent conçues comme incompatibles »[149]. On lit ici, à l'échelle des pratiques professionnelles du scénariste, les tensions qui secouent les industries culturelles, telles que relevées par Edgar

[147] HARGREAVES, Alec G., « La fiction télévisée face aux immigrés : une vision schizophrène », in PRÉDAL, René (coord.), *Feuilletons et téléfilms français d'aujourd'hui*. Cinémaction TV. 3, 1992, pp. 99-106, p. 103.
[148] *Id.*, p. 106.
[149] CHALVON-DEMERSAY, Sabine, et PASQUIER, Dominique, « La naissance d'un feuilleton français », *Réseaux*, Hors série, 1991, pp. 99-116, p. 108.

Morin, entre rationalisation, standardisation, innovation et création[150]. Enfin, le produit fini porte la marque des multiples intervenants ayant participé à la fabrication du programme. Dans le cas de la fiction, Monique Dagnaud rappelle que :

> Dans ces industries, cohabite une multitude de segments d'écriture – un concept de départ, une bible, un synopsis, un séquencier, une version dialoguée, etc. – et beaucoup de va-et-vient s'opère sur les textes entre les divers intervenants (scénaristes, directeurs littéraires, agents artistiques, producteurs, chargés de programmes, directeur d'unités de programmes, parfois les comédiens) : au bout du compte, presque tout un chacun peut revendiquer d'avoir eu sa part de « création »[151].

Le réalisateur, son assistant tout comme les personnes chargées des décors ou des costumes ont leur part dans le résultat final. Chacun fait appel à son propre point de vue sur le monde. Cependant certains de ces métiers sont encore peu étudiés. Nous n'avons à ce jour pas trouvé de travaux sur la direction de casting ou d'écriture, les accessoiristes ou encore les décorateurs.

Ces éléments constituent une première piste de justification de l'intérêt de notre recherche. Notre objectif n'est guère de déterminer la manière dont les représentations sociales des différents acteurs de la production fictionnelle sont injectées dans la fiction, mais bien d'analyser le résultat de ces négociations, dans différentes réalisations. Nous savons que les acteurs sociaux puisent dans des réservoirs de ressources extrêmement variés (contes, films, publicité, romans, trajectoires personnelles, informations, etc.) et que ces représentations sont liées à leurs personnalités, parcours, trajectoires biographiques, origines sociales, relations interpersonnelles dans le cadre personnel ou professionnel, etc. Cependant, au-delà de ces similitudes ou de ces différences, émergent des figures, des façons de penser, des attitudes, des expressions, des préoccupations. C'est ce versant de la fiction que nous aimerions explorer, faire le point sur les représentations communes ou consensuelles émergeant de séries qui n'ont ni les mêmes auteurs, ni parfois les mêmes publics, et comprendre ce que ces représentations nous disent de la société et de l'environnement socio-culturel et politique à partir duquel elles sont cristallisées.

Ainsi, les objets eux-mêmes témoignent de dynamiques d'écriture et de thématisation du monde social qui échappent aux créateurs. Ce qui nous intéresse, c'est le fait que des séries diffusées sur des chaînes différentes, à plusieurs années d'écart, écrites par des scénaristes qui ne se connaissent pas forcément – tout en ayant sans doute des formations similaires mais qui n'ont pas automatiquement vu les séries concurrentes –, mettent en scène des familles et des mères qui ont tant en commun. Ils construisent un monde relativement homogène qui est par le même

[150] MORIN, Edgar, *L'Esprit du temps*, *op. cit*.
[151] DAGNAUD, Monique, *Les Artisans de l'imaginaire. Comment la télévision fabrique la culture de masse*, *op. cit*., p. 85.

mouvement un monde excluant. Peu de personnages issus des minorités ethnoraciales, peu de pauvres, peu de chômeurs, peu de transgenres, peu de personnes âgées, peu de malades, peu de personnes handicapées dans notre corpus. Beaucoup de mères attentives, inquiètes, angoissées, aimantes, actives, altruistes, tolérantes. Les séries et leurs personnages se font écho les uns les autres. C'est en cela que l'analyse qualitative de ce corpus de séries familiales fait sens et nous apprend beaucoup sur la circulation des représentations sociales et sur la définition sociale de la maternité en France depuis les années 1990. Les séries ne sont qu'un objet parmi tant d'autres nous permettant d'accéder à ces représentations, mais cet objet, par sa popularité et par les potentiels infinis de narration qu'il recèle est pertinent et signifiant.

Nous n'oublions cependant pas les publics ni leur potentiel d'interprétation des fictions qu'ils consomment. Qu'est-ce que ces derniers nous apprennent sur les représentations véhiculées par les séries et ont-ils des réponses à apporter aux questionnements qui nous taraudent ? Que savons-nous de la réception des séries françaises ?

3.2. Les publics, les séries et le temps

Les enquêtes réalisées sur les publics de séries télévisées en France concernent finalement surtout des personnes regardant et appréciant davantage les séries américaines[152]. Les analyses nous informant sur la réception des séries françaises sont surtout celles de Dominique Pasquier et de Sabine Chalvon-Demersay, dont nous proposons d'exposer les hypothèses et résultats, qui ouvrent des pistes pour la compréhension de notre matériau.

3.2.1. Des modèles éphémères : Dominique Pasquier, et l'enquête sur la réception d'Hélène et les garçons[153]

Les résultats de l'enquête sur *Hélène et les garçons* se situent à l'articulation entre les contenus de la série, les modèles sentimentaux qu'elle met en scène et la manière dont les fans les interprètent. Dominique Pasquier montre que la série promeut une image du bonheur dans le couple, tout en vantant l'importance de la fidélité, à soi comme à l'autre. La vie commune, pour les couples, apparaît comme un objectif, un projet positif. Pour autant, les personnages doivent surmonter un certain nombre d'épreuves pour y parvenir : « le principe de la série est de montrer quels sont tous les obstacles sentimentaux qu'un couple doit surmonter avant de stabiliser son amour »[154]. Cette

[152] Voir GLEVAREC. Hervé, *La Sériephilie. Sociologie d'un attachement culturel*, *op. cit.* ; GLEVAREC, Hervé, et PINET, Michel, « "Cent fois mieux qu'un film". Le goût des jeunes adultes pour les nouvelles séries télévisées américaines", *article cité* ; ou encore ESQUENAZI, Jean-Pierre, « Télévision : la familiarité des publics avec leurs séries », *Idées économiques et sociales*, vol. 1, n° 155, 2009,pp. 26-31.
[153] PASQUIER, Dominique, *La Culture des sentiments. L'expérience télévisuelle des adolescents*, *op. cit*.
[154] *Id.*, p. 104.

série constitue ainsi un terrain privilégié d'initiation aux règles du jeu amoureux, mais aussi social, pour les adolescentes. Le personnage d'Hélène est érigé en modèle vertueux, incarnant un « modèle de "bonne" féminité »[155]. Si Hélène s'investit dans son couple avec Nicolas, elle n'en demeure pas moins émancipée et indépendante, prenant son destin en main. La série, selon Dominique Pasquier, ne va donc guère dans le sens d'une réaffirmation de l'ordre patriarcal. Au même titre que d'autres séries « collège » de son époque, *Hélène et les garçons* propose « aux jeunes téléspectateurs une réflexion sur les relations entre les sexes »[156]. Les téléspectateurs utilisent donc la fiction télévisuelle comme appui ou ressource pour penser le monde dans lequel ils vivent, pour en trouver des clés de compréhension – ici des clés pour approcher le monde des adultes – ou encore pour se forger des modèles de vie – qui ne sont en rien éternels. En effet, la sociologue insiste sur le caractère éphémère de cette réception télévisuelle. La relation que l'on entretient avec une série évolue dans le temps, en fonction de la présence du programme dans la vie quotidienne, de l'âge ou du moment dans le parcours de vie, mais aussi en fonction de l'insertion dans une communauté. Le dernier point de cette étude semble en effet être le rappel que les fans ne sont pas isolés et qu'ils sont membres de communautés de lecture qui jouent un rôle essentiel dans leur investissement dans la série. La communauté de fans crée du partage, de l'échange et rompt donc totalement avec les visions éculées d'une télévision briseuse de lien social et vecteur d'isolement. L'étude des communautés de lecture parodique chez les étudiants de Sciences Po' va dans ce sens. Cette première enquête, sur une série hautement décriée, offre donc un certain nombre de clés de lecture de la fiction sérielle et invite à la prendre au sérieux, mais aussi à se pencher sur les schémas ou modèles qu'elle fait circuler et sur la manière dont les publics les réutilisent – ou pas. Ce type de recherche sur la réception nous informe ainsi des lectures que font les fans et nous encourage à ne pas présumer de leurs interprétations. Les téléspectateurs apparaissent ainsi particulièrement « concernés » par ce qu'ils regardent.

3.2.2. Des publics « concernés »… mais pour combien de temps ?

Si Sabine Chalvon-Demersay s'intéresse activement dans ses travaux au pôle de la production, elle travaille également sur le versant de la réception en accordant une grande importance aux publics et aux points de vue qu'ils portent sur une série. Les résultats de ses enquêtes montrent que « la fiction fournit des cadres cognitifs, affectifs et moraux qui sont mobilisés dans l'analyse de l'expérience ordinaire, mais de manière différentielle »[157]. La fiction fonctionne comme un réservoir de ressources dans lesquelles les téléspectateurs puisent de façon à éclairer leur expérience du monde. Elle fournit des cadres, des éléments de comparaison, mais aussi matière à

[155] *Id.*, p. 221.
[156] *Id.*, p. 220.
[157] CHALVON-DEMERSAY, Sabine, « La confusion des conditions. Une enquête sur la télévisée *Urgences* », *Réseaux*, vol. 17, n° 95, 1999, pp. 235-283, p. 280.

réflexion, voire de nouveaux schèmes venant éclairer une expérience passée. Les séries sont source de réflexivité pour les publics, tout en créant un lien très particulier avec leurs téléspectateurs qui ne sont ni dupes ni indifférents : « l'expérience fictionnelle résonne dans l'expérience de la vie »[158]. Il est donc nécessaire de prendre au sérieux ces ponts qui se font entre les téléspectateurs et les œuvres et personnages fictionnels qui peuplent leur quotidien. Les fictions nous donnent matière à penser le monde qui nous entoure, elles constituent des ressources de significations actives et activables à loisir. Dans un texte de 2003, la sociologue évoque les travaux sur la réception d'*Urgences*, du point de vue des patients, mais aussi ceux centrés sur la série française *L'Instit* auprès de publics qu'elle qualifie de « particulièrement concernés »[159]. Elle rencontre en effet écoliers, instituteurs, médecins et patients et travaille sur le lien entre la fiction télévisée et l'expérience biographique. C'est en ce que la vie quotidienne des individus interviewés est en lien direct avec la vie fictionnelle visible à l'écran que ces spectateurs sont particulièrement impliqués vis-à-vis de la fiction[160]. Voici les hypothèses et questions posées par cette enquête :

> La question était de comprendre comment une série télévisée pouvait devenir une médiation de la façon dont des personnes perçoivent leurs activités, envisagent leur profession, entretiennent des interactions, se rapportent à leur réalité. *Le récit fictionnel comme opérateur de constitution du rapport à soi, à autrui et au monde*[161].

Les fictions encouragent donc, du point de vue des publics de professionnels, les individus à réfléchir davantage ou à nouveau sur leur rôle, leur métier et les modalités de son exercice. Ainsi, Sabine Chalvon-Demersay raconte que les discussions entre instituteurs suite au visionnage ont encouragé un débat « passionné » qui a « débouché sur le récit d'anecdotes dans lesquelles les enseignants racontaient leurs expériences personnelles, en s'écartant du feuilleton pour réfléchir sur leur rôle et ses redéfinitions »[162]. La fiction peut ainsi devenir une sorte d'étalon à l'aune duquel juger, interroger, penser ses pratiques professionnelles. De plus, elle relie les propositions de la série à des mouvements plus vastes, en faisant par exemple le lien entre la série et la crise de la matrice institutionnelle telle que développée par François Dubet[163]. Le récit fictionnel apporte ainsi une sorte d'éclairage sur le monde, ou sur le monde tel qu'il pourrait, voire devrait être. La

[158] *Ibid.*
[159] CHALVON-DEMERSAY, « Enquête sur des publics particulièrement concernés. La réception de *L'Instit* et d'*Urgences* », *article cité*.
[160] On peut également citer ici le travail de Guillaume Le Saulnier sur la réception des séries télévisées par des policiers (LE SAULNIER, Guillaume, « Les policiers réels devant leurs homologues fictifs : fiction impossible ? Pour une sociologie de la réception dans la sphère professionnelle », *Réseaux*, n° 165, 2011, p. 109-135) ou celui de Joseph Belletante sur la contribution des séries à la formulation des jugements de leurs publics sur le politique (BELLETANTE, Joseph, *Séries et politique. Quand la fiction contribue à l'opinion*, Paris, L'Harmattan, 2011).
[161] CHALVON-DEMERSAY, « Enquête sur des publics particulièrement concernés. La réception de *L'Instit* et d'*Urgences* », *article cité*, p. 504.
[162] *Id.*, p. 512.
[163] DUBET, François, *Le Déclin de l'institution*, Paris, Seuil, 2002.

fiction participe activement à sa compréhension. De l'analyse des remarques et discussions de ces téléspectateurs concernés, la sociologue a également mis en lumière que le principe de l'idéalisation du héros – cher aux producteurs dans un souci d'identification de la part des publics – constitue « un levier pour la définition de standards d'appréciation de la réalité sociale »[164]. Loin de confondre réalité et fiction, les téléspectateurs utilisent la première pour réfléchir sur la seconde.

Ce sur quoi s'accordent les enquêtes de réception, c'est aussi le caractère éphémère de la relation à la série et l'idée que l'attachement à une série ou à un héros (le « héros de série télévisé », « HST » selon Sabine Chalvon-Dermersay) est lié à un moment de vie et à un contexte. Le héros de série télévisée est intermittent, fruit d'une présence à la fois régulière (lors de la programmation) et discontinue (du fait des périodes d'interruption entre saisons, mais aussi entre les épisodes, d'une semaine à l'autre). La relation qui s'instaure entre le téléspectateur/la téléspectatrice et le héros est inégale, asymétrique. Mais il est également à noter que cette relation demeure paradoxale : elle semble éphémère, et liée à la durée de vie de la série et à la présence du personnage en son sein, mais en même temps, jusqu'à quand les héros de notre enfance, de notre adolescence, de notre quotidien même, nous accompagnent-ils ? Au final, le héros est « familier et [tellement] inaccessible, saisonnier et discontinu, peu sélectif dans ses relations, peu réactif aux sollicitations »[165]. Si les publics puisent dans les séries des ressources pour penser le monde, il faut tout de même garder à l'esprit que les enquêtes de réception nous renseignent sur un moment particulier de l'expérience télévisuelle du spectateur/de la spectatrice. Étant donné ce caractère éphémère de l'attachement à la série, il paraît très compliqué d'accéder à des expériences passées ou anciennes. Nous pourrions saisir le rapport des publics aux séries d'aujourd'hui, qui sont diffusées ou regardées au moment de l'enquête, mais comment avoir accès à la relation que ces publics nouaient il y a vingt ans avec les séries qu'ils regardaient à l'époque ? Comment utiliser la reconstruction après coup qu'effectueraient nos enquêtés ? Si notre corpus se concentrait sur quelques années, des entretiens pourraient nous éclairer puisque les interviewés évoqueraient les séries qu'ils suivent, mais le choix de travailler sur une vingtaine d'années rend plus compliqué l'accès à la réception des séries des années 1990. Un regard après coup constituerait aussi sans doute un biais difficile à contrecarrer. Ces éléments rendent donc discutable la mise en place d'une enquête aujourd'hui sur la réception de l'intégralité de notre corpus.

[164] CHALVON-DEMERSAY, « Enquête sur des publics particulièrement concernés. La réception de *L'Instit* et d'*Urgences* », *article cité*, p. 519.
[165] CHALVON-DERMERSAY, Sabine, « Enquête sur l'étrange nature du héros de série télévisée », *article cité*, p. 205.

4. Séries télévisées et discours sur le monde

Si les publics des séries télévisées y puisent des ressources, c'est bien que ces dernières ont la capacité à dire le monde social – ou à tout le moins à en proposer une version plus ou moins unifiée. Les séries télévisées offrent ainsi un matériau extrêmement vaste, véritable mine d'informations sur la construction des représentations sociales.

4.1. La fiction, ressource pour penser le monde et ses modèles anthropologiques

Les séries nous informent sur le monde social[166] et, en retour, elles participent également à lui donner sens puisqu'elles sont l'une des voies d'accès à ce monde. Les travaux de Sabine Chalvon-Demersay sur les fictions télévisées françaises et les adaptations montrent que ce matériau porte en son cœur une réflexion profonde sur le lien social, le rêve d'une société élective et la menace d'un retour en force du principe biologique comme fondement du lien. Les fictions s'intéressent donc au vivre ensemble et cherchent une réponse au manque induit par le déclin du programme institutionnel. Si les fictions apportent des réponses différentes, il n'en demeure pas moins qu'elles se posent sensiblement le même type de question et que ces interrogations sont liées aux évolutions de la société depuis les années 1970. Les profondes mutations de la famille, la révolution sexuelle, les luttes féministes et leurs gains, comme la libéralisation de l'avortement, ont modifié de manière radicale les conceptions de la famille mais aussi les modalités du lien social. Les fictions, notamment télévisées, ont progressivement intégré ces changements. Elles accompagnent ainsi les évolutions de la société, dans un mouvement qui ne se veut cependant pas linéaire ou synchronique : elles peuvent être pionnières comme retardataires. La question pourtant n'est pas tant celle de leur conservatisme[167], mais plutôt celle de leur prise en compte des débats sociaux. Les fictions ne portent pas toutes un seul et même point de vue sur le monde et les représentations fictionnelles peuvent être négociées et nuancées. Pour prendre l'exemple du lien social, la question du lien électif est travaillée par la fiction qui en envisage les différents enjeux à travers la mise en histoire de différents types de relations : amoureuses, filiales, amicales, etc. Ces corpus ne donnent pas une seule et même réponse, mais explorent des mondes possibles. C'est également ce que le travail sur les adaptations rend visible. La télévision doit prendre en charge les mutations de la société et proposer une morale acceptable et d'actualité, en accord avec l'air

[166] CHALVON-DEMERSAY, Sabine, « Une société élective. Scénarios pour un monde de relations choisies », *article cité.*

[167] Éric Macé a bien montré que la télévision était le lieu d'un « conformisme provisoire » ou « instable ». Voir MACÉ, Éric, « Qu'est-ce qu'une sociologie de la télévision ? Esquisse d'une théorie des rapports sociaux médiatisés. 1. La configuration médiatique de la réalité », *article cité*.

du temps. Les adaptateurs – au même titre que les scénaristes qui écrivent une histoire originale – se fixent des limites morales et c'est la représentation qu'ils se font, en pointillé, de leur public qui préside aux choix scénaristiques qu'ils vont faire pour capter ce public imaginé. Sabine Chalvon-Demersay met ainsi en lumière une dynamique des adaptations en rapport avec l'évolution de la société. Enfin, émerge de ce travail sur les adaptations une nouvelle manière d'envisager les questions morales. Ici, ce n'est pas tant la morale du héros dont il est question directement que les enjeux normatifs auxquels les scénaristes doivent faire face, et la manière dont ils les convertissent en exigences professionnelles. Les critiques faites régulièrement à la fiction française d'être consensuelle ou trop lisse encouragent la sociologue à chercher non pas à en comprendre les formes mais à en faire « un objet d'investigation, en se demandant comment se constitue une fiction de consensus, de quels paris, de quelles disputes et de quels compromis elle se trouve être la résultante »[168]. Elle évoque ainsi les critères d'acceptabilité morale auxquels les scénaristes doivent se soumettre, les négociations entre intervenants de la création pour trouver un accord sur tel ou tel point, rappelant la superposition de « filtres normatifs »[169] évoquée par Monique Dagnaud, superposition jouant un rôle essentiel dans la fabrication du sens. Ce détour par les professionnels permet de montrer à quel point la fiction télévisuelle est le témoin des reconfigurations normatives de la société contemporaine. La fiction de télévision contribue ainsi à un « évolutionnisme normatif »[170] dans la mesure où elle retranscrit, en quelque sorte, les principaux changements sociaux. Nous terminerons en citant les conclusions de la sociologue :

> C'est la même histoire […] que racontent les sagas, les comédies sentimentales […] et même, donc, les adaptations des textes littéraires : **l'histoire d'un réaménagement anthropologique** très profond lié aux conséquences sur plusieurs générations des transformations familiales qui se sont produites sous nos yeux et **que les personnages de fiction testent, simulent, contestent, jaugent, évaluent, en nous donnant quotidiennement des ressources pour les comprendre**[171].

Les fictions sont ainsi à la fois des témoins et des révélateurs des reconfigurations normatives de la société contemporaine, et tout particulièrement du point de vue des représentations de la famille et du lien social. Les réflexions de Sabine Chalvon-Demersay constituent donc une base solide sur laquelle nous appuyer pour réfléchir aux représentations de la maternité dans la fiction sérielle tout en nous soufflant de nouvelles pistes d'analyse pour notre recherche. Cependant dans ces articles, si elle s'intéresse au lien social ou familial, elle ne privilégie pas une analyse en termes de rapports sociaux de classe, de genre ou de race. Qu'elle évoque les publics, leurs rapports aux

[168] CHALVON-DEMERSAY, Sabine, « Les scrupules de Robinson. Les professionnels face à leurs responsabilités morales », *Médiamorphoses*, Hors-Série janvier 2007, pp. 30-34, p. 31.
[169] DAGNAUD, Monique, *Les Artisans de l'imaginaire. Comment la télévision fabrique la culture de masse*, *op. cit.,* p. 86.
[170] CHALVON-DEMERSAY, Sabine, « Le deuxième souffle des adaptations », *article cité*, p. 107.
[171] *Id.*, p. 108.

acteurs ou les personnages, les variables du genre ou de la race ne sont pas centrales et laissent peut-être quelques questions en suspens. Hommes et femmes puisent-ils les mêmes ressources dans les fictions qu'ils/elles prennent plaisir à regarder ? L'âge, la position dans le cycle de vie influent-ils sur les modalités de la réception ? Quelles représentations du genre, des sexualités ou de la race ces téléfilms proposent-ils au-delà de la question de la gestion des liens ? Si les fictions qu'elle analyse explorent les modalités et impasses d'une société élective, il nous est difficile de démêler si ces enjeux varient en fonction des personnages et surtout en raison de leur genre. Les personnages masculins et féminins, riches ou pauvres, blancs ou non-blancs, sont-ils égaux face aux conséquences de la précarité du couple ? Les utopies de la société élective sont-elles porteuses des mêmes attentes ou déceptions pour les personnages, indifféremment de leur genre ? La prise en compte de ces questionnements apparaît cependant dans d'autres travaux, notamment dans la critique féministe du cinéma et de la télévision. Nous nous positionnons ainsi dans la veine de cette critique féministe par notre volonté d'analyser – à travers les représentations de la maternité – des rapports de genre.

4.2. La feminist television criticism[172]

Ce courant au croisement des *cultural studies* et des *gender studies* engage une réflexion sur les féminismes et le genre dans les productions télévisuelles. Plus généralement, cette perspective propose d'analyser les rapports sociaux de genre et d'envisager les rapports de pouvoir dont ils sont porteurs tout en mettant à jour les mécanismes d'assignation genrée. Inspirés de la théorie filmique féministe, les travaux de ce courant de recherche sur la télévision déconstruisent les représentations télévisuelles genrées, permettant de pointer les stéréotypes tout en luttant activement contre eux. L'un des genres privilégiés par cette approche a été le soap-opéra, qui a été particulièrement investi par la critique féministe. Ce genre sériel est codé comme féminin – même si son public est loin d'être uniquement composé de téléspectatrices – et est un lieu en réalité complexe de représentation des rapports sociaux de genre, de classe ou de race. De plus, les soap-opéras rendent raison au slogan féministe selon lequel le privé est politique dans la mesure où ils mettent en scène la vie privée, domestique et que c'est bien d'abord à l'intérieur des maisons, au sein des relations familiales, personnelles, amoureuses, que les femmes – en tant qu'elles sont des femmes (notamment) – subissent l'oppression et sont réassignées à leur genre.

Le soap-opéra est centré sur la vie personnelle, dans sa réalisation quotidienne à travers les relations personnelles. Les histoires racontées sont avant tout des histoires sentimentales tandis que c'est la vie de famille et ses rituels qui sont mis en scène (naissances, fiançailles, mariages,

[172] BRUNSDON, Charlotte, D'ACCI, Julie, et SPIGEL, Lynn, *Feminist Television Criticism. A Reader*, Oxford University Press, Oxford, 1997. Voir également : BRUNSDON, Charlotte, « The Role of Soap-Opera in the Development of feminist Television Scholarship », in ALLEN, Robert C. (ed.), *To be continued… Soap-Operas around the World*, Londres, Routledge, 1995, pp. 49-65.

grossesses, décès, enterrements, etc.). Au centre des intrigues : les relations personnelles. Même lorsque des scènes se déroulent dans le monde professionnel, il est toujours question avant tout des liens – personnels et affectifs – entre les personnages. Les interactions d'ordre professionnel ou économique n'ont pas d'importance diégétique : elles sont importantes parce qu'elles sont le lieu de relations personnelles[173]. Le soap-opéra est également le royaume de la conversation qui devient centrale. Mary Ellen Brown montre ainsi que la conversation, dans les soaps est source de pouvoir, de libération et de plaisir pour les personnages féminins comme pour les téléspectatrices. Elle rappelle que dans l'ordre hégémonique patriarcal, les femmes sont « *silent and silenced* »[174], c'est-à-dire silencieuses et réduites au silence. Or les soaps apparaissent en réalité comme de longues conversations filmées, l'action étant réduite au minimum. Les héroïnes parlent tout comme les téléspectatrices parlent, entre elles, des séries. Loin de détourner les téléspectateurs/trices des problèmes de société, les soap-opéras les mettent en discussion en multipliant les points de vue. Contrairement aux idées reçues, ils ne portent pas un point de vue conservateur ou complètement ferme et définitif sur les faits sociaux qu'ils traitent. Lorsqu'un problème est traité, chaque argument, chaque point de vue est pris en charge par un personnage dont les conversations sont source de débat tout en alimentant – à leur manière – le débat public. Les personnages peuvent ainsi donner des interprétations contradictoires, opposer leurs arguments, et encourager les téléspectateurs et téléspectatrices à évaluer ces différents arguments, à comprendre le point de vue de chacun. Le point de vue que construit le soap-opéra n'est jamais univoque, mais encourage à une identification multiple. Selon Tania Modleski, on invite par exemple la téléspectatrice à s'identifier à une femme retrouvant enfin son amant, puis, quand l'émotion est à son comble, on l'arrache à cette relation pour attirer son attention sur les souffrances de la rivale[175]. Si les discussions aboutissent bien souvent à un consensus, il n'en est pas moins vrai que celui-ci est le fruit de circonvolutions, de réflexions, de débats et qu'il n'est pas forcément donné tel quel, sans négociation.

Cette multiplication des voix amène Tania Modleski à écrire que la téléspectatrice des soap-opéras est placée dans la position de mère idéale :

> De fait, la spectatrice/sujet de soap-opéras est placée dans la position de mère idéale, dotée d'une plus grande sagesse que tous ses enfants : sa capacité compassionnelle est telle qu'elle peut englober les exigences contradictoires des différents membres de sa famille (elle s'identifie à chacun d'eux) mais elle n'a pas elle-même de revendication à

[173] BRUNSDON, Charlotte, « *Crossroads* Notes on Soap-opera », *article cité*, pp. 32-37.
[174] BROWN, Mary Ellen, et BARWICK, Linda, « Fables and endless Genealogies : Soap-Opera and Women's Culture », *article cité*.
[175] MODLESKI, Tania, « La quête du lendemain dans les soap-opéras d'aujourd'hui. Réflexions sur une forme narrative féminine », in SELLIER, Geneviève, VIENNOT, Eliane, *Culture d'élite, culture de masse et différence des sexes*, *op. cit.*, pp. 173-184.

formuler (puisqu'elle ne s'identifie à aucun personnage de façon exclusive)[176].

Elle ajoute que la principale fonction de la « bonne » mère au sein de la famille consiste à incarner la compassion, à tolérer les faiblesses et les erreurs des autres et qu'elle doit donc être écoute, tolérance et empathie. Un grand nombre de questions traitées par les soap-opéras sont des thèmes progressistes, et cette bonne mère est construite comme une parfaite « libérale ». Ainsi, les thématiques abordées par les soaps sont loin d'être toujours conservatrices et les modes de traitement des questions sociétales peuvent être assez fins. Les *telenovelas* d'Amérique du Sud présentent le même type de qualité, mettant en scène les questions sociales qui agitent leur époque – tout en pouvant véhiculer des contenus parfois conservateurs[177].

4.3. Des approches socioculturelles foisonnantes

Dans le champ français nous pouvons évoquer les travaux de Brigitte Rollet, dans une perspective socio-culturelle. Voici la manière dont elle décrit les objectifs et enjeux de sa recherche sur les représentations de l'homosexualité sur le petit écran :

> Ce livre vise donc à analyser les constructions télévisuelles de l'homosexualité dans les fictions françaises, ainsi que les changements et les évolutions des pratiques et des créations audiovisuelles relatives à la visibilité des minorités sexuelles à la télévision française depuis 1995. […] Une telle étude devrait permettre de cerner d'un peu plus près l'imaginaire collectif de la société française contemporaine par rapport à ces groupes, non par ce que les programmes pourraient « refléter » mais plutôt par les « lapsus » de la télévision […] c'est-à-dire ce qu'elle ne dit pas, ou dit malgré elle, et/ou ce que les programmes traduisent ou trahissent[178].

Brigitte Rollet se donne ainsi plusieurs objectifs, mêlant la construction de figures (ici les personnages homosexuels), les évolutions de la création audiovisuelle, ainsi que la compréhension d'imaginaires. L'ancrage dans les études cinématographiques se lit dans l'intérêt, au cours de l'analyse, pour les personnages (elle dresse un portrait-robot) ou pour les histoires, les genres et formats. Si nos méthodologies diffèrent sensiblement, nos objectifs sont, en partie communs, dans la volonté de mettre en lumière les constructions sociales à l'œuvre dans la fiction télévisuelle, qui sont, selon nous, révélatrices des mutations sociétales. Geneviève Sellier s'intéresse elle aussi à la fiction (qu'elle soit cinématographique ou télévisuelle), en se concentrant plus précisément sur la mise en scène des rapports sociaux de sexe. Elle a notamment travaillé sur les séries policières françaises et sur la construction des identités de sexe qu'elles promouvaient. Elle montre ainsi que les femmes-flics, comme Julie Lescaut ou Isabelle Florent, ne bouleversent guère les valeurs habituelles du patriarcat et de la complémentarité des sexes. Dans ces séries, les femmes sont

[176] *Id.*, p. 175.
[177] THOMAS, Erika, *Les Telenovelas entre fiction et réalité*, Paris, L'Harmattan, 2003.
[178] ROLLET, Brigitte, *Télévision et homosexualité. 10 ans de fictions françaises 1995-2005*, Paris, L'Harmattan, 2007, pp. 19-20.

définies davantage par leur sexualité ou par leur fonction maternelle que par leur fonction sociale – définition qui demeure l'apanage des personnages masculins. Elle conclut l'un des articles consacrés à ce sujet par l'idée que ces héroïnes représentent des « figures idéales parce qu'elles ne remettent pas en cause la vision traditionnelle du féminin, liée à la sphère privée et positivée dans son versant maternel »[179]. Elle ajoute que ces séries policières véhiculent une « construction rassurante et conservatrice des identités et des rapports de sexe »[180]. Geneviève Sellier nous encourage donc à étudier nos personnages en les replaçant constamment dans la dynamique des rapports sociaux de sexe, et donc, soit dans leur relation aux personnages masculins, soit en comparant la manière dont ils sont construits. Nous n'évoquons ici ces recherches que très rapidement et de manière très lacunaire, dans la mesure où nous évoquerons plus en détail leur méthodologie dans le chapitre suivant et leurs apports au cours des chapitres plus analytiques.

Plus globalement, les approches socio-culturelles s'intéressent aux représentations que les fictions véhiculent, sous l'angle de leur ancrage dans une civilisation[181], mais pouvant aussi émerger de la philosophie[182]. Ces approches sont caractérisées nous semble-t-il par une volonté de travailler sur les contenus des fictions télévisées, en prenant pour principe qu'elles nous disent des choses sur les sociétés dans lesquelles elles ont été créées. Les objets de ces études varient d'une seule série ou de téléfilms unitaires choisis en fonction de leurs taux d'audiences à des corpus plus systématiques et plus conséquents. Elles tentent par exemple de questionner les identités, les rapports sociaux de sexe ou les valeurs morales que les séries mettent en scène. Les études de civilisation américaine, par exemple, se penchent volontiers sur les séries en ce qu'elles sont une voie d'accès pour saisir les imaginaires d'une nation et les retours réflexifs que font les scénaristes sur le monde contemporain[183]. Barbara Villez, dans son ouvrage sur la justice dans les séries[184], montre que ces dernières donnent accès à un imaginaire judiciaire, à une atmosphère intellectuelle tout en autorisant la découverte de la culture juridique américaine, tant les séries récentes se veulent proches de la réalité et documentées. Ces séries amènent ainsi les téléspectateurs à réfléchir et à s'interroger sur l'exercice même de leur rôle de citoyen. Les analyses des représentations médiatiques véhiculées par les séries télévisées sont plus fréquentes encore dans le

[179] SELLIER, Geneviève, « Construction des identités de sexe dans les séries policières françaises », *article cité*, p. 269.
[180] *Ibid.*
[181] À titre d'exemple : DICKASON, Renée, *La Société britannique à travers ses fictions télévisuelles : le cas des soap-opéras et des sitcoms*, Paris, Ellipses, 2005.
[182] On peut ainsi penser aux travaux de Sandra Laugier sur le *care* dans les séries. Voir notamment : LAUGIER, Sandra, « Les séries télévisées : éthique du *care* et adresse au public », *La chose publique*, n° 11, 2009, pp. 273-284.
[183] Voir par exemple : BLOT, Aurélie et Pichard, Alexis, *Les Séries américaines. La société réinventée*, Paris, L'Harmattan, 2013.
[184] VILLEZ, Barbara, *Séries télé : visions de la justice*, Paris, PUF, 2005.

monde académique anglo-saxon et multiplient les thématiques : la médecine[185], la famille[186], les évolutions des représentations des héroïnes ou le féminisme[187], la justice[188], etc. Ces recherches tendent parfois à ne se concentrer que sur un programme, donnant lieu à des ouvrages sur des séries à succès comme *Sex and the City*[189], *Les Simpsons*[190], *CSI* (Les Experts) [191] ou encore *Mad Men*[192]. Pour autant, les ouvrages collectifs permettent de multiplier les perspectives d'analyse et d'offrir une vision à la fois globale et précise des séries étudiées. D'un point de vue disciplinaire, ces textes sont issus des *cultural studies* et prennent au sérieux les objets de la culture populaire et les séries dont les discours – au sens large – sont analysés en prenant en compte le contexte et en proposant bien souvent une dimension historique.

Conclusion

Les travaux sur les séries télévisées privilégient donc différents axes et s'inscrivent dans des disciplines diverses : sciences de l'information et de la communication, sociologie, études cinématographiques, etc. Cette diversité est également révélatrice de la multiplicité des approches que cet objet autorise et encourage. Nous avons donc choisi un matériau complexe, caractérisé par un certain nombre d'éléments dont nous souhaitions rappeler l'importance. Même si les séries sont aujourd'hui en partie consommées en dehors de la télévision et de sa pratique quotidienne, nous tenions à rappeler qu'elles y sont irrémédiablement liées, ne serait-ce que parce que la télévision y imprime ses contraintes. De plus, les discours très critiques portés sur la télévision – dont les foudres visaient généralement les feuilletons et autres fictions sérielles populaires – ont rejailli sur la manière dont le milieu universitaire a envisagé ces objets, longtemps illégitimes et, de ce fait – à l'image des séries qui composent notre corpus – ignorés. Il nous a également paru nécessaire de dessiner – de manière rapide nous en sommes consciente – les grands axes d'un

[185] FRIEDMAN, Lester D. (dir.), *Cultural Sutures. Medicine and Media*, Durham and London, Duke University Press, 2004 (une partie traite spécifiquement de la fiction télévisée).
[186] Voir, à titre d'exemple : CASSATA, Mary et SKILL, Thomas, *Life on Daytime Television : Tuning-in American Serial Drama*, Norwood, Ablex Publishing Corporation, 1983 ; REIMERS, Valerie A., « American Family TV Sitcoms. The Early Years to the Present: Fathers, Mothers, and Children—Shifting Focus and Authority », *Cercles*, n° 8, 2003, pp. 114-121.
[187] Voir DOW, Bonnie, *Prime-Time Feminism. Television, Media Culture, and the Women's Movement since 1970*, Philadelphie, University of Pennsylvania Press, 1996 ou LOTZ, Amanda D., *Redesigning Women. Television after the Network Era*, Chicago, University of Illinois Press, 2006.
[188] RAPPING, Elayne, *Law and Justice as seen on TV*, New York, New York University Press, 2003.
[189] AKASS, Kim, et McCABE, Janet (éd.), *Reading* Sex and the City, Londres & New-York, I. B. Tauris, 2004.
[190] GRAY, Jonathan, *Watching the Simpsons. Television, parody, and intertextuality*, New York, Routledge, 2005 ou IRVIN, William (dir) , Les Simpson*. Les secrets de la plus célèbre famille d'Amérique,* Paris, Original Books, 2011 (2010).
[191] ALLEN, Michael, *Reading* CSI. *Crime TV under the Microscope*, Londres, I. B. Tauris, 2007.
[192] STODDART, Scott F. (éd), *Analyzing* Mad Men *: Critical Essays on the Television Series*, Jefferson, Mc Farland, 2011.

champ de recherches sur les séries télévisées, en tentant de dégager les principaux auteurs et leurs approches, dans l'Université française, tout en rappelant ce qu'ils devaient à d'autres méthodes et approches (littérature, pragmatique, *cultural studies*, *gender studies*, critique féministe, etc.). Toutes les approches et analyses présentées ici constituent une base solide pour appréhender notre corpus. Jusqu'à présent, nous n'avons discuté que rapidement des propositions méthodologiques et théoriques des chercheurs évoqués. Nous souhaitions en effet distinguer la mise en évidence d'un champ de notre inscription personnelle dans ce dernier. Cette inscription est l'objet du chapitre suivant dans lequel nous comptons exposer nos choix méthodologiques et théoriques.

Chapitre 3. Un cadre théorique et une méthodologie pluriels

Préalables et précautions méthodologiques

Travailler sur des personnages de fiction, plus spécifiquement de séries télévisées, confronte le/la chercheur.e à un certain nombre de difficultés et l'encourage à se parer de précautions. Un premier cadrage épistémologique est donc nécessaire : comment travailler sur des personnages de fiction, dans une perspective sociologique ? Quels sont les écueils qui se présentent et comment, surtout, ne pas tomber de Charybde en Scylla ? Enfin quels sont les « bricolages »[1] proposés pour parvenir à analyser les représentations de la maternité et de la parentalité dans les séries télévisées ? C'est à nos façons de faire que ce chapitre est dédié, ainsi qu'à la présentation d'une méthodologie nécessairement plurielle, au croisement des sciences de l'information et de la communication, de la sociologie, des études de genre et des *cultural studies*.

Dans un premier temps, rappelons qu'analyser des représentations médiatiques, c'est travailler sur une médiation, sur la transcription télévisée d'imaginaires, d'intrigues et d'histoires. Il faut donc toujours garder à l'esprit cette médiatisation en tant que traduction. Elle renvoie aux processus de construction du savoir social et de représentation par la fiction. Selon Éric Macé, chaque objet de la culture de masse est « le produit métamorphosé (*avatar*) des multiples formes spécifiques de médiations et de traductions qui concourent à sa production comme "représentation du monde" »[2]. Les séries télévisées opèrent ainsi, par exemple, une traduction de « sujets de société » vers la fiction, questionnant la parentalité et son exercice, la quête des origines en lien avec les

[1] CERTEAU (de), Michel, *L'Invention du quotidien. Tome 1 : Arts de faire*, Paris, Gallimard, 1990 (1980).
[2] MACÉ, Éric, « Qu'est-ce qu'une sociologie de la télévision ? Esquisse d'une théorie des rapports sociaux médiatisés. 2. Les trois moments de la configuration médiatique de la réalité : production, usages, représentations », *Réseaux*, n° 105, 2001, pp. 199-242, p. 219.

procédures d'AMP ou encore les imaginaires de ce qu'est un « bon » parent. Elles créent des univers fictionnels qui sont cependant bien ancrés dans leur époque. Devant faire rire leurs publics – puisque nombre d'entre elles sont des comédies – et leur proposer un lieu d'évasion des soucis du quotidien, elles cherchent également à ce que les téléspectateurs/trices puissent s'identifier, se sentir proches des personnages mis en scène et des situations dans lesquelles ils sont placés. Ces traductions donnent lieu à la mise en visibilité de certaines thématiques, problématiques, identités, tandis que d'autres sont laissées de côté. La traduction n'est pas un fidèle reflet du monde social, mais bien un procédé sélectif, dont les modalités, *via* leurs résultats, sont à étudier.

L'écriture doit rendre compte de ce travail sur la fiction et sur des personnages qui ne sont pas des enquêtés (des « vraies gens » auxquels le sociologue a affaire). Le risque inhérent à l'écriture est celui de donner l'impression de parler d'acteurs sociaux « réels », en chair et en os, alors que nous parlons de personnages de fiction. Mais il est vrai qu'à force de regarder ces héroïnes vivre à l'écran, de les suivre durant les longues heures de visionnage et d'analyse, d'observer leurs moindres faits et gestes et de les penser comme mères de famille, celles-ci ont pris de l'épaisseur. Elles nous accompagnent, en quelque sorte. Si nous essayons de toujours rendre compte de leur « véritable » nature en nous référant à elles en tant qu'héroïnes ou personnages, la volonté d'alléger l'écriture et de rendre la lecture dynamique peut donner l'impression que nous parlons d'elles comme un sociologue parlerait de ses enquêtées ou de la population étudiée. Nous signalons ici que nous sommes consciente de ce risque, que nous sommes attentive aux problèmes qu'il pose, mais surtout que cette manière de faire est liée au choix – raisonné – de notre méthode. De plus, l'écriture est elle aussi un procédé de traduction, en ce qu'elle doit rendre compte des résultats en les rendant accessibles au milieu universitaire, bien sûr, mais aussi, dans une certaine mesure, à tout un chacun. La traduction peut donc ici être entendue au niveau des pratiques de la recherche, c'est-à-dire comme démarche du travail sociologique et, plus généralement, scientifique. Le modèle de triple traduction « du grand monde vers le laboratoire », « de production de chaînes d'équivalences », et de « retour vers le grand monde »[3] est opératoire ici aussi. En effet, il est nécessaire d'effectuer différentes opérations de mise en lisibilité du matériau ou du terrain sélectionné, de l'analyser en le transformant en données, et, dernière étape, de produire, à partir de ces analyses, des conclusions utiles pour la compréhension de ce « grand monde », mais aussi utiles aux acteurs sociaux. La vocation de la recherche scientifique étant, notamment, de participer à la compréhension du monde, ces multiples traductions sont nécessaires pour réussir ce projet. L'une des difficultés à laquelle nous avons été confrontée a donc été de

[3] CALLON, Michel, LASCOUMES, Pierre, et BARTHE, Yannick, *Agir dans un monde incertain. Essai sur la démocratie technique*, Paris, Seuil, 2001.

saisir la traduction effectuée par la fiction tout en parvenant à mettre en place notre propre procédé de traduction, en tant que chercheure.

Le choix de la méthode pallie ces deux difficultés. En effet, nous cherchons à saisir les représentations de la maternité offertes par des personnages de fiction. Il nous faut pour cela accéder à ces personnages et trouver le moyen de récolter des informations à partir des prises qu'ils nous donnent : leur présence à l'écran et les renseignements qu'elle fournit. Qu'implique alors, pour le chercheur, de travailler sur des personnages de fiction et comment procéder ? Le cadrage épistémologique proposé ici a une double portée : autoriser l'analyse sociologique des personnages *et* une analyse de la portée idéologique des discours – deux étapes qui nécessitent chacune quelques préalables et précautions méthodologiques. Nous proposons pour ce faire une méthode permettant de mettre à distance – pour rendre possible l'analyse sociologique de nos personnages uniquement – leur caractère fictionnel. Ainsi, à la suite de Sabine Chalvon-Demersay, nous abordons nos personnages « comme s'ils étaient de véritables acteurs sociaux »[4]. Nous faisons donc *comme si* les héroïnes étaient des mères de famille françaises, de façon à les étudier de manière compréhensive. Le recours à l'imaginaire, à ce jeu du « faire semblant » est ici ce qui rend possible l'analyse de personnages en termes de fiction. Mais, bien sûr, prétendre que les personnages sont comme des acteurs sociaux ne signifie pas qu'ils le sont *vraiment*. « L'imagination sociologique »[5] que nous déployons ici nous autorise ce détour et permet d'étudier ces personnages *comme si* ils étaient des acteurs sociaux *vrais*. Ce jeu entre fiction et réalité permet de faire nôtres certains outils de la sociologie et de prendre les répliques des personnages comme des déclarations, le visionnage de leurs interactions comme une observation de leurs modes de vie, leurs inquiétudes, rires ou larmes comme des traces explicatives témoignant de leurs états d'âme.

L'originalité de cette méthode tient à ce qu'elle croise les disciplines et multiplie les niveaux d'analyse : les personnages sont étudiés d'abord *comme si* ils étaient vrais et *ensuite* en tant que participant à des discours et politiques de représentations plus vastes. La mise à distance de la fiction permet de penser nos personnages et de les analyser de manière sociologique, en puisant dans la littérature de sociologie de la famille, du couple ou encore des politiques publiques. Des questionnements centraux de la discipline sont mobilisés lors de l'analyse du corpus : articulation entre identités pour soi et pour autrui, agencement des temps sociaux, organisation de la vie familiale, éducation, place de l'enfant dans la famille… Que font les mères, les pères, les

[4] CHALVON-DEMERSAY, Sabine, « Le deuxième souffle des adaptations », *article cité*, p. 81.
[5] MILLS, Charles Wright, *L'Imagination sociologique*, traduit par Pierre Clinquart, Paris, La Découverte, 1997 (1959).

parents ? Qui s'occupe des enfants, du foyer ? Comment s'articulent les temps parentaux, familiaux, professionnels ? Quels modèles d'éducation fournissent les différentes familles peuplant la fiction ? Les séries télévisées familiales ont intégré ces réflexions et mettent en scène toutes ces questions. C'est à toutes ces dimensions des représentations de la vie familiale et de l'exercice de la parentalité que nous allons nous intéresser, raison pour laquelle la littérature sociologique est essentielle à ce travail.

Cette posture et ce jeu du « faisons comme si » ne sont donc que temporaires et cèdent la place à un autre positionnement dans un second temps de la démarche adoptée. En effet, les personnages sont ensuite rendus à la fiction et envisagés dans leur dimension symbolique. En les replaçant dans leur écran, dans leur grille de programmes, dans le flot télévisuel, nous ramenons à nous toutes les interrogations liées aux modalités et dispositifs de représentation, à la portée des discours médiatiques, aux imaginaires communicationnels qui se déploient, et, surtout, au poids de leurs effets idéologiques. Les séries télévisées et leurs personnages viennent nourrir tout un discours de la maternité que nous avons pour objectif de déconstruire et de mettre en lumière et en perspective. En prenant au sérieux ces représentations, nous montrerons qu'elles viennent dresser les contours d'une figure hégémonique de « bonne » mère caractérisée par un certain nombre d'impératifs, mais aussi qu'elles nourrissent des imaginaires nationaux. En effet, nous interrogerons les politiques des identités à l'œuvre dans le matériau analysé en mobilisant une perspective intersectionnelle[6] : quels sont les enjeux politiques et idéologiques de la présence massive sur nos écrans de télévision – dès lors que la production fictionnelle est française et familiale – de ces « bonnes » mères, blanches, hétérosexuelles, de classes moyennes et supérieures ?

C'est à l'agencement de ces pratiques en termes de méthode et à l'exposé du cadre théorique mobilisé dans cette recherche que ce chapitre se consacre, tout en rappelant les différentes filiations dont nous nous réclamons. Le premier temps vise à rappeler les contours de l'étude des représentations médiatiques et plus précisément fictionnelles. La mise à distance de la fiction, avec ce procédé du « faire comme si », vient ensuite autoriser le recours à la sociologie et à ses outils pour analyser nos personnages. À ce travail sociologique s'ajoute une réflexion sur le genre et sa nécessité pour analyser le matériau sélectionné. Enfin, la dernière étape vise à réinvestir les enjeux communicationnels de cette thèse et à rappeler ses problématiques en matière idéologique et politique.

[6] CRENSHAW, Kimberlé Williams, « Cartographies des marges : intersectionnalité, politique de l'identité et violences contre les femmes de couleur », *article cité*.

1. Des représentations dans la fiction

Un cadre méthodologique pluriel, au croisement de plusieurs disciplines, permet d'envisager le matériau choisi – la série télévisée – et la problématique de recherche – la construction d'une parentalité genrée. La série est envisagée à la fois comme émission de télévision, traduction d'intrigues, productrice d'imaginaires, et support de représentation, mais aussi comme technologie de genre. En parallèle, les habitants qui la peuplent – héros, héroïnes, personnages secondaires – portent des valeurs et viennent rendre visibles certaines conceptions de la parentalité, de la maternité et du genre. C'est à l'articulation de ces différentes dimensions, notamment en termes disciplinaires, que nous allons ici nous intéresser.

1.1. Représentations et imaginaires

Nous proposons dans un premier temps de faire le point sur les concepts de représentations et d'imaginaires. En effet, avant d'étudier les personnages, leurs interactions, activités et discours, il est nécessaire de rappeler les enjeux d'une étude des représentations médiatiques.

1.1.1. Psychologie sociale et représentations

Le concept de représentation a été développé en psychologie sociale, notamment autour des travaux de Denise Jodelet sur la « représentation sociale ». Celle-ci la définit comme « une forme de connaissance socialement élaborée et partagée, ayant une visée pratique et concourant à la construction d'une réalité commune à un ensemble social »[7]. Les représentations sociales constituent des systèmes d'interprétation à l'aune desquels les individus pensent leur relation au monde et aux autres. Elles participent des imaginaires mais aussi de la définition « des identités personnelles et sociales, [de] l'expression des groupes et [d]es transformations sociales »[8]. Elles sont une forme de connaissance du monde social. Ainsi, ces représentations, qui revêtent les atours du « naturel » ou du savoir de sens commun, sont mobilisées pour la création audiovisuelle, et plus spécifiquement fictionnelle. Les personnages sont investis de ces représentations, de même que les situations dans lesquelles ils se trouvent et leurs manières de résoudre leurs problèmes quotidiens. Les représentations sociales sont lisibles dans les histoires racontées, les personnages inventés, les moteurs de leurs actions ou encore dans les dialogues. La fiction sérielle témoigne des représentations forgées et partagées (du moins en partie) par les acteurs de la production audiovisuelle, représentations qu'ils partageront avec leurs publics. Selon Pierre Mannoni, « les représentations sociales se présentent comme des schèmes cognitifs élaborés et partagés par un

[7] JODELET, Denise, « Représentations sociales : un domaine en expansion », in JODELET, Denise (dir.), *Les Représentations sociales*, Paris, PUF, 1991 (1989), pp. 31-61, p. 36.
[8] *Id.*, p. 37.

groupe qui permettent à ses membres de penser, de se représenter le monde environnant, d'orienter et d'organiser les comportements, souvent en prescrivant ou en interdisant des objets ou des pratiques »[9]. Les représentations sociales renvoient ainsi à des pratiques légitimes ou valorisées, mais aussi, en contrepoint à des interdits, voire à des tabous. Patrick Charaudeau nous met en garde contre l'assimilation des représentations sociales à des imaginaires. Selon lui, « les représentations sociales ne sont pas un sous-ensemble des imaginaires ou des idéologies comme d'autres le proposent, mais une mécanique d'engendrement des savoirs et des imaginaires »[10]. Les représentations sociales renvoient à la constitution des imaginaires, elles les structurent, orientent leur façonnage. En analysant nos fictions, nous cherchons à mettre en lumière la construction des représentations dominantes, en relevant également ce qu'elles passent sous silence ou ce qui relève de comportements transgressifs. Pour autant, nous ne nous appuyons pas complètement sur ce concept dans la mesure où il nous semble compliqué, en termes méthodologiques, d'appliquer à nos programmes fictionnels des outils d'analyse issus de la psychologie sociale. Nous n'avons pas accès en effet aux créateurs, notre étude s'appuyant uniquement sur leurs créations. Notre analyse des représentations médiatiques s'ancre ainsi davantage dans la lignée des travaux sur la communication audiovisuelle.

1.1.2. Des « imaginaires communicationnels »

Pour étudier plus spécifiquement des représentations médiatiques, nous pouvons nous aider de la notion d'« imaginaires communicationnels » avancée par Guy Lochard et Jean-Claude Soulages[11] dans une proposition méthodologique mêlant analyse du discours, sémiologie et sociologie. Si cette notion est employée pour l'analyse de talk-shows, il nous semble qu'elle peut malgré tout être opératoire pour envisager la fiction. En effet, le concept d'imaginaires communicationnels permet d'appréhender « les contraintes représentationnelles des pratiques discursives des acteurs supportant les dispositifs de médiation de ces émissions »[12] (ici, des talk-shows). Ces contraintes renvoient à différents types de normes : prescriptives, (auto)évaluatives ou fictives, l'essentiel étant que ces normes contribuent à façonner les imaginaires communicationnels des acteurs de la production audiovisuelle. Il semble que les producteurs et créateurs de fiction soient, tout autant que les journalistes ou animateurs de talk-shows, marqués par ces imaginaires. Les premiers tout autant que les seconds se forgent une image de leurs publics et de leurs attentes, tout en cherchant à instaurer avec lui une relation particulière. Dans *Scènes de télévision en banlieues*, Guy Lochard

[9] MANNONI, Pierre, *Les Représentations sociales*, Paris, PUF, 2012 (1998), p. 4.
[10] CHARAUDEAU, Patrick, « Les stéréotypes, c'est bien, les imaginaires, c'est mieux » in BOYER, Henri (dir.), *Stéréotypage, stéréotypes : fonctionnements ordinaires et mises en scène*, Paris, L'Harmattan, 2007 (tome 4), pp. 49-63, p. 52.
[11] LOCHARD, Guy, et SOULAGES, Jean-Claude, « Les imaginaires de la parole télévisuelle. Permanences, glissements et conflits », *article cité*.
[12] *Id.*, p. 16.

et Henri Boyer cherchent à saisir les « imaginaires socio-discursifs qui président aux opérations de mise en discours de l'univers urbain »[13]. Dans le cadre de notre recherche, ce sont les imaginaires socio-discursifs de la maternité, de la parentalité, voire de la féminité qui nous intéressent. Notre analyse des séries télévisées recourt ainsi à une première analyse sémio-discursive à laquelle les analyses en termes sociologiques s'ajoutent. Les émissions de télévision, qu'elles soient informatives ou fictionnelles, doivent être entendues comme « des instances de fabrication d'une réalité imaginaire sans cesse reconstruite »[14]. À nous de voir si toutes les fictions renvoient à une même « réalité » ou si des différences entre genres ou chaînes apparaissent. Pour autant, d'une manière générale, nous insisterons, à la suite de Guy Lochard et Henri Boyer, sur la fonction de « médiation sociale » dont est porteuse la télévision, plus précisément les programmes à visée divertissante dont font partie les fictions[15]. Dès lors, nous envisageons les séries télévisées comme un lieu de discussion ou de réagencement des normes sociales dans leurs imaginaires et représentations. Ces produits culturels participent des imaginaires sociaux contemporains, aussi bien parce qu'ils les rendent visibles et accessibles en les faisant circuler que parce qu'ils les (re)configurent. En ce sens, nous pouvons les analyser en termes de médiation et les envisager, à la suite de Jesús Martin-Barbero, comme un « espace stratégique à partir duquel penser les contradictions sociales »[16]. Éric Macé, pour sa part, propose d'envisager la médiation comme une traduction. Il écrit ainsi que « c'est précisément ce processus de *traduction* des débats au sein de l'espace public en récits télévisuels qui me semble caractériser la médiation télévisuelle et que je propose de désigner par le concept de *configuration sociale des représentations télévisuelles de la réalité* »[17].

Ces imaginaires et médiations sont également à replacer dans leur contexte d'émergence et de production. En effet, les séries télévisées françaises sont les produits d'industries culturelles et créatives incluses dans des aires géographiques et culturelles spécifiques. Elles sont fabriquées dans un pays marqué par des politiques d'exception culturelle tout en étant encore relativement peu exportées. De ce fait, elles méritent d'être interrogées en termes d'identités nationales et culturelles.

[13] BOYER, Henri, et LOCHARD, Guy, *Scènes de télévision en banlieues. 1950-1994*, Paris, INA/L'Harmattan, 1998, p. 23.
[14] *Id.*, p. 28.
[15] BOYER, Henri, et LOCHARD, Guy, *Notre écran au quotidien. Une radiographie du télévisuel*, Paris, Dunod, 1995, p. 125.
[16] MARTIN-BARBERO, Jesús, *Des médias aux médiations. Communication, culture et hégémonie*, Paris, CNRS Éditions, 2002, p. 45.
[17] MACÉ, Éric, « Qu'est-ce qu'une sociologie de la télévision ? 2. Esquisse d'une théorie des rapports sociaux médiatisés. Les trois moments de la configuration médiatique de la réalité : production, usages, représentations », *article cité*, p. 201.

1.1.3. Imaginaires et identités, nation et culture

Les séries télévisées constituent, au même titre que les romans ou les films de cinéma, des objets dont une analyse en termes sociologiques ne peut être que pertinente et fructueuse. Howard Becker, par exemple, considère toutes ces productions comme des « rapports sur la société ». Il écrit ainsi qu'il s'intéresse :

> Aux romans, aux statistiques, aux histoires, aux études ethnographiques, aux photographies, aux films et à tous les autres moyens dont les gens se servent pour raconter aux autres ce qu'ils savent sur leur société, ou sur une autre qui les intéresse. J'appelle les produits de cette activité dans tous ces médias des « rapports sur la société » ou, parfois, des « représentations de la société »[18].

Les séries télévisées sont un moyen pour leurs créateurs de parler de la société contemporaine, de dénoncer certains de ses travers ou tout simplement de raconter des histoires qui pourraient y avoir lieu. Elles peuvent ainsi être porteuses d'un engagement citoyen ou politique car elles sont un moyen d'expression pouvant être investi de revendications. Monique Dagnaud montre bien que les producteurs de l'audiovisuel investissent leurs fictions de valeurs ou de ce qu'elle appelle une « visée civique »[19]. On connaît l'engagement politique de réalisateurs comme Marcel Bluwal. À propos de ce dernier, Sabine Chalvon-Demersay écrit que, à une époque où la télévision était sous contrôle étatique, « le recours à la fiction par le biais de ce qu'on appelle alors les "chefs d'œuvre du passé", devient le seul moyen d'exercer une critique sur le contemporain et de préparer l'avenir »[20]. Ainsi, la fiction peut être le produit d'un engagement voire d'une revendication de nature politique. Marcel Bluwal dit dans un entretien que la réalisation est une façon « de témoigner à travers la télévision »[21]. Outre l'engagement politique des réalisateurs, ce sont aussi les politiques culturelles qui se jouent au sein de ces programmes. Monique Dagnaud explique que le droit audiovisuel, associé à la politique d'exception culturelle menée en France, encourage la production de fictions télévisuelles promouvant une identité nationale. L'obligation de produire des « œuvres d'expression françaises » est porteuse d'« injonctions en faveur de la culture et de la langue nationales et du patrimoine »[22]. Elle ajoute que « l'invitation à l'enracinement dans l'identité nationale trace la ligne directrice de la politique audiovisuelle en France »[23]. C'est donc une volonté politique de représentation de l'identité nationale qui serait à l'œuvre dans la production audiovisuelle. La fiction télévisée, genre majeur à la télévision,

[18] BECKER, Howard S., *Comment parler de la société. Artistes, écrivains, chercheurs et représentations sociale*s, Paris, La Découverte, 2009 (2007), p. 19.
[19] DAGNAUD, Monique, *Les Artisans de l'imaginaire. Comment la télévision fabrique la culture de masse*, *op. cit.*, p. 109.
[20] CHALVON-DEMERSAY, Sabine, « Le deuxième souffle des adaptations », *article cité*, p. 141.
[21] BARON, Delphine, « Un sujet, des moyens et la liberté d'entreprendre. Entretien avec Marcel Bluwal », in PRÉDAL, René (coord.), *Feuilletons et téléfilms français d'aujourd'hui*, *op. cit.*, pp. 186-195, p. 193.
[22] DAGNAUD, Monique, « Exception culturelle : une politique peut en cacher une autre », *Le Débat*, vol. 2, n° 134, 2005, pp. 115-128, p. 120.
[23] *Ibid*.

« programme chéri du grand public »[24], vise à vivifier le sentiment d'appartenance à une même communauté, à susciter un phénomène d'identification du téléspectateur. C'est notamment l'objectif des fictions « toutes proches » de France 3 de jouer sur la proximité du téléspectateur en mettant en scène une France reconnaissable. Benoît Lafon, analysant quelques épisodes de séries de F3[25], montre que celles-ci font œuvre de « pédagogie citoyenne » tout en convoquant des figures classiques (comme celle du gendarme par exemple) et en proposant l'image d'une France immuable, caractérisée par ses paysages ruraux. Ces éléments participent de la construction de ce que Monique Dagnaud appelle un « espace identitaire collectif »[26] national. Les fictions, et plus précisément les fictions du service public, concourraient donc à la mise en scène de « communautés imaginées », expression qu'elle emprunte à Benedict Anderson[27]. Les créateurs, producteurs, auteurs, etc. de fictions télévisuelles insistent sur l'ancrage social des fictions et sont soucieux de leur crédibilité, tout en cherchant à renforcer au mieux la complicité avec le téléspectateur. Les séries projetteraient une « image rêvée de la société »[28] : « les spectateurs sont conviés à goûter une vision enchantée et attachante de la société française »[29]. C'est dans cette image idéalisée qu'ils puiseraient des ressources pour penser leurs identités, leur quotidien, la société qui les entoure. Toujours selon Monique Dagnaud, cette promotion d'une identité nationale par la fiction audiovisuelle est profondément liée aux enjeux économiques de la production de cette dernière. En effet, elle montre bien que les aides à la production fictionnelle n'imposent pas les mêmes contraintes lorsqu'elles visent à produire des films de cinéma ou des fictions pour la télévision. Elle précise tout d'abord que, alors que leurs audiences ne sont pas comparables, les films de cinéma bénéficient de financements beaucoup plus importants. De plus, la conception de l'auteur varie énormément d'une production à l'autre. Tandis que, dans la production cinématographique, la place de ce dernier est centrale et que sa personnalité, son originalité et sa créativité sont valorisées, ces qualités sont presque accessoires pour la production télévisuelle : la valorisation du rôle des auteurs est absente de la loi audiovisuelle. « Finalement, "l'esprit" qui préside au droit de la propriété littéraire et artistique n'est pas évoqué dans les textes de l'audiovisuel »[30]. On retrouve ici une forme de distinction entre deux produits culturels qui n'auraient pas la même valeur : d'un côté un cinéma d'auteur participant d'une culture cultivée,

[24] *Id.* p. 119.
[25] LAFON, Benoît, « Des fictions "toutes proches" : une certaine identité de la France. Enjeux politiques des séries télévisées de France 3 en prime time (*Louis la Brocante, Famille d'accueil, Un Village français*) », *Mots. Les langages du politique*, n° 99, 2012, pp. 79-95.
[26] DAGNAUD, Monique, *Les Artisans de l'imaginaire. Comment la télévision fabrique la culture de masse*, *op. cit.*, p. 244.
[27] ANDERSON, Benedict, *L'Imaginaire national. Réflexions sur l'origine et l'essor du nationalisme*, Paris, La Découverte, 2006.
[28] DAGNAUD, Monique, *Les Artisans de l'imaginaire. Comment la télévision fabrique la culture de masse*, *op. cit*., p. 249.
[29] *Id.*, p. 260.
[30] DAGNAUD, Monique, « Exception culturelle : une politique peut en cacher une autre », *article cité*, p. 121.

pour des audiences parfois restreintes, de l'autre, une fiction télévisée participant d'une culture populaire, voire bas de gamme, pour une audience « de masse ». L'expression d'une identité collective à la télévision prendrait ainsi le pas sur les visées esthétiques :

> Plutôt que d'exprimer une vision originale, personnelle, les fictions TV se glissent dans un projet quasiment civique : promouvoir des valeurs sociales – équité, tolérance, sens de la collectivité, positivité, récompense à l'effort, *happy ending*, etc. –, s'inscrire dans le cadre de références culturelles d'une société (touches intertextuelles, mise en scène des questions sociales, de l'identité française, renvoi à l'histoire nationale, au patrimoine littéraire, etc.), donner aux téléspectateurs des clefs pour comprendre le creuset dans lequel ils vivent[31].

C'est en ce sens que le financement des industries de l'imaginaire a une valeur hautement politique, portée par les lois audiovisuelles et la politique d'exception culturelle. Pour autant, est-ce une identité nationale que les fictions télévisées véhiculent ? Ou serait-il davantage question d'identités culturelles ? C'est la question que pose Stefany Boisvert, dans un article intitulé « Les fictions télévisuelles et la formation de l'identité culturelle »[32]. L'un des premiers arguments mobilisable selon elle est le fait que les fictions voyagent de plus en plus d'un pays à l'autre et qu'elles touchent des publics de moins en moins nationaux. Si la fiction française s'exportait encore peu jusqu'à présent, des séries récentes ont franchi le pas et vont s'adresser à des publics anglo-saxons : *Engrenages* est ainsi diffusée en Grande-Bretagne sous le titre *Spiral*, tandis que la série *Les Revenants* serait adaptée par une chaîne privée américaine[33]. Un article du *New York Times*[34] d'août 2013 vante même la qualité de certaines séries françaises. À l'heure de la globalisation, les identités véhiculées par les séries télévisées seraient donc davantage des identités culturelles que des identités nationales. Selon Stefany Boisvert, les fictions télévisuelles développent des stratégies d'identification aussi bien que des stratégies de différenciation. Il est de plus délicat, dans ce contexte, de définir de manière précise, des identités délimitées par un État-Nation ou des frontières géographiques ou politiques. Les fictions s'inscriraient dans des aires culturelles : « certaines fictions télévisuelles peuvent certes chercher à nationaliser leurs discours – et donc à s'adresser à une communauté clairement localisée – mais il semble néanmoins peu probable que celles-ci s'adressent réellement et uniquement à cet auditoire national visé »[35]. Éric Maigret et Guillaume Soulez vont dans le même sens lorsqu'ils écrivent que « loin, très loin d'une standardisation des formes et des imaginaires, les séries sont un vecteur

[31] *Id.,* p. 125.
[32] BOISVERT, Stefany, « Les fictions télévisuelles et la formation de l'identité culturelle », *Commposite*, n° 15, 2012, pp. 5-22.
[33] « La série de Canal + *Les Revenants* aura son *remake* américain », http://www.programme-tv.net/news/series-tv/43391-serie-canalplus-les-revenants-aura-remake-americain/ [consulté le 30/09/2013].
[34] STANLEY, Alessandra, « The Elusive Pleasures of French TV Series », *New York Times,* 29 août 2013 [en ligne] : http://www.nytimes.com/2013/08/30/arts/television/spiral-and-3-other-french-shows-worth-seeking-out.html?pagewanted=1&_r=1&adxnnl=1&adxnnlx=1378971143-1e1C1L1QJQNjxWcIyK5hgw [consulté le 12/09/2013].
[35] BOISVERT, Stefany, « Les fictions télévisuelles et la formation de l'identité culturelle », *article cité*, p. 15.

d'identité culturelle décisif (et de débat sur cette identité), y compris lorsqu'elles sont reçues par un public auquel elles n'étaient pas destinées au départ »[36]. Ils ajoutent qu'au cœur de la production de séries « les normes tout à la fois sociales, nationales et industrielles se nouent dans le jeu instable et changeant de renvois permanents à ce que peut bien attendre ou penser le public »[37]. Notre corpus français nous amènera ainsi à questionner la manière dont ces identités, nationales ou culturelles, sont construites par la fiction, de quelle manière elle s'ancre, ou non, dans une nation. Si nous ne cherchons pas directement à saisir l'expression de la francité dans notre corpus, il demeure que ce corpus en dit quelque chose. Nous serons donc attentive aux identités mises en scène, aux groupes sociaux qui sont représentés ainsi qu'à la monstration des minorités ethnoraciales, par exemple. En quoi nos héros et héroïnes peuvent-ils être considérés comme français ou européens ? Quelle image ou quel imaginaire national ou culturel sont, dès lors, véhiculés ? Les séries constituent ainsi un matériau passionnant permettant de saisir les reconfigurations normatives en jeu dans la société contemporaine.

1.2. Une sociologie des médiacultures

Si les séries télévisées ont à cœur de prendre en compte les débats contemporains et de questionner les identités, les normes ou les rapports sociaux, elles ont donc la capacité de donner à leurs lecteurs/téléspectateurs des clés de compréhension du monde qui les entoure. Ainsi, la fiction peut nous informer sur le social[38]. Selon Sabine Chalvon-Demersay, les récits fictionnels peuvent « être analysés en tant que systèmes porteurs de sens, en tant qu'identificateurs de problèmes et de solutions destinés à entrer en congruence avec un large public »[39]. Les corpus fictionnels fonctionnent comme des systèmes car ils permettent de saisir des récurrences, des rhétoriques, des imaginaires, des modèles, des problématiques ou des solutions que l'on retrouvera d'un programme à l'autre. Cependant, la notion de système ne renvoie pas ici à la manière dont elle a été conceptualisée par Theodor Adorno qui décrit l'industrie culturelle comme un système rassemblant tous les produits issus de la culture de masse[40]. Il promeut l'idée d'une industrie culturelle fonctionnant comme un système global, incluant aussi bien le secteur du cinéma que celui de la presse magazine ou encore de la radio ou de la télévision. Tous mettraient sur le marché des produits culturels standardisés, nivelés, uniformisés. Ici, le « système » sert davantage à mettre en lumière des récurrences, pour mieux pouvoir pointer les divergences ou résistances qui se feront jour, loin de l'imposition unilatérale d'une idéologie dominante. Ces

[36] MAIGRET, Éric et SOULEZ, Guillaume, « Les nouveaux territoires de la série télévisée », *Médiamorphoses*, Hors-Série « Les raisons d'aimer… les séries télé », 2007, pp. 7-13, p. 7.
[37] *Id.*, p. 19.
[38] CHALVON-DEMERSAY, Sabine, « Une société élective. Scénarios pour un monde de relations choisies », *article cité.*
[39] *Id.*, p. 81.
[40] ADORNO, Theodor W., *Théorie esthétique*, Paris, Klincksieck, 2004.

fictions représentent un « système cohérent » au sens où elles font écho les unes aux autres, plaçant sur le devant de la scène médiatique des problématiques ou thématiques communes. Sabine Chalvon-Demersay écrit à propos d'un de ses corpus de téléfilms que ceux-ci se caractérisent par « une grande unité dans leur représentation du monde social qui autorise à les traiter à l'égal d'un système cohérent »[41]. Ces fictions ne portent pas un discours uniforme sur le monde qui les entoure, mais elles participent de la construction d'un même univers, dont chacune exploite une région, une facette. Elles médiatisent des regards sur le monde, des « rapports », qui font échos à nos propres points de vue. Sabine Chalvon-Demersay tire une conclusion similaire de son analyse des mille scénarios envoyés à France Télévision à l'aube des années 1990. Elle écrit à propos de ces derniers qu'ils constituent « autant de fragments d'une culture commune »[42], qu'ils entrent en résonance : « manifestement, ajoute-t-elle, ces auteurs avaient construit un monde en commun »[43]. Nous appréhendons notre corpus dans cette même perspective : essayer de saisir ce que les séries télévisées françaises nous disent de la maternité, cerner les consensus qui se forment autour de la manière d'être-parent ou d'être-mère, relever les inquiétudes qui taraudent les personnages et leurs créateurs, déterminer, peut-être, un mode de relation entre parents et enfants privilégié par la fiction… À la suite de Sabine Chalvon-Demersay, donc, nous tentons de « faire parler les textes entre eux, de [nous] appuyer sur les uns et les autres pour comprendre ce qu'ils v[eulent] nous dire »[44]. Et nous faisons l'hypothèse que ces séries ont beaucoup à nous apprendre sur l'exercice de la maternité aujourd'hui.

1.2.1. Les séries comme médiacultures

On peut alors en venir à l'intégration des séries dans les « médiacultures », telles que proposées par Éric Maigret et Éric Macé. Ce concept permet d'échapper à la dichotomie, longtemps entretenue par la sociologie de la culture française, entre médias et cultures et de participer à la légitimation d'objets culturels longtemps mis de côté par la recherche. On peut les considérer comme « une forme particulière d'écho de la manière dont les sociétés se définissent elles-mêmes ou définissent leurs "problèmes" »[45]. Ni miroir, ni reflet, elles investissent les enjeux sociaux et, à la manière de kaléidoscopes, les réfractent par pans, fragmentant les discours au fil des épisodes, des saisons, des séries, des personnages. Envisager les séries comme faisant partie des médiacultures permet également de toujours garder en mémoire l'ambivalence des industries culturelles. Éric Macé explique ainsi que :

[41] CHALVON-DEMERSAY, Sabine, « Une société élective. Scénarios pour un monde de relations choisies », *article cité*, p. 81.
[42] CHALVON-DEMERSAY, Sabine, *Mille scénarios. Une enquête sur l'imagination en temps de crise*, *op. cit.*, p. 10.
[43] *Id.*, p. 11.
[44] *Id.*, p. 14.
[45] MAIGRET, Éric et MACÉ, Éric, *Penser les médiacultures. Nouvelles pratiques et nouvelles approches de la représentation du monde*, Paris, Armand Colin/INA, 2005, p. 55.

> Cette extrême sensibilité des médiacultures aux balancements hégémoniques et aux problématisations culturelles au sein de la sphère publique, permet de considérer le « double médiatique » de chaque société comme un bon observatoire de la « réalité » de l'état de ses rapports sociaux et de ses conflits culturels[46].

Si les séries de notre corpus peuvent construire un monde en commun ou du moins en dessiner les contours, cela ne signifie pas pour autant que ces frontières sont fixes et bien délimitées. Si le système est cohérent, c'est dans sa globalité, ce qui n'empêche en rien des discours ou représentations divergents d'émerger. Si nous cherchons à saisir les représentations principales, nous avons également à cœur de mettre en lumière celles qui s'inscrivent dans les marges, qui sont ambivalentes. Les séries, en tant que médiacultures, sont des lieux de conflictualité et c'est bien cette discussion autour de la norme ou de l'allant-de-soi qui en fait la richesse. Nous prêtons donc une égale attention aux discours convergents et aux discours divergents. Cependant, comment, dans notre recherche, parvenir à saisir cette conflictualité ? Que faire des personnages pour parvenir à étudier les discours sur la parentalité qu'ils véhiculent ? Plus généralement, nous montrerons comment analyser des représentations fictionnelles, dans une perspective sociologique.

1.2.2. Comment analyser les représentations fictionnelles et que faire des personnages ?

Deux propositions méthodologiques fortes permettent de dresser les contours du cadrage épistémologique nécessaire à l'analyse de personnages de fiction télévisée. La première, celle de Sabine Chalvon-Demersay, se concentre sur la gestion des personnages, dans une perspective anthropologique ; la seconde, celle d'Éric Macé, vise à rendre possible une ethnologie du monde virtuel que crée et constitue la télévision. Notre travail s'arrime à ces propositions et leur doit beaucoup.

Sabine Chalvon-Demersay, tout d'abord, plaide pour une analyse anthropologique des personnages, précisant la nécessité méthodologique de ce positionnement : « si je choisis de partir des personnages en les considérant comme de véritables acteurs sociaux, ce n'est donc pas au nom d'une confusion relativiste et esthétisante entre réel et imaginaire, mais dans un but proprement sociologique »[47]. L'un de ses objectifs est de saisir les questions morales qui agitent les personnages. Elle rappelle de plus considérer les récits fictionnels comme « constructeurs d'une réalité destinée à être proposée à un public »[48]. En effet, si, comme le dit Sabine Chalvon-Demersay, les téléspectateurs/trices puisent dans les séries et fictions des ressources pour penser

[46] *Id.*, p. 56.
[47] CHALVON-DEMERSAY, Sabine, « Le deuxième souffle des adaptations », *article cité*, p. 81.
[48] CHALVON-DEMERSAY, Sabine, « Une société élective. Scénarios pour un monde de relations choisies », *article cité*, p. 81.

le monde, c'est bien parce que ces programmes s'ancrent dans des situations qui font échos à leur expérience, ainsi qu'à l'environnement normatif dans lequel ils évoluent Il faut dès lors analyser les héros et héroïnes de fiction au même titre que des acteurs réels dont on observerait les interactions, les points de vue sur le monde, les valeurs. La sociologue décrit ainsi cette démarche : il faut

> Se donner comme objectif, par une enquête systématique, de retracer la façon dont les personnages, en situation, évaluent les situations dans lesquelles ils ont été placés. Cette démarche permet de reconstituer un réseau de points de vue, de faire émerger des systèmes de priorités articulées et de tracer la frontière provisoirement stabilisée qui sépare, à un moment donné, ce qui est recevable de ce qui ne l'est pas. Elle suppose de rentrer dans les histoires, de suivre les personnages, d'observer leurs interactions, de reconstituer leurs objectifs, leurs attentes, leurs déceptions, de recueillir leurs jugements sur autrui, d'identifier leurs aspirations et leurs définitions de la « vie bonne »[49].

Les personnages sont, bien sûr, beaucoup plus figés que de « véritables » individus, ils ont un caractère défini dans une bible, et un passé de réactions qui oriente leurs conduites à venir. En ce sens ils sont prévisibles, prédictibles, et sont, selon Sabine Chalvon-Demersay, des acteurs sociaux tels que le sociologue rêverait d'en rencontrer. Les personnages peuplent un « monde de causalités rigides »[50], ce qui facilite la saisie de leurs modes d'existence et de leurs caractères, façons de vivre, etc. La sociologue nous encourage donc à prendre au sérieux ces personnages de fiction, ces héros et héroïnes de séries télévisées, car ils sont une des voies nous permettant d'accéder aux représentations du monde social que portent les fictions dans lesquelles ils se meuvent.

De son côté Éric Macé se revendique davantage de l'ethnologie, dans une perspective résolument ancrée dans la veine des *cultural studies*. Éric Macé définit en effet les « règles de la méthode sociologique appliquée aux avatars médiatiques »[51] qui combinent « une sociologie constructiviste et conflictualiste des avatars médiaculturels » et « une méthode à la fois compréhensive et critique »[52]. Il analyse les programmes de télévision comme un tout, indépendamment de leur genre ou format. Les jeux, reportages, magazines ou séries participent d'un même univers, envisagé comme un « double du monde social ». Pour notre part, nous privilégions un type de programme : la série télévisée, d'origine française. Si le corpus d'Éric Macé dans *La Société et son double* est clos et exhaustif – une journée de télévision française, celle du 28 janvier 2000 – le nôtre en revanche s'étend dans le temps. Les bornes chronologiques que nous avons définies nous font davantage voyager dans les archives de la télévision puisque nos fictions ont été diffusées

[49] CHALVON-DEMERSAY, Sabine, « Le deuxième souffle des adaptations », *article cité*, pp. 81-82.
[50] *Id*., p. 82.
[51] MACÉ, Éric, *Les Imaginaires médiatiques. Une sociologie postcritique des médias*, Paris, Amsterdam, 2006, p. 109.
[52] *Id*., p. 110.

entre 1992 et 2012. L'unité du corpus ne se fait pas tant dans le temps que dans les objets que nous avons choisis, qui s'inscrivent dans une même volonté de porter un regard sur les familles contemporaines et de mettre en scène des relations de type familial. Le matériau télévisé est élevé, par Éric Macé, au rang de matériau sociologique et mobilise une analyse des rapports sociaux qu'il donne à voir. Il utilise le concept d'« avatar », permettant de mettre de côté, le temps de l'analyse, l'opposition entre réel et virtuel, réalisme et fiction. La culture de masse construit « des avatars de la réalité sociale qui sont autant de "configurations configurantes" de cette réalité »[53]. Il insiste sur la nécessité de concevoir ces émissions comme constituant un « "monde social" autonome, peuplé d'individus en interactions, partagé en grands domaines d'activité, structuré par des hiérarchies, organisé par des normes, orienté par des valeurs et des morales, animé par des conflits »[54]. C'est dès lors à l'organisation de ce monde social qu'il faut s'intéresser, en tâchant de déconstruire les rapports de pouvoir qui s'y jouent, tout en cherchant à en déduire les valeurs morales ou les normes. Les rapports sociaux qui structurent ce monde virtuel renvoient à ceux qui sont au cœur de la société contemporaine, tout en les révélant. Ces avatars, en effet « sont moins descriptifs que performatifs »[55] : les rapports sociaux de sexe, de classe ou de race qui sont mis en scène à la télévision tout à la fois disent et reproduisent des rapports sociaux déjà existant et structurant la société. En « dépliant » ces avatars, qui fonctionnent comme des « traces », le sociologue parvient à saisir des dynamiques sociales et des rapports de pouvoir qui nous donnent des clés pour comprendre le monde dans lequel nous vivons. Notre matériau, en tant qu'archive, constitue ainsi une trace en lui-même, il témoigne des configurations et reconfigurations normatives qui se succèdent à différents moments. Éric Macé se revendique alors d'une méthode ethnographique pour étudier ces mondes sociaux si proches du nôtre, comme s'ils étaient des mondes lointains, ethnographie dont le terrain est constitué d'archives audiovisuelles. Analyser des représentations médiatiques peut se faire ainsi *via* une « ethnologie des "mondes sociaux" de la culture de masse »[56]. Nous empruntons à ce sociologue la volonté de considérer les univers fictionnels comme des doubles du monde social, nous renseignant sur « la manière dont se "disent" elles-mêmes les sociétés, à un moment donné et sous une forme évidemment spécifique qu'est celle de la médiation médiatique »[57]. Pour autant, comme il le fait remarquer, ce monde n'est pas stable, stabilisé, et il est agité par un certain nombre de conflits, de définitions contradictoires, de discours ambivalents. À sa suite nous considérons la télévision comme partie prenante d'une sphère publique entendue comme une « arène de la conflictualité sociale et

[53] MACÉ, Éric, *La Société et son double. Une journée ordinaire de télévision*, Paris, Armand Colin, 2006, p. 12.
[54] *Id.*, p. 13.
[55] *Id.*, p. 12.
[56] *Id.*, p. 21.
[57] MACÉ, Éric, *Les Imaginaires médiatiques. Une sociologie postcritique des médias*, *op. cit.*, p. 11.

symbolique »[58]. Les médiacultures, loin de proposer une vision unifiée du monde, multiplient au contraire les tensions et rendent les contradictions apparentes. Les séries télévisées de ce corpus sont ainsi loin de toutes promouvoir les mêmes modèles familiaux, de proposer une vision unifiée des différents rôles sociaux des individus ou encore des identités de genre. Nous portons dès lors notre regard aussi bien sur ce qui participe d'une représentation consensuelle de la maternité que ce qui, au contraire, tend à en négocier les contours, voire à proposer des modèles alternatifs. Ce sont les phénomènes de production, de circulation, de négociation du sens qui vont nous intéresser, de même que la manière de parvenir à les saisir et les analyser. Nous insistons ici sur l'importance de prendre au sérieux les séries télévisées, de les étudier, d'entendre ce qu'elles signifient et de regarder d'un œil attentif ce qu'elles nous montrent.

Ces deux sociologues nous encouragent à partir à la rencontre des personnages de la fiction, que ce soit en suivant la voie de l'ethnographie ou en privilégiant une approche anthropologique. Tous deux affirment l'importance d'analyser ces mondes sociaux et leurs habitants/acteurs en soi, en prenant en compte leurs caractéristiques, leurs valeurs, leurs actions et les moteurs de ces actions. Nous portons donc une attention particulière à leur mode d'être à l'écran, aux dilemmes qui leurs sont posés et à la manière dont ils vont les résoudre, aux relations qu'ils entretiennent avec leurs proches, plus spécifiquement leurs compagnons/compagnes et enfants. La première étape de notre analyse consiste donc à considérer les personnages comme des acteurs sociaux ayant des choses à nous apprendre et à révéler ce qu'ils nous disent de la parentalité et de son exercice. C'est ce que nous entendons lorsque nous prétendons faire *comme si* les héroïnes étaient des mères de famille de leur époque. *Faire comme si* est une nécessité méthodologique nous permettant de procéder à une analyse sociologique des personnages. Ce choix autorise la mobilisation de la littérature de sociologie de la famille, de l'individu, des identités ou encore des politiques publiques pour comprendre et analyser de manière fine les représentations de la maternité dans un corpus de séries télévisées.

1.3. Une sociologie des représentations de la maternité

Les travaux de sociologie de la famille sont en effet essentiels pour notre recherche dans la mesure où ils nous permettent de mettre en relation les représentations télévisuelles avec les enjeux sociaux de la famille et de ce qui s'y joue. Les représentations doivent en effet être analysées à l'aune des expériences vécues par les acteurs sociaux et des analyses des sociologues ; ainsi notre travail consiste à effectuer des allers et retours entre les représentations médiatiques des familles et les familles telles que les sociologues les donnent à voir. Afin d'effectuer une

[58] *Id*., p. 87.

analyse anthropologique des personnages de fiction, et envisageant notre matériau télévisuel et la population qui le compose à la manière d'un ethnologue, nous analyserons nos personnages, les relations qui les lient ou encore leurs modes de vie avec les outils de la sociologie de la famille et de l'anthropologie de la parenté.

1.3.1. La famille entre individualisme et solidarités

Nous avons précédemment évoqué un certain nombre de questions relatives à la place des mères dans une famille contemporaine marquée par son individualisme grandissant. Nous serons ainsi amenée à étudier nos personnages et les familles auxquelles ils appartiennent à partir de ce cadre théorique d'une famille individualiste, en nous demandant s'il nous permet de saisir toutes les relations à l'œuvre ainsi que les identités de nos personnages de mères. Les familles des séries sont-elles marquées par la revendication d'un « libre ensemble », selon l'expression de François de Singly[59], ou au contraire par l'affirmation d'un « vivre ensemble » plus communautaire ? L'électivité est-elle au cœur du sentiment familial ou celui-ci peut-il relever d'une forme de devoir ou d'obligation en fonction de liens purement biologiques ? Les liens du sang obligent-ils à l'affection ? Dans les séries télévisées, peut-on ne pas aimer l'un de ses parents ou son enfant ? Peut-on vivre fâchés ? Pour répondre à ces questions, nous envisagerons la famille selon deux angles : à la fois comme expression des identités intimes ainsi que d'affirmation et de reconnaissance de soi, mais aussi comme lieu d'obligation morale. En effet, la famille est également un lieu de solidarité, entre ses membres et entre ses générations[60], un lieu au sein duquel affects et sentiments priment, tout en étant difficilement saisissables pour le sociologue. Florence Weber propose d'analyser la famille en tant que « maisonnée » (unité de comptes domestiques) et en tant que « lignée » (comme « flèche de transmission et d'affiliation »[61]). Elle analyse la « parenté quotidienne » autour des trois dimensions de la famille que sont le sang, le nom et le quotidien. Nous nous appuierons sur ces concepts de façon à ne pas réduire les relations de parenté à des liens électifs relationnels, conception qui tendrait à rendre invisible le fait que, comme l'écrit Florence Weber, « l'appartenance à un groupe de parenté oblige, consciemment ou inconsciemment »[62]. Les liens au sein de la famille, même s'ils tendent à être électifs, ne peuvent être réduits à cette dimension. Les fictions témoignent d'ailleurs de l'impossibilité ou de l'utopie que constitue le modèle d'une société élective[63]. Si l'amour dans le couple est de plus en plus fondé sur une relation de type contractuel, l'amour parental et l'amour filial ne relèvent pas

[59] SINGLY (de), François, *Libres ensemble. L'individualisme dans la vie commune*, *op. cit*.
[60] ATTIAS-DONGUT, Claudine, LAPIERRE, Nicole, SEGALEN, Martine, *Le Nouvel Esprit de famille*, Paris, Éditions Odile Jacob, 2002.
[61] WEBER, Florence, *Le Sang, le nom, le quotidien. Une sociologie de la parenté pratique*, *op. cit*., p. 18.
[62] *Id.*, p. 16.
[63] CHALVON-DEMERSAY, Sabine, « Une société élective. Scénarios pour un monde de relations choisies », *article cité*.

nécessairement de cette même électivité et ne bénéficient pas automatiquement de la même liberté. La fiction prend en compte l'ambivalence des liens familiaux en mettant en scène aussi bien des liens choisis que des liens davantage imposés. Nous relevions précédemment que la parentalité impliquait de plus en plus de responsabilités, et parmi celles-ci s'énonce le devoir d'aimer son enfant et de viser à ses bonheur et bien-être. Nous chercherons donc à prendre en compte les deux dimensions de la famille et à ne pas oublier que « les générations familiales sont liées par les liens complexes de la filiation – le sang, le nom, le quotidien – et de l'alliance – le contrat, l'affinité élective, le quotidien »[64].

1.3.2. Identités et rôles sociaux

Au sein de la famille, quelle est la place des mères et quel est leur rôle ? Quelle conséquence l'accès à la maternité a-t-il sur les identités féminines ? Nous mobiliserons ainsi, en renfort des propositions de François de Singly, les concepts d'« identité pour soi » et d'« identité pour autrui » de Claude Dubar. Ce dernier distingue « les identifications attribuées par les autres ([…] « *identités pour autrui* ») et les identifications revendiquées par soi-même (« *identités pour soi* ») »[65]. L'un de nos questionnements conduira à interroger la catégorisation d'une « identité maternelle » : l'expérience de la maternité peut elle être commune aux femmes, en général ? Ou les distinctions de classe, de race, de sexualité, etc. viennent-elles nourrir à leur tour la construction de la maternité ? La maternité ne renvoie-t-elle qu'à une identité statutaire ? Ou au contraire a-t-elle un rôle structurant dans la manière dont l'individu qui est mère construit son identité personnelle ? Le choix de devenir mère, le fait d'endosser un rôle de mère adoptive, de remplacement ou de suppléance par exemple peuvent en effet relever du soi intime et participer fortement à la construction d'une « identité pour soi ». De la même manière, l'« identité pour soi » est le résultat d'un parcours biographique, d'une trajectoire de vie au sein de laquelle l'accès à la parentalité peut être un moment plus ou moins fondateur. Si le fait de devenir parent relève d'un projet de vie, ce statut joue alors en conséquence un rôle sur l'identité personnelle. Cette dernière est le fruit d'une lente construction, sinueuse, au gré des épreuves de la vie et de la découverte de soi. Si par exemple la rupture amoureuse peut être envisagée comme un échec et conduit à un remodelage des identités, il peut en être de même pour la rupture d'une relation parent-enfant. Une telle rupture, quelle que soit sa nature, est le plus souvent douloureuse[66], et porteuse d'une remise en cause identitaire profonde. Dès lors, quel est le poids de l'accès à la parentalité pour les femmes ?

[64] WEBER, Florence, *Le Sang, le nom, le quotidien. Une sociologie de la parenté pratique*, *op. cit*., p. 256.
[65] DUBAR, Claude, *La Crise des identités. L'interprétation d'une mutation*, *op. cit*., p. 4.
[66] De nombreux romans ou films traitent de ces ruptures entre mères et enfants. On peut penser, par exemple, au roman *Jamais sans ma fille* et à son adaptation cinématographique (roman de Betty Mahmoody et William Hoffer de 1987, adapté par Brian Gilbert en 1991) ou encore, plus récemment, à *Philomena*, de Stephen Frears (2014).

Cela nous amène à la construction de l'hypothèse selon laquelle la maternité jouerait un rôle non seulement fondateur mais aussi structurant dans l'identité de celles qui ont choisi d'être mères, ce qui serait lisible dans l'investissement que les mères portent à ce statut social. La crainte de l'échec ou de la rupture avec l'enfant, l'envie d'être une « bonne » mère ou encore le sacrifice de soi en vue du bien-être de l'enfant témoignent d'une identité maternelle capable de prendre le pas sur l'identité intime. Carol Gilligan écrit à propos des femmes qu'elle a interviewées qu'« elles définissent leur identité par rapport et en liaison avec la mère de demain, l'épouse d'aujourd'hui, l'amant d'hier ou l'enfant adopté. Afin de porter un jugement moral sur elles-mêmes, elles se servent d'un critère d'évaluation qui repose sur une éthique du bien-être d'autrui, de la responsabilité, de la sollicitude »[67]. La capacité à prendre soin d'autrui, et dans le cas des mères plus encore, de leur enfant et des membres de leur famille, est un opérateur d'évaluation de soi. Cette réflexion nous amènera à saisir la place du *care* dans les identités maternelles et la manière dont cette capacité à prendre soin d'autrui participe de la construction d'un soi revendiqué, aimé, et valorisé. Cette évaluation de soi en fonction de la manière dont on prend soin d'autrui peut également engendrer des remises en cause, des doutes, voire de la culpabilité, lorsque l'on ne s'estime pas être un suffisamment bon *care-taker*. La relation aux autres semble donc au cœur de l'évaluation de soi des femmes qui sont mères.

Nous opposons ici, pour plus de facilité mais de manière quelque peu artificielle peut-être, une « identité maternelle » et des « identités féminines », ces dernières recouvrant les rôles statutaires de travailleuse, d'épouse, d'amante, fille, sœur, etc. L'identité de mère en fait bien sûr partie mais nous faisons l'hypothèse qu'elle vient empiéter sur les autres. Une fois mère, les femmes à la fois sont « encore plus femmes » – puisqu'elles vivent l'expérience réputée fondatrice pour la féminité de la maternité – mais en même temps « mères plus que femmes » dans la mesure où la maternité va de pair avec de nombreuses injonctions (disponibilité, réflexivité, culpabilité, inquiétude, amour, etc.), parfois contradictoires. L'idéal de la *have it all culture* – être mère, tout en travaillant et ayant une vie sentimentale et sexuelle épanouissante – est montré comme difficile à performer puisqu'il faut être d'abord mère – surtout pour être une « bonne » mère reconnue comme telle. Ainsi, les mères qui travaillent sont-elles présentées comme ne pouvant être totalement épanouies puisqu'elles culpabilisent d'être moins présentes auprès de leurs enfants tandis que celles qui sont mères au foyer sont caractérisées comme étouffées par leur maternité et ne parvenant pas à s'en défaire. Les concepts d'« identité pour soi » et d'« identité pour autrui » nous permettent de saisir les conflits à l'œuvre dans la monstration de ces identités maternelles et féminines et d'étudier leur articulation.

[67] GILLIGAN, Carol, *Une voix différente. Pour une éthique du* care*,* Paris, Flammarion, 2008 (1982), p. 255.

On le voit, l'une des difficultés pour saisir les identités féminines et maternelles est de comprendre les réglages identitaires à l'œuvre dans le processus de construction de soi et la conciliation entre identités intimes ou statutaires. François de Singly évoque le surgissement de « crises du soi », révélatrices de la difficile négociation entre les diverses identités individuelles. Il écrit ainsi que « le refus d'une identité à dominante statutaire au sein du couple officiel, l'impression d'être réduit à un rôle, aussi gratifiant soit-il, engendre le sentiment de ne plus être soi-même »[68]. Ces crises amènent les individus qui les éprouvent à procéder à de nouveaux réglages identitaires. Cette « crise du soi » est souvent mise en scène par la fiction dans la gestion des personnages de mères de famille, amenant ces dernières à s'interroger sur leur « vie de femme », leurs amours, leur désir, leur trajectoire, etc. Nous reviendrons ultérieurement sur ces exemples (au chapitre 7). Ce qui nous intéresse ici, c'est l'expression, à travers ces « crises du soi », de la continuelle négociation identitaire, et la place de l'identité maternelle dans ces crises.

1.3.3. Être mère, est-ce être doublement femme ? L'empreinte du genre

Pour analyser les identités féminines et maternelles, il nous semble important de les envisager en termes relationnels. Au premier plan de ces relations émergent les relations amoureuses. Dans la fiction, les mères sont en effet bien souvent des épouses ou compagnes avant d'accéder à la parentalité, et c'est donc aussi aux relations de couple que nous nous intéresserons. Au niveau du couple parental, les conjoints, qui se sont choisis, placent leur relation sous le sceau de l'amour, mais aussi d'un contrat implicite. Tant que chacun remplit sa part, le couple se maintient, mais chacun se réserve le droit de rompre l'union s'il n'y trouve plus ce qui le satisfait. En effet, le mariage a perdu de sa force comme institution contraignante pour les individus qui le contractent, au profit d'une valorisation de la liberté de chacun en son sein. C'est notamment au niveau de la reconnaissance personnelle que fournit la vie de couple que le contrat se joue. Selon François de Singly, « si la femme pense être négligée, elle estime avoir le droit, après avoir lancé des signaux d'alarme, de quitter son partenaire »[69]. Cette idée renvoie à la « relation pure » telle que théorisée par Anthony Giddens, selon lequel l'idéal du couple moderne renverrait à une relation démocratique[70]. Celui-ci écrit ainsi qu'« on peut parler de relation pure lorsque les deux partenaires tombent d'accord sur le fait que chacun d'entre eux tire "jusqu'à nouvel ordre" suffisamment de bénéfices de leur liaison pour que celle-ci soit digne d'être continuée »[71]. Cependant, la relation amoureuse et conjugale pourrait-elle être détachée de toute détermination économique et matérielle ? En effet, force est de constater que la rupture d'une union est soumise

[68] SINGLY (de), François, *Libres ensemble. L'individualisme dans la vie commune*, *op. cit*., p. 213.
[69] SINGLY (de), François, *Séparée. Vivre l'expérience de la rupture*, *op. cit.,* p. 31.
[70] GIDDENS, Anthony, *La Transformation de l'intimité. Sexualité, amour et érotisme dans les sociétés modernes*, Rodez, Le Rouergue/Chambon, 2004 (1992).
[71] *Id.*, p. 82.

à un certain nombre de questions, notamment économiques et financières qui la complexifient et témoignent de profondes inégalités de genre. Les femmes divorcées en effet, qui se retrouvent à la tête de familles monoparentales, dont elles constituent la majorité, ont des difficultés matérielles importantes, des revenus insuffisants et de mauvaises conditions de logement[72]. Le choix de se séparer ne relève donc pas uniquement des sentiments, de l'amour ou de l'affection, mais dépend, *a minima*, des conditions économiques que la rupture va engendrer. Si la relation amoureuse est fondée sur le contrat, elle ne peut être totalement déconnectée de la situation financière du ménage et des enjeux de la garde des enfants le cas échéant, mais aussi de pensions alimentaires. Pour ne donner qu'un exemple de ces enjeux, la loi sur l'égalité réelle entre hommes et femmes du 4 août 2014 comporte un volet concernant la lutte contre les impayés en matière de pensions alimentaires (article 27[73]). Selon un article de *Libération* du 16 septembre 2013, en France, 40% des pensions alimentaires qui devraient être versées aux mères célibataires ne le sont pas, ou ne le sont que partiellement[74]. Pour les mères qui travaillent et sont issues des classes supérieures, les relations conjugales et leur perpétuation ne relèvent pas de la même problématique que pour les femmes issues des classes moyennes ou populaires ou pour celles qui ne travaillent pas. Penser les identités maternelles, c'est donc aussi penser la situation des femmes dans la famille : mère au foyer, mère célibataire, mère active ne sont pas confrontées aux mêmes problèmes quotidiens et ne peuvent donc pas forcément construire leurs identités sur les mêmes bases. Florence Weber insiste sur la situation professionnelle, économique et financière des mères, mais aussi sur leur situation amoureuse, qui constitue une source d'inégalités essentielle : « les différences sociales entre les mères passent à la fois par leur statut professionnel et par celui de leur éventuel conjoint »[75]. Nous serons donc attentive à la manière dont les séries se chargent de ces problématiques ou, au contraire, les évacuent. Rien ne garantit en effet que les fictions sérielles soient sensibles à ces questions économiques ou aux enjeux liés à la classe sociale des personnages mis en scène. La prise en compte du genre des mères permet ainsi de saisir la spécificité de leur situation et des difficultés auxquelles elles sont confrontées – en tant qu'elles sont des femmes. Dès lors, il est nécessaire de penser la parentalité au prisme du genre.

[72] CHARDON, Olivier, DAGUET, Fabienne, et VIVAS, Émilie, « Les familles monoparentales. Des difficultés à travailler et à se loger », Insee Première, n° 1195, juin 2008, rapport [en ligne] : http://www.insee.fr/fr/themes/document.asp?ref_id=ip1195 [consulté le 13/02/2014].

[73] http://www.legifrance.gouv.fr/affichTexte.do?cidTexte=JORFTEXT000029330832&categorieLien=id [consulté le 25/08/15].

[74] JULLIEN, Boris, « Une loi contre les pensions alimentaires impayées ? », *Libération*, 16/09/2013, http://www.liberation.fr/societe/2013/09/16/une-loi-contre-les-pensions-alimentaires-impayees_932260 [consulté le 13/02/2014]. Il est par ailleurs intéressant de noter que les fictions prennent souvent en compte cet état de fait en mettant en scène des mères célibataires rappelant à leurs ex-conjoints leurs obligations financières.

[75] WEBER, Florence, *Le Sang, le nom, le quotidien. Une sociologie de la parenté pratique*, *op. cit*., p. 142.

1.3.4. De la parentalité au genre

Le concept de parentalité – exposé dans le premier chapitre – nous encourage à traiter de deux dimensions de la famille contemporaine et de la maternité. D'une part, ce concept nous permet de penser le rôle de parent en dehors de la parenté biologique, ce qui invite à envisager la famille dans ses différentes formes. En effet, si la famille est loin d'avoir disparu, elle a tout de même changé de forme et la famille nucléaire n'est plus le seul modèle. Elle peut ainsi être monoparentale, recomposée, nucléaire, homoparentale, adoptive, élargie... La parentalité devient donc elle aussi plurielle, comme en témoigne l'usage du terme « pluriparentalité ». Les configurations dans lesquelles un enfant a deux mères (une génitrice et une mère adoptive, par exemple) doivent être prises en compte et offrent une voie d'accès à une définition de la maternité tout comme les cas d'enfants ayant deux pères nous informent sur la conception de la paternité. Dans la fiction comme dans la réalité, le rôle de parent n'est pas forcément joué par des adultes ayant un lien biologique avec le ou les enfant(s) qu'ils élèvent et nous analyserons ces formes de parentalité au même titre que les autres. D'autre part, l'usage de la parentalité nous permet d'interroger des pratiques « parentales » en ce qu'elles dépasseraient les clivages de genre – ou non. En effet, selon Gérard Neyrand, « être en position parentale dépasse les assignations de sexe, même si chaque position parentale est par ailleurs sexuée »[76]. Le genre du parent a-t-il une importance ? Si oui, quelles seraient les spécificités de la maternité en regard de la paternité ? Et surtout, quelles seraient les justifications de cette sexuation de l'« être-parent » ? Les termes « mère » et « père », en demeurant en usage, semblent témoigner de deux manières d'être parent, en fonction du sexe. Ainsi, en complément de la sociologie de la famille, nous serons amenée à questionner la place et le rôle du genre dans les représentations des rôles familiaux et de l'exercice de la parentalité montrées par la fiction.

2. De l'utilité du genre. Des *Feminist Film Studies* au *Gender Turn* des SIC

L'une de nos hypothèses principale est que les séries télévisées françaises centrées sur la vie familiale renforcent une conception genrée de la parentalité. Elles viennent rappeler qu'hommes et femmes sont, avant d'être ensemble des parents, des pères et des mères. Le genre est donc au cœur de ce travail et mérite que l'on explicite plus avant ce que cela signifie de travailler sur les représentations de la parentalité au prisme du genre.

[76] NEYRAND, Gérard, *Soutenir et contrôler les parents. Le dispositif de parentalité*, *op. cit*., p. 124.

2.1. Le genre : outil précieux de saisie des spécificités sociales de l'être mère

Si l'on envisage nos personnages de séries comme des acteurs sociaux, nous devons être attentive à ce qui les caractérise, à la manière dont ils se définissent ou disent leurs identités, mais aussi aux relations et rapports sociaux dans lesquels ces acteurs sont engagés. En resserrant la focale sur les personnages de mères, on se rend très vite compte qu'ils sont construits selon des codes renvoyant au féminin et au maternel. Les mères sont d'abord des femmes, qui, de plus, tendent à s'accomplir dans la maternité – si l'on en croit les discours dominants. En effet, depuis le mouvement de valorisation de la maternité et la naissance de la mère moderne au 18e siècle – sous l'influence de Rousseau notamment – la maternité est considérée comme un élément essentiel – voire nécessaire – d'un « devenir femme ». Selon Agnès Fine, « tout se passe comme si, aujourd'hui encore, la maternité était vécue comme une étape nécessaire dans la construction de l'identité féminine, alors que la paternité n'aurait pas la même fonction identitaire dans la construction de la masculinité »[77]. Ainsi, devenir mère, et plus encore accoucher d'un enfant, participerait d'une identité féminine, alors que devenir père n'aurait pas la même incidence sur l'identité de l'homme qui le devient. Pour Yvonne Knibiehler, la maternité « demeure, pour une majorité de femmes, un passage particulièrement valorisé de leur vie, le lieu de l'affirmation par excellence de leur identité sexuée »[78]. En est-il à dire que les femmes qui ne seraient pas mères ne seraient pas de « vraies » femmes ? Qu'est-ce que la parentalité change dans les identités des femmes qu'elle ne changerait pas dans celle des hommes ? Charlotte Debest va jusqu'à évoquer une pathologisation des femmes sans enfant. Elle écrit ainsi :

> Aujourd'hui, l'identité d'une femme passe toujours par son rôle de mère. Une femme qui n'est pas mère, que cela soit subi ou choisi, n'est pas considérée comme une « vraie » femme, une femme complète, épanouie et accomplie. Ce n'est donc toujours pas un choix accepté pour ce qu'il est : un choix de vie. […] Le fait de n'être pas mère, et de n'avoir pas le désir de l'être, renvoie, dans les représentations collectives, à une défaillance psychologique et/ou physiologique de la femme[79].

La maternité, si elle touche aux identités féminines, renvoie également à une normativité très forte autour de la parentalité, mais aussi de la féminité. En effet, être mère c'est aussi être femme et les mères subissent dès lors une double injonction : celle de la féminité et celle de la maternité. L'un de nos objectifs dans cette recherche est de tenter d'éclairer la manière dont la maternité participe à la construction de la féminité, et réciproquement : féminité et maternité semblent en effet se

[77] FINE, Agnès, « Maternité et identité féminine », in KNIBIEHLER, Yvonne (dir.), *Maternité, affaire privée, affaire publique*, *op. cit.*, pp. 61-76, p. 69.
[78] KNIBIEHLER, Yvonne, « Un nouveau rapport entre féminité et maternité », *article cité*, p. 28.
[79] DEBEST, Charlotte, « Le refus de maternité : entre émancipation des assignations patriarcales et idéalisation du rôle de mère », *article cité*, p. 46.

coconstruire. La maternité vient appuyer, relayer une conception hégémonique de la féminité, de ce que serait *être une femme*. L'injonction à l'hétérosexualité, telle que Natacha Chetcuti[80] la met en lumière, n'est-elle pas liée aussi à une forme d'injonction à la procréation et à la parentalité ?

Nous cherchons ainsi à saisir les conséquences de l'accès à la maternité sur les identités féminines et la manière dont la fiction en rend compte. Ce faisant, c'est aussi l'imaginaire du passage de *femme* à *mère* que nous souhaitons déconstruire. C'est donc au changement identitaire, lié à la maternité, que nous nous intéressons, cherchant à en déceler les traces dans les fictions, ainsi que les indices légitimant ce point de vue. Surtout, cette construction de la maternité et de la paternité repose sur le genre du parent. Hommes et femmes ne sont guère égaux face à la parentalité. Selon Michèle Ferrand, de nombreuses résistances continuent à se faire jour vis-à-vis du « risque d'indifférenciation sexuée que porte en elle-même l'idée de l'équivalence entre paternité et maternité » qui « souligne la difficulté de lutter contre les inégalités sexuées toujours renvoyées à la nature »[81]. Ce qui affleure dès que l'on s'intéresse à la parentalité contemporaine, c'est la réaffirmation d'une distinction de genre entre pères et mères et, dans les représentations, nous sommes bien loin de la valorisation d'un être parent qui dépasserait les clivages de genre. C'est la raison pour laquelle nous avons besoin du concept de genre pour l'analyse de notre corpus et la compréhension de ce qui se joue de ce point de vue au niveau de la parentalité. Le genre nous aide à rendre visible la construction socioculturelle, historique, politique même, du féminin et du masculin – mais aussi, et surtout, du maternel et du paternel.

Nous ne retracerons pas ici l'histoire du terme « genre » et de son adoption par la recherche – essentiellement féministe – en France, ni les débats entre les différentes dénominations utilisées. De la « valence différentielle des sexes » chez Françoise Héritier[82], mettant en lumière la hiérarchie entre les sexes, à la « condition féminine » longtemps chère aux historiens, des « rapports sociaux de sexe » – utilisés notamment en sociologie du travail à la suite de Danièle Kergoat[83], au genre[84]. C'est ce dernier terme que nous utilisons pour notre part. L'historienne Joan Scott est l'une des premières à l'avoir défini dans un article faisant date. Selon elle, « le genre est un élément constitutif des rapports sociaux fondés sur des différences perçues entre les

[80] CHETCUTI, Natacha, *Se dire lesbienne. Vie de couple, sexualité, représentation de soi*, Paris, Payot, 2010.
[81] FERRAND, Michèle, « Égaux face à la parentalité ? Les résistances des hommes... et les réticences des femmes », *Actuel Marx*, vol. 1,n° 37, 2005, p. 71-88, p. 72.
[82] HÉRITIER, Françoise, *Masculin/féminin. La pensée de la différence*, Paris, Odile Jacob, 1996.
[83] Chez Danièle Kergoat, les rapports sociaux de sexe et la construction de deux groupes sociaux distincts (hommes et femmes) s'expriment dans le travail, marqué par la division sexuelle. Elle insiste également sur la consubstantialité des rapports sociaux, articulant rapports sociaux de sexe et rapports sociaux de classe.
[84] Voir à cet égard : ZANCARINI-FOURNEL, Michelle, « Condition féminine, rapports sociaux de sexe, genre… », *CLIO. Histoire, femmes et sociétés*, n° 32, 2010, pp. 119-129.

sexes, et le genre est une façon première de signifier des rapports de pouvoir »[85]. Elle montre que le genre implique l'existence et la circulation de « symboles culturellement disponibles » et de mythes, ainsi que de « concepts normatifs […] qui prennent la forme typique d'une opposition binaire, qui affirme de manière catégorique et sans équivoque le sens du masculin et du féminin »[86], opposition à l'aune de laquelle l'histoire s'écrit. Elle ajoute que les rapports de genre contiennent une dimension politique et renvoient à l'identité subjective des individus. Ainsi, « le genre est un champ premier au sein duquel, ou par le moyen duquel le pouvoir est articulé »[87]. La dimension du pouvoir ou de la domination est en effet centrale dans le genre dans la mesure où il permet de saisir la manière dont la différence anatomique entre hommes et femmes est au cœur de l'instauration de la domination des premiers sur les secondes, domination se déployant dans tous les domaines de l'activité sociale : travail, famille, religion, etc. Si Joan Scott revient sur l'utilisation du genre et tend à considérer que, devenu routinier, le terme aurait perdu de son opérabilité[88], il demeure pour notre travail un concept clé.

Il permet en effet d'articuler la manière dont le sexe biologique, le masculin et le féminin ainsi que la sexualité sont construits au sein d'un système hétéronormatif, et de déconstruire ces prétendues évidences. Selon Judith Butler, « les genres "intelligibles" sont ceux qui, en quelque sorte, instaurent et maintiennent une cohérence et une continuité entre le sexe, le genre, la pratique sexuelle et le désir »[89]. Ainsi, dans cet idéal, à corps de femme correspondraient un genre féminin et un désir et des pratiques hétérosexuels. Or le genre a une dimension performative, selon la philosophe. Comme l'écrit Éric Macé à propos de cette dernière, « désigner, représenter, nommer, raconter, c'est faire exister, c'est exercer des rapports de pouvoir, c'est configurer la réalité du monde »[90]. La parentalité, en ce qu'elle est pratiquée et représentée différemment selon qu'elle est exercée par un personnage masculin ou féminin, renvoie donc fortement à la construction des identités de genre, et à une réassignation des mères à leur genre. La parentalité dit le genre, participe à sa construction et le renforce. Nous utiliserons ainsi le concept de performance, telle qu'énoncé par Judith Butler pour montrer que, dans les séries, certains personnages réalisent non pas tant des performances de genre que des performances de maternité ou de paternité. La performance de genre est travaillée à partir de l'exemple des *drags kings* dont Judith Butler révèle le caractère à la fois parodique et fantasmé de la prestation. La féminité mise

[85] SCOTT, Joan W., « Genre : une catégorie utile d'analyse historique », traduit par Eleni Varikas, *Les Cahiers du Grif*, n° 37-38, 1988, pp. 125-153, p. 141.
[86] *Ibid.*
[87] *Id*., p 143.
[88] SCOTT, Joan W., « Fantasmes du millénaire : le futur du "genre" au 21e siècle », *Clio*, n° 32, 2010, pp. 89-117.
[89] BUTLER, Judith, *Trouble dans le genre. Le féminisme et la subversion de l'identité*, Paris, La Découverte, 2006, p. 84.
[90] MACÉ, Éric, *Les Imaginaires médiatiques. Une sociologie postcritique des médias*, *op. cit*., p. 27.

en scène par les *drags* n'existe pas, et l'imitation est alors imitation de quelque chose qui n'existe pas en tant que tel. Elle écrit alors :

> L'idée que je soutiens ici, à savoir que le genre est une parodie, ne présuppose pas l'existence d'un original qui serait imité par de telles identités parodiques. Au fond, la parodie porte *sur* l'idée même d'un original ; […] la parodie du genre révèle que l'identité originale à partir de laquelle le genre se construit est une imitation sans original[91].

Il en est selon nous de même avec ce que nous appelons performance de maternité ou performance de paternité : les personnages, dans ces situations, agissent en fonction d'un imaginaire de la « bonne » parentalité, de stéréotypes ou de normes considérées comme allant de soi. C'est d'ailleurs la répétition de ces pratiques, actes ou énoncés qui tendent à réifier une parentalité masculine *id est* paternelle ou féminine *id est* maternelle. Envisager la parentalité comme performance permet de mettre en lumière les discours portés sur cette dernière et la contrainte qu'ils exercent sur les individus tout en encourageant certaines pratiques valorisées et en en stigmatisant d'autres.

Le genre nous amène ainsi à penser les représentations des mères de famille dans la fiction sérielle sous plusieurs angles. Nous sommes attentives à la fois aux enjeux genrés de la parentalité, tels que nous venons de les évoquer, mais aussi à la manière dont les personnages de mères sont mis en scène et dont leurs corps sont montrés. Ce sont également les relations entre parents qui attirent notre attention, les interactions des personnages et les discours qu'ils portent sur leur fonction parentale. La mise en scène des rapports sociaux de genre entre des personnages – qui sont parents – est au cœur de notre travail, et nous nous inscrivons dès lors en partie dans la tradition des *Feminist Film Studies* et de leurs représentant.e.s.

2.2. Feminist Film Studies anglo-saxonnes et approche genrée du cinéma et de la fiction

Le détour par les études filmiques est intéressant car il encourage à être sensible à la mise en scène, à la façon dont les personnages sont mis à l'écran, à la musique ou aux mouvements de caméra. Nous puisons dans ces travaux lorsqu'ils s'articulent avec une réflexion sur le genre et lorsqu'ils offrent une prise de position féministe. En effet, nous avons fait le choix de ne pas procéder à une analyse de séquences de notre matériau, tout simplement parce que son volume rend ce travail impossible. Nous aurions pu également travailler sur le système de personnages, à

[91] BUTLER, Judith, *Trouble dans le genre. Le féminisme et la subversion de l'identité*, *op. cit*., p. 261.

la suite de Sarah Sépulchre[92] ou à partir du schéma actanciel de Greimas à la manière de Laetitia Biscarrat[93]. Cependant, ici encore, la taille du matériau (plus de 280 heures pour le seul corpus primaire) rend ce type de minutieuse analyse inapplicable. Nous empruntons notamment à la critique filmique féministe son attention aux personnages féminins et à la façon dont ils sont mis en scène, ainsi qu'un regard critique sur les discours et dispositifs.

2.2.1. Les travaux fondateurs

En 1975, l'article fondateur de Laura Mulvey « *Visual Pleasure and Narrative Cinema* » ouvre la voie à une réflexion sur le cinéma classique d'Hollywood comme instrument de renforcement de la domination patriarcale. Les femmes, dans ces fictions, sont simultanément regardées et exhibées, offertes à un double regard : celui des personnages masculins dont elles suscitent le désir, et celui du spectateur en salle. Elle insiste sur le processus d'identification du spectateur au protagoniste masculin, sur ses instincts, son plaisir et ses pulsions scopophiliques. L'image de la femme en scène devient « matière brute (passive) pour le regard masculin (actif) »[94]. Laura Mulvey interroge ici le dispositif sémiotique et narratif propre au cinéma hollywoodien. Une troisième médiation se fait jour, avec le regard du réalisateur. Nous pouvons également citer les travaux de Tania Modleski qui, dans la même veine, s'intéressent notamment aux films d'Hitchcock ou aux soap-opéras[95] ou encore le travail de Linda Williams sur la pornographie[96]. Ces travaux ont la particularité de s'appuyer sur les apports de la psychanalyse pour analyser des films et fictions de la culture populaire[97]. Pour Laura Mulvey, la référence à la psychanalyse permet ainsi à la fois de comprendre la fonction de la femme dans l'ordre symbolique patriarcal et de montrer la manière dont la fiction rend compte de cette place. Ann Kaplan s'inscrit dans la même tradition, convoquant les théories psychanalytiques de la maternité et mobilisant le concept de mère phallique (« phallic mother ») ou de sacrifice maternel[98] pour analyser la manière dont les mélodrames mettent les mères en scène. Si nous ne nous inscrivons pas dans cette même veine, dans la mesure où notre travail ne se réclame en rien des apports de la psychanalyse, nous pouvons tout de même en retirer un intérêt pour la mise en images des personnages féminins dans

[92] Voir SÉPULCHRE, Sarah, *Le Héros multiple dans les fictions télévisuelles à épisodes. Complexification du système des personnages et dilution des caractérisations*, *op. cit*. et SEPULCHRE, Sarah, *Décoder les séries télévisées*, Bruxelles, De Boeck, 2011.
[93] BISCARRAT, Laetitia, *Les Représentations télévisuelles du couple homme-femme : une approche par le genre*, Thèse de doctorat, Université Michel de Montaigne Bordeaux 3, Bordeaux, 2012.
[94] MULVEY, Laura, « Visual Pleasure and Narrative Cinema », *Screen*, vol. 3, n° 16, 1975, pp. 6-18, p. 17 [notre traduction] : « the image of woman as (passive) raw material for the (active) gaze of men ».
[95] Voir MODLESKI, Tania, *Hitchcock et la théorie féministe : les femmes qui en savaient trop*, traduit par Noël Burch, Paris, L'Harmattan, 2002 et MODLESKI, Tania, *Loving with a Vengeance: mass-produced Fantasies for Women*, New York, Routledge, 2008.
[96] WILLIAMS, Linda, *Hard Core. Power, Pleasure, and the « Frenzy of the Visible »*, University of California Press, Berkeley & Los Angeles, 1999 (1989).
[97] Voir SELLIER, Geneviève, « *Gender Studies* et études filmiques », *Les Cahiers du genre*, n° 38, 2005, pp. 63-85.
[98] KAPLAN, E. Ann, *Motherhood and Representation. The Mother in Popular Culture and Melodrama*, London, Routledge, 2004 (1992).

la fiction. Les corps féminins ne bénéficient pas du même régime de monstration que ceux des personnages masculins, et c'est bien souvent un corps féminin donné à voir en tant qu'objet pour un spectateur – ou une spectatrice – qui est mis en scène. Cette inégalité dans les images joue un rôle très fort dans la construction des personnages et leur polarisation en tant qu'homme ou femme. Ainsi, nous nous intéressons à la manière dont les personnages sont filmés, et ce, en fonction de leur sexe.

2.2.2. Études filmiques françaises et rapports sociaux de sexe

Du côté français, c'est notamment auprès de Geneviève Sellier et de Noël Burch que nous puisons des ressources pour analyser notre corpus. Dans *Le Cinéma au prisme des rapports de sexe*, ils précisent les modalités d'une approche genrée du cinéma. Les deux chercheurs proposent de considérer les films « comme des *constructions* culturelles et non comme des reflets de la société » et ajoutent qu'ils « participent à la construction des normes sexuées, à la "fabrique du genre" particulière à chaque société et à chaque période »[99]. Ils invitent à envisager les films de cinéma, mais aussi les séries télévisées ou les téléfilms, comme des pièces essentielles de la fabrication du genre, à une époque donnée. Ils participent à cette construction tout comme ils en sont les témoins. Les films doivent aussi être envisagés « comme des productions *culturelles*, par définition polysémiques et ambivalentes, et non comme des discours univoques qu'on pourrait analyser à partir des intentions de l'auteur.e »[100]. Nous suivons cette proposition dans la mesure où les seules intentions de l'auteur ne suffisent à saisir le sens d'un texte tel qu'une série, et ce pour plusieurs raisons : la multiplication des intervenants dans la fabrication même de la série (plusieurs auteurs qui écrivent en atelier, division des tâches au sein de l'écriture, entre dialogues et arches narratives notamment), intervention de la chaîne – directeur de collection – ou du producteur, impression de la « patte » du réalisateur, jeu des acteurs, montage, etc. De plus, les seules intentions avouées d'un auteur (difficiles à définir dans le cadre de l'écriture plurielle de la série) ne garantissent en rien une réception ou un « décodage » correspondant à la volonté de cet auteur[101]. Nous cherchons par ailleurs à prendre en compte la polysémie des textes que nous analysons et à ne pas imposer une lecture qui nous serait propre, personnelle, et que nous considérerions comme universelle ou préférentielle, nous y reviendrons. Les discours idéologiques à l'œuvre dans les fictions ne sont pas nécessairement univoques et suscitent une multiplicité d'interprétations de la part de leurs lecteurs[102]. Enfin, Noël Burch et Geneviève Sellier

[99] BURCH, Noël, et SELLIER, Geneviève, *Le Cinéma au prisme des rapports de sexe*, Paris, Vrin, 2009, pp. 9-10.
[100] *Id*., p. 10.
[101] Voir à ce propos : HALL, Stuart, « Codage/décodage », *article cité* ou MORLEY, David, « Analyse comparée des décodages différentiels selon les groupes », in GLEVAREC, Hervé, MACÉ, Éric, et MAIGRET, Éric, *Anthologie des Cultural Studies*, *op. cit.*, pp. 138-154.
[102] cf. BURCH, Noël, « *Double Speak*. De l'ambiguïté tendancielle du cinéma hollywoodien », *Réseaux*, vol. 18, n° 99, 2000, pp. 99-130.

proposent de considérer les films de cinéma comme « des *interactions* entre un texte et un contexte de production et de réception »[103]. Nous sommes consciente de l'importance de la réception et du fait que les spectateurs donnent véritablement au film ou à la série qu'ils regardent son sens[104]. Pour autant, Noël Burch et Geneviève Sellier montrent bien que différents degrés d'analyse sont possibles tout en pouvant être dissociés. Dans l'ouvrage cité précédemment, chaque chapitre s'appuie ainsi sur une méthodologie et des corpus spécifiques[105], témoignant de la diversité des approches genrées du cinéma, et donc plus généralement de la fiction au sein de la culture populaire. Les auteurs résument ainsi leur approche :

> L'étude de la représentation des rapports sociaux de sexe telle que nous la concevons, consiste […] à prendre au sérieux le cinéma de fiction ainsi qu'il s'est construit, comme un lieu où s'explorent et se discutent les questions d'identité sexuée, de désir, d'identification, de rapports entre les sexes, de normes sexuées, d'orientation sexuelle, comme une culture populaire où se fabriquent les « fantasmes privés et publics », pour reprendre l'heureuse formulation de Teresa de Lauretis. Notre analyse s'inscrit donc dans une analyse critique des représentations filmiques en tant qu'elles reconfigurent inlassablement, et plus rarement critiquent les normes sexuées qui favorisent et légitiment la domination masculine[106].

Noël Burch et Geneviève Sellier insistent également sur la concordance de temporalité entre les préoccupations politiques et sociales des films des années 1930 aux années1950 et leur contexte historique :

> Nous pensions avec beaucoup d'autres que les représentations filmiques obéissaient à une temporalité différente de celle de l'histoire politique et sociale, plutôt du côté de ce que l'histoire des mentalités appela naguère l'histoire de longue durée. Or nous avons découvert que, au moins à deux moments de l'histoire récente de la France, la Défaite et la Libération, les représentations filmiques avaient réagi immédiatement et massivement, dans le champ symbolique qui est le leur, à ces deux grandes secousses politiques[107].

Cette remarque encourage à penser les fictions comme des témoins de leur époque et à prendre en compte les discours qu'elles portent sur leur environnement proche. À leur suite, nous concevrons donc la fiction – plus particulièrement la fiction télévisée sérielle – comme un lieu d'exploration, de négociation et de discussion des identités de genre, dont la parentalité apparaît comme un facteur essentiel de configuration.

---

[103] BURCH, Noël, et SELLIER, Geneviève, *Le Cinéma au prisme des rapports de sexe*, *op. cit.*, p. 10.
[104] Comme l'a bien montré Michel de Certeau, un « texte n'a de signification que par ses lecteurs » (CERTEAU (de), Michel, *L'Invention du quotidien. Tome 1 : Arts de faire*, *op. cit.*, p. 247).
[105] Les auteurs disent ainsi qu'« à travers une présentation de la genèse de ces approches, une analyse de contenu, une analyse de réception, une analyse d'outil conceptuel et une analyse de corpus générique, nous espérons donner une idée de la diversité et de la productivité des approches genrées du cinéma » (*id.*, p. 13).
[106] *Id.*, pp. 12-13.
[107] BURCH, Noël, et SELLIER, Geneviève, *La Drôle de Guerre des sexes du cinéma français (1930-1956)*, Paris, Armand Colin, 2005 (1996), p. 307.

2.2.3. Séries et technologies de genre

Plus encore, nous considérerons les séries de notre corpus, à la suite de Teresa de Lauretis, comme des « technologies de genre ». Selon elle, « le genre est une représentation », « la représentation du genre *est* sa construction » et cette construction se poursuit dans le cinéma, les médias, la famille, etc.[108]. Les séries télévisées produisent des discours sur le genre et le représentent conjointement. Teresa de Lauretis ajoute que « la construction du genre se poursuit à travers des technologies de genre variées (le cinéma par exemple) et des discours institutionnels (la théorie par exemple) qui ont le pouvoir de contrôler le champ des significations sociales et donc de produire, promouvoir et "implanter" des représentations du genre »[109]. En tant que technologies de genre, les séries participent donc tout à la fois de la construction du genre et de la reproduction de cette construction. Teresa de Lauretis s'appuie ici sur une conception de l'appareil cinématographique comme dispositif, en ce qu'il construit le genre mais aussi en ce qu'il s'adresse – qu'il « interpelle » si l'on reprend l'expression de Louis Althusser que de Lauretis cite – des sujets qu'il participe à rendre genrés – à « en-genrer ». Le cinéma, les séries télévisées, mais également les livres pour enfants ou encore les documents administratifs – dans lesquels nous cochons ce fameux « F »[110] – participent du processus qui fait que la représentation du genre est absorbée subjectivement par tout individu auquel s'adressent ces technologies. Cependant il ne faut pas oublier que cette construction du genre se fait dans un cadre conflictuel, concurrentiel. La fiction sérielle, pas plus que le cinéma ou la littérature, ne renvoie pas à des représentations figées des genres et de leurs significations. Au contraire, différentes voix se font entendre et des représentations discordantes – voire dissidentes – viennent apporter, à leur tour du « trouble » dans le genre. C'est à ces propositions contradictoires que nous nous intéressons, tout autant qu'aux représentations dominantes – voire hégémoniques. Nous verrons par la suite dans quelle mesure nous pouvons considérer, dans cette perspective, que les séries télévisées participent du débat public. Mais avant d'en arriver aux enjeux communicationnels de notre recherche et de la méthodologie que nous déployons dans cette optique, nous aimerions rappeler que le genre est également reconnu aujourd'hui comme un concept opératoire pour les SIC et que nous nous inscrivons dans une lignée dynamique et plurielle au sein de notre discipline.

2.3. Genre et SIC

Le « *gender turn* » des SIC, qu'encourage Marie-Joseph Bertini dans la livraison de la revue

[108] LAURETIS (de), Teresa, *Théorie queer et cultures populaires. De Foucault à Cronenberg*, *op. cit.*, pp. 41-42.
[109] *Id.*, p. 75.
[110] *Id.*, pp. 61-62 : « Dès la toute première fois que nous avons coché la petite case près du F sur le formulaire, nous sommes officiellement entrées dans le système sexe/genre, les relations sociales de genre et nous sommes devenues genrées en tant que femmes ; c'est-à-dire que, non seulement les autres personnes nous considèrent comme étant des femmes mais qu'à partir de cet instant nous nous sommes représentées nous-mêmes comme des femmes ».

Questions de communication consacrant un dossier à la pensée du genre dans les SIC, semble être accompli tant les travaux à la croisée des études de genre et des SIC se sont multipliés ces dernières années. Marie-Joseph Bertini insiste sur la nécessité de cette articulation, écrivant que « si le genre ne peut à lui tout seul tout expliquer […] il n'en constitue pas moins le premier principe d'organisation communicationnelle et sociale. C'est la raison pour laquelle il constitue un paradigme qui rend urgente la stabilisation d'un nouveau et vaste champ de recherches en SIC »[111]. Si Simone Bonnafous[112], Josiane Jouët[113] ou Michèle Mattelart[114] ont ouvert la voie, le chemin est désormais bien balisé, comme en témoignent par exemple les recherches de Virginie Julliard sur la parité[115], d'Aurélie Olivesi sur un implicite sexiste des discours médiatiques[116], de Stéphanie Kunert sur les stéréotypes de genre dans la publicité[117] ou de Nelly Quemener sur l'humour et les groupes subalternes dans une perspective *queer*[118]. En promouvant une « épistémologie communicationnelle du genre » ou un « contrat communicationnel de genre », Marie-Joseph Bertini encourage ainsi à faire du genre un concept central des recherches de la discipline.

Si les travaux sur les représentations des femmes dans la publicité, les magazines ou la presse ne manquent pas[119], notre approche aimerait prendre une direction différente dans la mesure où, comme nous l'avons précisé, nous cherchons à saisir la manière dont le genre, dans les représentations de la parentalité, opère comme marqueur de distinction, à étudier la façon dont le genre participe de la construction/représentation sociale de l'être-parent. L'analyse des représentations des mères ne peut dès lors se faire sans celle des pères. Nous nous inscrivons de ce fait dans la lignée des travaux de Marlène Coulomb-Gully qui insiste sur la nécessité de ne pas s'arrêter sur les représentations des femmes ou la construction du féminin. Dans un premier article

[111] BERTINI, Marie-Joseph, « Le *Gender Turn*, ardente obligation des sciences de l'information et de la communication françaises », *Questions de communication*, vol. 15, 2009, pp. 155-173, pp. 166-167.
[112] BONNAFOUS, Simone, « "Femme politique" : une question de genre ? », *Réseaux*, vol. 4, n° 120, 2003, p. 119-145.
[113] JOUËT, Josiane, « Technologies de communication et genre. Des relations en construction », *Réseaux*, vol. 4, n° 120, 2003, pp. 53-86.
[114] Voir MATTELART, Michèle, *Femmes et industries culturelles*, Paris, Unesco (Dossier documentaire n° 23), 1982 et MATTELART, Michèle, « Femmes et medias. Retour sur une problématique », *Réseaux*, vol. 4, n° 120, 2003, pp. 23-51.
[115] JULLIARD, Virginie, *De la presse à Internet. La parité en question*, Paris, Lavoisier, 2012.
[116] OLIVESI, Aurélie, *Implicitement sexiste ? Genre, politique et discours journalistique*, Toulouse, Presses Universitaires du Mirail, 2012. Voir également l'article commun des deux auteures sur une analyse sémiodiscursive d'un corpus de presse, interrogeant les stéréotypes dans les représentations du genre : JULLIARD, Virginie, et OLIVESI, Aurélie, « La presse écrite d'information : un média aveugle à la question du Genre. Reconduction des stéréotypes et naturalisation des rapports de sexe, *Sciences de la société*, n° 83, 2012, pp. p36-53.
[117] KUNERT, Stéphanie, *Publicité, genre et stéréotype*, Lussaud, 2014.
[118] QUEMENER, Nelly, *Le Pouvoir de l'humour*, Paris, Armand Colin/INA, 2013.
[119] Voir par exemple DARDIGNA, Anne-Marie, *« Femmes femmes sur papier glacé »*, Éditions François Maspéro, Cahiers libres 290-291, 1974 ; SOULAGES, Jean-Claude, « Les avatars de la publicité télévisée ou les vies rêvées des femmes », *Le Temps des Médias*, n° 12, 2009, pp. 114-124 ; BLANDIN, Claire, « Médias : paroles d'experts/paroles de femmes », *Histoire@Politique*, n° 14, 2011, pp. 122-134 ou, plus récemment SASSOON, Virginie, *Femmes noires sur papier glacé*, Bry sur Marne, INA Éditions, 2014.

sur l'articulation entre genre et SIC, elle écrit qu'« il ne s'agit plus d'étudier les femmes comme une entité spécifique, sorte de peuplade séparée du reste de la société, mais de prendre en compte la complexité des interactions existant entre ses diverses composantes et donc d'inclure les hommes »[120]. Il en sera de même pour nos héroïnes, dont l'exercice de la parentalité ne pourra être lu qu'en contrepoint de celui de leurs homologues masculins. Au binôme féminin/masculin, nous ajouterons donc le binôme mère/père ou maternel/paternel. Nous tenterons ainsi de relever le défi méthodologique que Marlène Coulomb-Gully[121] nous pose, en faisant du genre, « appréhendé à travers la coconstruction du double binôme homme-femme/masculin-féminin, une véritable grille d'analyse »[122]. Pour autant, nous sommes consciente de la difficulté d'une telle entreprise : « comment embrasser simultanément les deux termes de la relation, sans que l'un des deux soit réduit à n'être jamais que "le creux" révélé par l'autre ? »[123]. En nous focalisant sur l'exercice de la parentalité, il semble que nous puissions éviter cet écueil. En effet, les rôles de père et de mère recouvrent en partie un être-parent dépassant le clivage du genre. La priorité accordée au bien-être de l'enfant, par exemple, n'est pas qu'une affaire de mère mais bien une affaire de parent. Les discours des séries sur la parentalité oscillent ainsi toujours entre une définition dé-genrée de la parentalité et la revalorisation de pratiques féminines ou masculines, maternelles ou paternelles. Plus généralement, en analysant la construction de nos personnages de séries, nous serons à même, par leur intermédiaire, de saisir un discours plus global sur la parentalité, et la manière dont le genre la configure. Rappelons ici ce que Marie-Joseph Bertini écrit :

> L'étude du genre permet par conséquent d'observer les modes de définition et de présentation du féminin et du masculin, de montrer comment l'ensemble de la société se soutient du rapport hiérarchique construit entre les sexes. Le genre renvoie donc au pouvoir qui circule entre les individus, entretenant des relations géométrisées par les rapports entre les sexes[124].

Ce rapport de pouvoir est extrêmement lisible dans la parentalité. Si les assignations de genre sont fortes au niveau des individus sans enfant, elles le sont encore davantage pour les parents. Le genre imprime une marque supplémentaire sur les individus qui ne sont plus seulement des hommes ou des femmes, mais des pères et des mères.

---

[120] COULOMB-GULLY, Marlène, « Les SIC : une discipline *gender-blind* ? », *Questions de communication*, n° 15, 2009, pp. 129-153, p. 147.
[121] Marlène Coulomb-Gully insiste pour une conception du genre non comme une discipline (ou comme idéologie), mais bien comme une méthodologie : COULOMB-GULLY, Marlène, « Inoculer le Genre. Le Genre et les SHS : une méthodologie traversière », *Revue Française des Sciences de l'Information et de la Communication (RFSIC)*, n° 4, 2014 [en ligne] : http://rfsic.revues.org/837 [consulté le 03/05/2014].
[122] COULOMB-GULLY, Marlène, « Féminin/masculin : question(s) pour les SIC. Réflexions théoriques et méthodologiques », *Questions de communication*, n° 17, 2010, pp. 169-194, p. 188.
[123] *Id.*, p. 186.
[124] BERTINI, Marie-Joseph, « Un mode original d'appropriation des *Cultural Studies* : les études de genre appliquées aux SIC. Concepts, théories, méthodes et enjeux », *MEI*, n° 24-25, 2006, pp. 115-124.

La perspective intersectionnelle, qui tend à se développer de plus en plus, est intéressante dans la mesure où elle invite à prendre en compte des éléments autres que le genre – comme la classe, la race ou encore la sexualité – comme participant des rapports sociaux tout autant que des expériences que font les individus. Kimberlé Williams Crenshaw insiste ainsi sur la nécessité de s'intéresser aux multiples sources de l'identité et à la manière dont elles viennent structurer les expériences. Si elle s'attache essentiellement à l'intersection entre race et genre, en prenant l'exemple des violences conjugales et du viol, elle insiste sur l'ouverture à d'autres éléments structurants tels que la classe sociale : « cette focalisation sur les intersections de la race et du genre vise uniquement à mettre en lumière la nécessité de prendre en compte les multiples sources de l'identité lorsque l'on réfléchit à la construction de la sphère sociale »[125]. L'approche intersectionnelle proposée par Kimberlé Crenshaw tend cependant à ne pas considérer les individus blancs – c'est-à-dire « non marqués »[126] – comme possédant eux aussi des « identités intersectionnelles »[127]. Or, les femmes blanches comme les autres ont une telle identité aussi – puisque leur blanchité est tout aussi fondatrice de leur expérience. Nous tiendrons donc ici une posture intersectionnelle en l'élargissant de deux manières. D'une part, nous considérerons qu'une telle approche est utile aussi pour analyser des personnages blancs – en tant que socialement « non marqués ». En effet, toutes les héroïnes maternelles de notre corpus principal sont blanches[128]. Les effets de la classe ou de la race ne sont donc pas – ou très peu – mis en scène, ce qui participe évidemment d'une invisibilisation de ces problématiques dans le matériau. Cependant, plutôt que d'évacuer cette caractéristique de la blanchité, nous tendrons à montrer qu'elle vient fonder la figure hégémonique de « bonne » mère de famille qui émerge de ce corpus. D'autres éléments viennent la coconstruire : en effet, ces héroïnes ont également toutes une quarantaine d'années, sont issues des classes moyennes et supérieures, et sont engagées dans des relations hétérosexuelles. Si dans un premier temps nous pensions difficile une analyse intersectionnelle en raison de l'homogénéité des profils des personnages principaux, nous y sommes parvenue à la fois en réfléchissant aux effets de l'intersection de ces différentes dimensions sur leurs identités et expériences ainsi qu'en intégrant une réflexion sur les quelques personnages croisés ayant une autre identité intersectionnelle (notamment aux chapitres 8 et 10). D'autre part, nous puiserons dans d'autres sources identitaires en tâchant de les articuler : race, classe sociale, parentalité, âge, orientation sexuelle. Nous essaierons donc de discuter des enjeux

[125] CRENSHAW, Kimberlé Williams, « Cartographies des marges : intersectionnalité, politique de l'identité et violences contre les femmes de couleur », *article cité*, p. 54.
[126] BREKHUS, Wayne, « Une sociologie de "l'invisibilité" : réorienter notre regard », *Réseaux*, n° 129-130, 2005, pp. 243-272.
[127] CRENSHAW, Kimberlé Williams, « Cartographies des marges : intersectionnalité, politique de l'identité et violences contre les femmes de couleur », *article cité*.
[128] Les séries familiales de notre corpus ne font que très peu appel – pour leurs personnages principaux en tout cas – à des acteurs ou actrices non-blancs.

et effets de l'intersection de ces différentes dimensions dans les identités féminines et maternelles. Pour autant, à l'échelle de cette recherche, c'est dans un premier temps la dimension du genre qui sera étudiée, dans la mesure où elle semble être un marqueur plus spécifique des identités maternelles, dans ce corpus.

L'attention au genre et aux rapports de pouvoir qu'il véhicule se traduit, lors du visionnage de notre corpus, par une attention à la manière dont les personnages masculins et féminins énoncent leur conception de ce que c'est qu'être parent, la façon dont ils conçoivent ce rôle ou les imaginaires qu'ils véhiculent. La relation entre parents et enfants est également le lieu de projection des rapports de genre : quels types de liens pères et mères tissent-ils avec leurs enfants filles et garçons ? Y-a-t-il une répartition des tâches éducatives entre pères et mères ? Nous porterons également une attention particulière à la monstration des corps ainsi qu'aux activités des personnages partageant une même scène (et plus particulièrement à la répartition des tâches domestiques et éducatives). Le genre est donc saisi aussi bien dans le langage que dans les corps. C'est en partie ce que nous révèle Marie-Joseph Bertini selon laquelle les médias, envisagés comme des « technologies du pouvoir », au sens foucaldien, exercent sur les femmes, par le biais de leur dénomination et de leur représentation, un véritable « pouvoir disciplinaire ». Selon elle, « les médias nous décrivent moins le monde qu'ils ne nous le prescrivent et leur mise en forme (in-formation) est d'abord et avant tout une mise en ordre, une ordonnance du réel »[129]. Au même titre que les articles de presse, les séries télévisées participent de cette mise en ordre. Cependant, le pouvoir doit être entendu non pas comme un donné, mais bien comme un élément dynamique *via* des processus de résistance, de négociation, de discussion. La fiction apparaît à la fois comme un lieu privilégié de cet ordonnancement, tant les relations entre hommes et femmes, entre parents et enfants, sont au cœur même de leur fonctionnement et en même temps comme un lieu dans lequel cette mise en ordre est pointée du doigt, mise au jour. Les séries de notre corpus explorent une à une les manières de « faire famille », et questionnent sans cesse les modalités relationnelles au cœur du foyer. Une lecture genrée des personnages des séries télévisées et de leurs interactions nous permet de nous appuyer sur les conseils de Marlène Coulomb-Gully qui encourage à « partir du texte et de l'agencement des mots qui s'y inscrivent ou s'y sous-tendent, de leur présence ou de leur absence, et [de] se laisser guider par sa seule lecture. Il s'agit de repérer le travail du genre à travers les récurrences et les cohérences qu'inscrit le texte, mais aussi les sens qui s'y affrontent, leur dissonance et leur polyphonie »[130]. On retrouve ici le caractère ambivalent voire conflictuel des représentations médiaculturelles et la parentalité n'est guère une exception de ce point de vue.

[129] BERTINI, Marie-Joseph, « Langage et pouvoir : la femme dans les médias (1995-2002) », *Communication et langages*, n° 152, 2007, pp. 3-22, p. 7.
[130] COULOMB-GULLY, Marlène, « Féminin/masculin : question(s) pour les SIC. Réflexions théoriques et méthodologiques », *article cité*, p. 188.

Si une vision consensuelle de la parentalité émerge, elle peut être ponctuellement négociée, voire critiquée, ne l'oublions pas.

Le croisement des SIC et du genre offre donc une autre manière de saisir les rapports de pouvoir et de domination au sein de la médiation médiatique. Nous proposons de conclure ces réflexions en puisant dans le travail de Virginie Julliard, qui développe une proposition originale d'intégration du genre comme outil conceptuel par les SIC, intégration qui ne peut qu'être source de richesses pour la discipline. Ainsi, écrit-elle, « la vitalité des SIC tient à leur capacité à intégrer des paradigmes, des concepts, des problématiques et des méthodes venus de disciplines voisines. L'enjeu que revêt l'articulation des approches genrée et communicationnelle est celui de la productivité de ce champ disciplinaire »[131]. Étudier les représentations mises en scène dans les séries télévisées françaises en articulant des questionnements issus des SIC et le concept de genre nous semble une manière de participer de ce renouvellement et d'apporter une pierre à l'édifice de notre discipline.

3. Ce qui est dit, ce qui est montré, ce qui est médiatisé

Reprenant les conclusions de la synthèse du rapport du Global Media Monitoring Project (GMMP) de 2010, Marlène Coulomb-Gully écrit que les médias sont « constructivistes » dans la mesure où ils interprètent le monde, cette construction renvoyant aussi bien à leur vision du monde qu'à la réalité dont ils seraient censés rendre compte. Ils sont également « hyperréalistes » en ce qu'ils instaurent une hiérarchie dans les groupes sociaux qu'ils donnent à voir. Enfin, ils sont « performatifs », « prescriptifs autant que descriptifs, ils contribuent à la construction de notre réalité et renforcent la réalité de ce qu'ils montrent et occultent davantage encore ce qu'ils minorent »[132]. Ce qui se joue au cœur des représentations médiatiques, c'est bien le choix de ce qui est dit, représenté, montré, questionné et ce sont ces choix qui sont centraux dans notre recherche. Si nous faisons appel aux apports de la sociologie, qu'elle concerne les médias ou la famille, nous devons néanmoins mobiliser les outils des SIC pour rendre compte de la dimension communicationnelle de notre analyse des représentations et intégrer à notre étude les spécificités de la médiation médiatique. Si nous évoquions en début de chapitre les imaginaires communicationnels, nous allons désormais focaliser notre attention sur tout ce qui relève des

[131] JULLIARD, Virginie, « Pour une intégration du genre par les sciences de l'information et de la communication », *Questions de communication*, n° 16, 2009, pp. 191-210, p. 199.
[132] COULOMB-GULLY, Marlène, « Genre et médias : vers un état des lieux », introduction au dossier « Médias : la fabrique du genre », *Sciences de la Société*, n° 83, 2011, pp. 3-13, p. 10.

processus de monstration, de mise en visibilité ou en lisibilité du monde social *via* la médiation médiatique.

3.1. Principes de monstration et régimes discursifs

Après avoir analysé les personnages comme s'ils étaient des acteurs sociaux et avoir travaillé sur les séries en tant que technologies de genre, il s'agit ensuite de réfléchir aux enjeux symboliques, idéologiques et politiques des discours et représentations de la maternité véhiculés par notre matériau. Pour ce faire, il faut rendre les personnages à la fiction et interroger la dimension médiatique et communicationnelle de ce corpus. C'est alors à ce qui est dit et tu, montré et caché ainsi qu'aux modalités de saisie de ces médiations que nous allons nous intéresser désormais.

3.1.1. Visibilité/Invisibilité

Les séries télévisées permettent de penser les contradictions sociales dans la mesure où certaines thématiques sont traitées tandis que d'autres sont, pour ainsi dire, laissées de côté. Nous avons mis en place un relevé des problématiques ou thèmes récurrents dans notre corpus (par exemple le sentiment de culpabilité des mères, l'emploi des discours psy, l'énonciation de principes d'éducation ou encore le traitement de la grossesse) qui nous permet de dresser les contours de la définition de la parentalité et de la maternité dans les séries. En ce qui concerne la maternité, tout n'est pas dit ou montré dans la sphère publique comme dans la fiction, et les non-dits, silences et absences participent de la construction d'une maternité faisant consensus. Le silence sur une thématique ou une problématique est pertinent et doit être pris en compte. Les tabous ou les impensés de la maternité par la fiction participent pleinement du discours de la maternité. Nous pouvons ainsi mobiliser les concepts de visibilité et d'invisibilité tels que développés par Olivier Voirol. En effet, les fictions de notre corpus participent de la visibilisation – ou au contraire de l'invisibilisation – de certaines problématiques au sein de la sphère publique. La fiction participe, au même titre que l'information ou les talk-shows, de la construction d'un « ordre de visibilité médiatisée »[133] producteur d'inégalités. Selon Olivier Voirol, « des pans entiers de l'expérience sociale demeurent dans l'ombre et le silence, condamnant dès lors des situations, des expériences, des acteurs et des pratiques à rester en marge de l'attention publique »[134]. Un certain nombre de questions liées à la maternité demeurent donc dans l'ombre. Le tri opéré dans les thématiques développées est intéressant dans la mesure où il engendre une hiérarchie dans le traitement de la maternité et de la parentalité. Olivier Voirol va encore plus loin, dans la mesure où il écrit que « les médias de communication jouent un rôle essentiel dans la constitution de cette scène du

[133] VOIROL, Olivier, « Les luttes pour la visibilité. Esquisse d'une problématique », *Réseaux*, n° 129-130, 2005, pp. 90-121, p. 99.
[134] *Ibid.*

visible et fonctionnent comme des instructeurs de l'attention publique et énonçant ce qu'il faut voir et les manières de le faire »[135]. Les séries télévisées tendent à appeler l'attention sur certaines questions, mais, pour autant, la frontière entre visible et invisible est relativement poreuse, ce qui permet de nuancer ces propos. Certaines questions ou représentations transgressives émergent dans les marges de la fiction (dans un programme comme *Vous les femmes* sur M6 par exemple). Certains personnages rompent avec les représentations majoritaires, pour autant, ils existent et participent des discours portés sur la maternité. Dès lors, l'invisible ne l'est pas toujours complètement et, de temps en temps, d'autres thématiques sont abordées, même de manière discrète, certaines fictions pouvant, ponctuellement, attirer notre attention sur autre chose. Le risque est grand de tenir un discours visant à homogénéiser au maximum les tendances des représentations de la maternité. Nous veillons ainsi toujours à pointer les grands mouvements ou à mettre en lumière les principales caractéristiques de nos mères de famille dans les séries, mais aussi à accorder de l'importance et à prendre au sérieux les personnages ayant moins de poids ou de présence à l'écran ou présentant des caractéristiques originales. Par ailleurs, la récurrence de certains questionnements et la rareté d'autres constituent, nous semble-t-il, un bon indicateur des préoccupations de nos contemporains et de ce qui devrait toucher un public dans l'idéal le plus large possible. Les séries télévisées, finalement, ne sont qu'une des multiples voies d'accès à des discours beaucoup plus vastes sur la maternité et la parentalité, discours qui essaiment dans d'autres formes médiatiques.

L'articulation entre visibilité et invisibilité renvoie également à la question de la représentation des « minorités visibles » dans les médias. Dans notre corpus, la suprématie des personnages/acteurs blancs et la présence extrêmement rare de personnages/acteurs issus des minorités ethnoraciales sont également révélatrices d'une sphère publique dont l'accès est quasi fermé à certaines populations. Les comptages et analyses à ce sujet sont tout à fait révélateurs des effets de domination et de reproduction au cœur des représentations médiatiques. Ainsi, les résultats de la vague 2012 du baromètre de la diversité à la télévision, publiés sur le site du CSA, précisent que, en ce qui concerne les « origines perçues », 88% des personnes présentes à la télévision (hors publicité, hors France Ô) sont perçues comme blanches, tandis que 12% sont perçues comme non-blanches. Du côté de la fiction, l'écart se creuse encore un peu dans la mesure où le rapport est de 89% contre 11%[136]. Ainsi toute une catégorie de population est invisibilisée dans notre corpus, tant la grande majorité de ses personnages est blanche.

[135] *Id.*, p. 100.
[136] http://www.csa.fr/Etudes-et-publications/Les-observatoires/L-observatoire-de-la-diversite/Les-resultats-de-la-vague-2012-du-barometre-de-la-diversite-a-la-television [consulté le 02/12/2013].

Enfin, une approche en termes communicationnels nous encourage également à étudier la manière dont les fictions participent du débat public. Nous avons vu qu'en rendant visibles ou invisibles certaines thématiques, ces fictions jouaient un rôle dans l'accès à la sphère publique, rôle d'ouverture comme de fermeture. En ce qui concerne le traitement de problématiques dites de société, nous serons ainsi attentive à la manière dont les différentes chaînes aborderont le problème. Chaînes publiques et privées, n'ayant ni le même mode de financement, ni le même cahier des charges, pourraient tenir des discours différents. Lorsque des épisodes de séries traitent d'un sujet de société, ils participent du débat public, proposent un éclairage sur ce sujet, en donnent des clés de compréhension. Certains personnages, notamment sur les chaînes publiques, ont un rôle-clé dans ce processus, à savoir ceux qui travaillent dans ou représentent des institutions (un prêtre, un tuteur, un instituteur, une assistante familiale, etc.). Ils expliquent aux personnages qu'ils rencontrent les enjeux d'une loi ou les symptômes d'une maladie mal connue. En ce sens ils répondent aux missions du service audiovisuel public, chargé notamment d'« intéresser sans ennuyer. Distraire et amuser sans jamais être vulgaire ou complaisant. Informer. Accueillir le débat, l'organiser »[137]. Les personnages peuvent endosser un rôle pédagogique dans la mesure où ils expliquent les lois et leurs conséquences. Toutes ces fictions, en mettant au cœur de leurs intrigues un débat ou une discussion entre leurs personnages, mettent en lumière les différentes « visées communicatives »[138] à l'œuvre à la télévision et plus précisément les visées à la fois séductrices et informatives de la fiction sérielle. Sur des questions faisant aujourd'hui toujours l'objet de débat comme l'accouchement sous X, l'avortement, ou même l'homoparentalité, nous chercherons à déterminer si les discours varient, et dans quelle mesure, d'une chaîne à l'autre.

3.1.2. Saisir le discours de la maternité

Nous évoquions précédemment la possibilité d'envisager les séries télévisées comme participant d'un dispositif, au sens foucaldien du terme. En ce sens, nous proposons d'envisager nos séries télévisées comme des « formations discursives » participant, de manière plus générale, à l'élaboration d'un *savoir* sur la maternité, d'un discours de la maternité. La fiction peut en effet être un « territoire » (au sens de territoire archéologique chez Michel Foucault) dans lequel des énoncés relatifs à la maternité se déploient, sont récurrents, rémanents, mais peuvent également être modifiés, transformés, retravaillés. Le territoire de la fiction sérielle serait en ce sens le lieu d'une formation discursive spécifique de la maternité. Pour autant, ce discours de la maternité ne

[137] Décret n° 2009-796 du 23 juin 2009 fixant le cahier des charges de la société nationale de programme France Télévisions [en ligne] : http://www.csa.fr/Television/Les-chaines-de-television/Les-chaines-hertziennes-terrestres/Cahier-des-charges-de-France-Televisions [consulté le 21/11/2012].
[138] CHARAUDEAU, Patrick, *Le Discours d'information médiatique. La construction du miroir social*, Paris, Nathan/INA, 2000.

sera pas forcément un discours uniforme, proposant une vision consensuelle de la maternité et de ses enjeux. En effet, notre travail d'analyse des divers énoncés proposés par la fiction nous amène à les décrire, comme l'écrit Michel Foucault, « non pas comme la totalité close et pléthorique d'une signification, mais comme une figure lacunaire et déchiquetée ; […] non pas en référence à l'intériorité d'une intention, d'une pensée ou d'un sujet, mais selon la dispersion d'une extériorité ; […] non pas pour y retrouver le moment ou la trace de l'origine, mais les formes spécifiques d'un cumul »[139]. Envisager ces discours comme une accumulation d'énoncés, parfois contradictoires, fait sens dans la mesure où cela permet de rendre compte de la complexité de ces formations discursives et des enjeux qui les traversent. Cette proposition nous permet également de saisir l'ambivalence de notre matériau. En effet, selon les chaînes, les genres, la période, les énoncés ne sont pas obligatoirement identiques, subissant des variations ou encore des déformations. Les impensés de la maternité par la fiction participent eux aussi pleinement du discours de la maternité. Par ailleurs, les énoncés opposés ne sont plus tant un frein à l'appréhension de la maternité qu'une occasion d'en saisir les frontières, mais aussi les enjeux et l'ambivalence. Comme le souligne Michel Foucault, les contradictions sont des « objets à décrire pour eux-mêmes »[140]. Sans procéder à une analyse archéologique aussi minutieuse que la sienne, nous pourrions tout au moins nous inspirer de cette démarche, et tenter de montrer en quoi les séries participent d'un « savoir » de la maternité. Appliquons à la maternité le programme qu'il propose pour une « archéologie de la sexualité » : cela nous amènerait à nous demander « si, dans ces conduites comme dans ces représentations, toute une pratique discursive ne se trouve pas investie », à envisager la maternité comme « un ensemble d'objets dont on peut parler (ou dont il est interdit de parler) »[141]. Émerge alors une pratique discursive de la maternité définie notamment par « les interdits, les exclusions, les limites, les valorisations, les libertés, les transgressions »[142]. Nous avons la volonté de prendre en compte ce qui est dit comme ce qui est tu, ce qui est montré comme ce qui demeure hors champs, ce qui est légitime comme ce qui est illégitime, ce qui relève de la valorisation ou du stigmate, de la norme ou de la déviance. Notre analyse enfin cherche à montrer dans quelle mesure les fictions, dans leur modalité énonciative, parviennent à recycler les énoncés d'autres formations discursives. Nous entendons par là la capacité des séries à se nourrir d'autres énoncés sur la maternité, à mobiliser des propositions issues de diverses instances énonciatives et à les intégrer. C'est en ce sens que les fictions sont un point d'entrée pour saisir des discours plus larges et que l'analyse de ce matériau dépasse le seul cadre de la fiction télévisée. Nous souhaitons désormais reprendre ces propositions de Michel Foucault telles

[139] FOUCAULT, Michel, *L'Archéologie du savoir*, Paris, Gallimard, 2008 (1969), p. 172.
[140] *Id.*, p. 206.
[141] *Id.*, p. 261.
[142] *Ibid.*

qu'elles ont été relues par Stuart Hall dans un article intitulé « Foucault : Power, Knowledge and Discourse », paru en 1997[143].

3.2. Politiques de représentation et Cultural Studies

3.2.1. Le discours, système de représentation

Stuart Hall montre que le discours, tel que Michel Foucault l'entend, est un système de représentation. Il renvoie aussi bien au langage qu'aux pratiques. Le discours n'est donc pas réduit ou circonscrit à une énonciation verbale, mais est au contraire constitué par des paroles, bien sûr, mais aussi par des actes, des usages, des pratiques. Dans cet article, Stuart Hall détaille les éléments qu'une analyse des discours doit intégrer, éléments sur lesquels nous nous appuyons dans le cadre de notre recherche. Les énoncés relatifs à la maternité nous donnent une certaine connaissance sur cette dernière. Cette connaissance est plus ou moins précise, mais demeure ciblée, partielle, incomplète. L'ensemble des énoncés relatifs à la maternité permet de cerner les frontières du dicible et du pensable[144] à son sujet, à un moment historique donné. Ces limites varient en effet dans le temps et, en ce qui concerne notre analyse, celle-ci se concentrera sur une période de vingt ans, entre 1992 et 2012. Ces prescriptions ou règles se révèlent dans des figures particulières telles que, dans notre corpus la figure de la « bonne » ou de la « mauvaise » mère. Plus encore, nous devons chercher à saisir de quelle manière cette connaissance ou ce savoir sur un tel sujet « acquiert une autorité » et en vient à « incarner la "vérité" »[145]. Ces discours tendent à être plus qu'une représentation. La récurrence de la figure de la « bonne » mère par exemple va venir jeter dans l'opprobre celles qui s'en éloignent, laissant libre cours dès lors aux phénomènes de culpabilisation, de stigmatisation, voire de déviance, réifiant un modèle vu comme vérité. Stuart Hall rappelle le rôle des institutions dans ce processus de régulation. Du côté de la maternité, deux types de discours plus ou moins institutionnalisés jouent ce rôle de régulation : les discours psy d'un côté, les politiques familiales publiques de l'autre. Chacun dessine en creux un modèle de maternité idéale qui va structurer les représentations et les imaginaires. Ces discours, enfin, peuvent être remis en cause et constituent bien des discours situés dans le temps et dans l'histoire. Il n'y a là aucune fixité. Les discours sont toujours saisis à un moment donné et leur portée se limite à cette période.

3.2.2. Médias, idéologies, hégémonies

Nous proposons également de prendre appui sur ce qu'écrit Stuart Hall sur le racisme dans les médias, analyse qu'il mène en termes d'idéologies. Il nous semble en effet que la déconstruction

[143] HALL, Stuart, « Foucault : Power, Knowledge and Discourse », *article cité.*
[144] « The rules […] which govern what is "sayable" or "thinkable" […] at a particular historical moment », *id.*, p. 73.
[145] « How this knowledge about the topic acquires authority, a sens of embodying the "truth" about it », *ibid.*

qu'il opère des mécanismes idéologiques visant à imposer un point de vue tout en le naturalisant peut être tout à fait opératoire pour cerner les représentations de la maternité et les politiques qu'elles sous-tendent. Tout comme la race ou le genre, la maternité est rapidement renvoyée du côté du biologique ou d'une sorte d'essence féminine. Cette naturalisation est lisible dans le caractère genré de la parentalité ou dans les discours valorisant un instinct maternel qui relèverait de l'évidence, voire du « normal » ou du « naturel ». Un certain nombre de figures maternelles hantent nos imaginaires, de la mère courage à la mère sacrificielle en passant par la « mauvaise » mère ou la « mère suffisamment bonne »[146]. Toutes participent à la configuration d'un modèle de la « bonne » mère, figure valorisée par une multitude de discours, qui relève d'une idéologie tant elle va de pair avec des prescriptions, des injonctions et des jugements normatifs, tant aussi elle structure nos imaginaires et notre conception de ce qu'elle devrait être. Les médias sont, selon Stuart Hall, un lieu privilégié permettant de saisir les idéologies à l'œuvre et la construction du sens. À toute étape de la création d'une série télévisée, des prémisses idéologiques président, toujours de manière inconsciente, aux choix d'écriture, elles jouent sur les acteurs et actrices qui seront choisis pour incarner les personnages, sur les liens qui vont unir ces personnages, sur la définition de leurs caractères, etc. Ces prémisses sont activées, pourrait-on dire, dans toute opération visant à donner à voir le monde social, et donc dans les séries télévisées aussi bien que dans les documentaires, la littérature ou le cinéma. Les représentations médiatiques témoignent de l'empreinte de l'idéologie et leur étude permet de nous interroger sur le pouvoir idéologique à l'œuvre dans les médias contemporains[147]. Nous allons dès lors nous appuyer sur le concept de représentation – tel que développé par Stuart Hall – de façon à mettre au jour des « politiques de signification ».

3.3. Des politiques de signification

Les politiques de signification permettent de comprendre l'agencement préférentiel de chaînes de signification et de saisir, dans un même mouvement, les enjeux idéologiques et politiques de ces articulations.

3.3.1. Représentation et articulation

Stuart Hall propose de définir la représentation comme suit : « la notion de représentation […] implique un travail actif de sélection, de présentation, de structuration et de façonnage ; elle ne consiste pas qu'à transmettre un sens préexistant, mais œuvre activement à faire en sorte que *les*

[146] WINNICOTT, Donald W., *La Mère suffisamment bonne*, traduit par Jeanine Kalmanovitch, Madeleine Michelin et Lynn Rosaz, Paris, Petite Bibliothèque Payot, 2006 (1996 pour la traduction française).
[147] Voir chapitre 2.

choses aient un sens. C'est une pratique, une production, une signification »[148]. En ce sens, les médias sont des « agents signifiants » qui participent à la naturalisation de rapports sociaux de domination. La récurrence dans la signification donnée à un événement ou une pratique sociale relève d'un pouvoir idéologique. Comme il n'y a pas de sens en soi, déjà donné, ou de sens universel, la construction de ce dernier renvoie à l'expression d'un pouvoir : celui de guider la signification, d'encourager des interprétations spécifiques, au détriment d'autres voies de signifiance. Stuart Hall écrit que l'essentiel du pouvoir de signifier de la télévision repose sur son caractère documentaire et sur la force de l'effet de réel, effet lisible essentiellement dans les programmes d'information. Les images et extraits vidéo du journal télévisé, par exemple, ancrent les discours dans le réel, bénéficiant de la preuve par l'image. C'est en ce sens que, selon lui, le discours télévisuel n'est pas tant « naturaliste » que « naturalisé ». On peut être amené à s'interroger sur cet effet de réel dans la fiction et sur la possibilité, pour les séries télévisées, de fonctionner sur un même niveau. Bien sûr la fiction ne prétend pas être « vraie » mais elle n'en met pas moins en scène des personnages dans une quotidienneté ou une intimité qui s'ancrent dans le monde social duquel elles émergent. La « promesse de réalisme » ou d'« authenticité »[149] que font certaines séries va dans ce sens. Mais nous pouvons aller, en quelque sorte, plus loin, en montrant que les séries télévisées tendent, au même titre que l'information – à naturaliser leur discours. Elles mettent en scène des personnages proches d'acteurs sociaux réels, pris dans des relations qui s'en inspirent, face à des problèmes qui pourraient être les nôtres. Les séries ne sont pas un reflet de la réalité, mais bien une version de celle-ci, le point de vue de leurs créateurs, point de vue réfracté dans le programme. Dès lors, les significations qui émergent de ces programmes sont elles-aussi le fruit d'une politique de signification qu'elles participent à rendre visible mais surtout à légitimer, à présenter comme allant de soi. Les médias ne sont pas qu'une source de discours, ils sont le lieu au sein duquel les images, prémisses et concepts sont structurés mais aussi discutés, négociés. À propos du racisme dans les médias, toujours, il écrit que « les médias ne sont pas seulement une puissante source d'idées sur la race. Ils sont aussi un lieu où ces idées sont articulées, élaborées, travaillées, transformées »[150]. Nous nous appuyons dès lors sur le concept d'articulation, tel que développé par Stuart Hall, de façon à saisir les idéologies à l'œuvre dans notre corpus dans les représentations de la parentalité, de la maternité et du genre. Nous parlons « à travers » des idéologies qui jouent un rôle constituant dans le sens que nous donnons à la vie sociale. Chaque agencement particulier des concepts ou des éléments d'une formation discursive amène un sens spécifique. L'articulation régulière ou habituelle de différents éléments

[148] HALL, Stuart, « La redécouverte de l'"idéologie" : retour du refoulé dans les *media studies* », *article cité*.
[149] JOST, François, « Séries policières et stratégies de programmation », *article cité*.
[150] HALL, Stuart, « Le blanc de leurs yeux : idéologies racistes et médias », *article cité*, p. 261.

dans une chaîne distinctive de signification participe de l'émergence du sens mais surtout de l'imposition d'une idéologie, par la répétition d'une même articulation.

Stuart Hall prend l'exemple du concept de liberté et de la variation de son positionnement dans deux discours idéologiques opposés : « dans l'idéologie libérale, la "liberté" est connectée (articulée) à l'individualisme et au libre marché ; dans l'idéologie socialiste, elle est une condition collective dépendante de "l'égalité de condition" »[151]. La lutte réside ainsi dans la possibilité toujours saillante de modifier les connexions, dans la désarticulation, inspirée de la désarticulation discursive gramscienne. De nouvelles articulations peuvent être proposées, venant concurrencer l'articulation hégémonique. Ainsi, la désarticulation du signifiant est au fondement de la résistance à l'imposition idéologique. L'une des options est celle de l'inversion : « dans le discours du mouvement noir, la connotation péjorative « noir = la race méprisée » peut être inversée en « noir = *beautiful* »[152]. Le sens n'est jamais figé et les inversions, ruptures, re-significations, demeurent possibles. Le concept d'articulation permet de saisir des équivalences de sens, ou en tout cas la manière dont sont articulés, de manière à faire sens, différents éléments. Dés-articulation et ré-articulation permettent de mener la lutte pour la signification. Comment exploiter ces propositions dans le cas qui nous occupe ? Dans les séries télévisées de notre corpus, les héroïnes mères de famille sont constamment préoccupées par leur(s) enfant(s), s'inquiétant de leur bien-être et de leur bonheur. Les séries s'inscrivent ainsi dans un discours selon lequel l'articulation « maternité = inquiétude » ou « maternité = culpabilité » domine, ce dont témoigne sa récurrence. Par opposition, les mères qui ne sont pas montrées comme de « bonnes » mères (par exemple celles auxquelles on retire la garde de leur enfant) s'inscrivent en faux vis-à-vis de cet axiome. Ce phénomène a un double effet : valoriser la « bonne » mère et stigmatiser la « mauvaise ». Par ailleurs, il est nécessaire de préciser que les articulations « parentalité = inquiétude et culpabilité » ou « paternité = inquiétude et culpabilité » ne sont pas présentées comme allant de soi, contrairement aux précédentes. Ainsi, en mettant en scène un nombre important de personnages positifs de mères qui s'inquiètent de leurs enfants et culpabilisent lorsque leur bonheur est compromis, les séries légitiment à la fois un modèle de maternité mais aussi le rôle différentiel du genre dans la présentation de la parentalité. La figure de la mère inquiète est alors légitimée, évidente, bref : naturalisée. Les enjeux idéologiques de la représentation de la maternité et de la parentalité affleurent dès lors et cette étude nous permet de mettre en lumière les formations discursives inscrivant des pratiques ou des conceptions de la parentalité dans le réel, les présentant comme « naturelles », « normales ». Nous tenterons ainsi de mettre au jour les mécanismes présidant à cette opération de naturalisation des idéologies qui, par

[151] *Id.*, p. 260.
[152] HALL, Stuart, « La redécouverte de l'"idéologie" : retour du refoulé dans les *Media Studies* », *article cité*, p. 158.

cette occasion, disparaissent et demeurent inconscientes. Stuart Hall ajoute ainsi que « les idéologies tendent à disparaître dans le monde "naturalisé", "allant de soi", du sens commun »[153]. Ce phénomène permet de masquer les idéologies à l'œuvre.

Les médias sont ainsi des modes de production idéologique dominants et c'est de cette manière que nous les envisagerons. Voici ce que Hall explique à propos de la présence d'idéologies racistes au sein des médias :

> Ce qu'ils « produisent », ce sont, précisément, des représentations du monde social, des images, des descriptions, des explications et des cadres pour comprendre que le monde est ce qu'il est et pourquoi il fonctionne comme on nous dit qu'il le fait. Et parmi d'autres types de travail idéologique, les médias construisent pour nous une définition de ce qu'est la race, des significations que charrie l'imagerie de la race, et de la façon dont le « problème de la race » doit être compris. Ils aident à classer le monde en termes de catégories de race[154].

L'exemple de la race peut être extrapolé aisément à celui du genre ou de la maternité. Les médias, et notamment les séries télévisées, fournissent des cadres de compréhension de ce qu'est la parentalité aujourd'hui, des difficultés que les parents connaissent et des solutions qu'ils peuvent légitimement mettre en œuvre. C'est aussi en leur sein que les identités féminines et/ou maternelles sont construites, articulées, retravaillées, négociées, transformées. Ces discours fonctionnent dès lors comme des « traces » qui relèvent d'une sédimentation du sens, au fil du temps, traces qui sont actualisées, réélaborées, réactivées au gré des séries, des saisons, des épisodes. Les médias participent à la mise en circulation d'un savoir social et à la naturalisation de certaines normes. Ils produisent également du sens, production que Stuart Hall qualifie de « labeur idéologique »[155]. Par la répétition de schémas, de formations discursives et de leur articulation privilégiée, les médias œuvrent à rendre légitimes, allant de soi, les idéologies dominantes.

3.3.2. Luttes pour la signification

Si les médias et plus spécifiquement les séries télévisées véhiculent une idée et une image de la maternité, celles-ci ne sont pas figées dans le marbre et sont constamment l'objet de négociations, de réaffirmation, de discussions, de ruptures, etc. En ce sens, la culture populaire est, selon Stuart Hall, « l'arène du consentement et de la résistance »[156]. La tentative d'imposition d'un point de vue ne se fait guère sans heurts, et toute représentation dominante est en réalité en sursis ou en passe d'être supplantée. En effet, les *Cultural Studies* nous encouragent à ne pas considérer la

[153] HALL, Stuart, « Le blanc de leurs yeux : idéologies racistes et médias », *article cité*, p. 260.
[154] *Id.*, p. 261.
[155] HALL, Stuart, « La culture, les médias et l'"effet idéologique" », *article cité*, p. 53.
[156] HALL, Stuart, « Notes sur la déconstruction du "populaire" », in HALL, Stuart, *Identités et cultures. Politiques des* cultural studies, *op. cit.,* pp. 119-126, p. 126.

culture populaire comme un simple lieu d'imposition idéologique mais bien comme un lieu de contradictions. Les médias n'imposent pas un discours unique, véhiculant l'idéologie des dominants selon le schéma marxiste, mais plutôt proposent une « pluralité de discours dominants »[157]. L'une de leurs fonctions serait ainsi « de *réfléchir* et de *réfléchir sur* cette pluralité ; de fournir un inventaire constant des lexiques, des styles de vie et des idéologies ainsi objectivées »[158]. Ces idéologies ne sont pas figées et, surtout, ne peuvent donc plus être considérées comme dominantes et comme ayant le pouvoir d'imposer, de manière unilatérale et non discutée, un point de vue. Un consensus émerge, consensus qui participe de la « production du consentement ». En effet, en tant qu'« espaces de représentation », les médias constituent un « champ structuré en domination » au sein duquel des représentations dominantes cherchent à s'imposer comme « allant de soi »[159]. Pour autant, cette recherche du consensus engendre en retour des contradictions, des représentations marginales et donc des résistances. Nous suivrons donc Stuart Hall dans la relecture qu'il effectue des travaux d'Antonio Gramsci lorsqu'il propose de préférer au concept de domination celui d'hégémonie. L'hégémonie n'est pas un donné immuable, il n'y a guère d'hégémonie permanente. L'effet du pouvoir est sans garanties car son exercice suppose un effort continu de légitimation de ses codes par le centre, un centre contradictoire, constamment en équilibre instable. Les milieux dominants, tout comme les médias, sont traversés de conflits, de lutte pour la signification. Le sens est toujours l'objet d'une négociation. Pour Hall, à la suite de Gramsci, il y a donc, au sein des médias, une visée hégémonique et non une simple domination idéologique.

Nous proposons dès lors de montrer que la fiction sérielle promeut une figure consensuelle, hégémonique de mère de famille, que nous analyserons en tant qu'« idéal-type ». Notre objectif n'est pas de mettre en lumière une figure unique ou stéréotypée que nous considérerions comme figée. Au contraire, nous souhaitons mettre en avant les contradictions qui la travaillent et qui témoignent du potentiel de conflictualité des médias et plus spécifiquement de la fiction télévisée. Cette figure hégémonique est le fruit de négociations entre différents points de vue, un subtil mélange entre des ingrédients parfois contradictoires ou oppositionnels. De plus, la mise en évidence de cette figure consensuelle ou hégémonique de mère de famille nous permet en contrepoint d'envisager les figures contre-hégémoniques ou subalternes qui ont tout autant d'importance. La figure consensuelle de mère renvoie dès lors à une visée hégémonique car elle est sans garantie et en constant conflit avec d'autres représentations – contre-hégémoniques. Il est d'ailleurs à noter que ces dernières émergent au sein de séries ouvertement comiques, voire

[157] HALL, Stuart, « La culture, les médias et l'"effet idéologique" », *article cité*, p. 56.
[158] *Id.*, p. 53.
[159] *Id.*, p. 45.

humoristiques. Cette remarque nous amènera à nous interroger sur le potentiel de transgression porté par le discours humoristique, mais aussi à questionner, en retour, l'impossible subversion des fictions moins ouvertement comiques. C'est leur caractère humoristique qui différencie radicalement les séries transgressives de celles qui se revendiquent de davantage d'authenticité ou de réalisme comme les séries policières, judiciaires, sociétales, voire familiales. L'absence de rupture subversive dans les séries plus « sérieuses » révèle à la fois la prégnance de la figure hégémonique et la difficulté de rompre avec les impératifs liés à la maternité. En ce sens, dans quelle mesure et jusqu'à quel point le caractère comique de la série permet-il de rompre avec les normes portées par la figure consensuelle de mère, ou au contraire les renforce-t-il, en circonscrivant leur remise en question radicale au domaine de l'humour ?

Conclusion

Notre objectif est aussi de parvenir à « monter en généralité », c'est-à-dire de saisir des « régimes dominants de représentation »[160] de la maternité ou encore des « politiques de représentations »[161] des mères. Les chaînes de signification préférentielles recouvrent des enjeux politiques et c'est à leur désarticulation que nous aimerions nous consacrer. Les enjeux de ce travail dépassent donc, dans l'idéal, la seule analyse d'un matériau fictionnel, pour comprendre, à travers lui, les idéologies à l'œuvre dès lors qu'il est question de maternité. Cette étude se veut ainsi une déconstruction des discours, prescriptions, injonctions liées au fait social somme toute banal qu'est la maternité et une mise en lumière du poids qu'ils font peser sur une partie de la population qui, loin d'être homogène, est trop souvent réduite à cette condition commune, « naturelle », de l'être-mère. Nous nous positionnons donc dans le prolongement des écrits de Stuart Hall, notamment lorsque celui-ci considère que :

> La manière dont les choses sont représentées, ainsi que les « machineries » et régimes de représentation à l'intérieur d'une culture, ne jouent pas un rôle purement réflexif et rétrospectif, mas réellement *constitutif*. Cela donne à la question de la culture et de l'idéologie, et aux scénarios de représentation – la subjectivité, l'identité, la politique – une place non seulement expressive, mais aussi formatrice dans la constitution de la vie sociale et politique[162].

Notre corpus est ainsi porteur d'enjeux culturels aussi bien que politiques, et mérite d'être pris au sérieux, même s'il n'est que fiction. Le cadrage épistémologique et méthodologique présenté dans

[160] HALL, Stuart, « Nouvelles ethnicités », in HALL, Stuart, *Identités et cultures. Politiques des* cultural studies, *op. cit.*, pp. 287-297, p. 288.
[161] *Id.*, p. 289.
[162] *Id.*, pp. 289-290.

ce chapitre permet de prendre en compte les multiples dimensions de l'objet « série » que nous avons choisi d'étudier : nous travaillons ainsi tout à la fois sur la *médiation* télévisuelle, sur des procédés de *traduction*, sur des *imaginaires*, sur des *personnages* et sur des *représentations* aux enjeux *idéologiques et politiques*. Avant de procéder à l'analyse de notre matériau, selon les préceptes exposés ci-dessus, il est temps de présenter le corpus mobilisé et les différents cadrages ayant permis sa constitution.

Chapitre 4. Un corpus dynamique

Devant l'ampleur des ressources de l'Inathèque, nous avons décidé de tout d'abord partir à la rencontre de la fiction télévisuelle, d'en explorer les archives, de (re)découvrir des séries, d'aller à la recherche de la production française, bref d'apprivoiser un matériau hétéroclite et encore peu étudié par la recherche universitaire – qui privilégie, on l'a noté, les téléfilms, les adaptations ou les séries américaines. Cette phase exploratoire nous a permis de dresser l'état de l'art des représentations des mères de famille dans la fiction française exposé dans le premier chapitre. La construction du corpus a ainsi constitué la première étape de notre recherche, ou, comme l'écrit Patrick Charaudeau, « l'objet de la recherche »[1], en tout cas le premier objet de notre recherche doctorale. Ce corpus est donc le fruit de longues heures de visionnage à l'Inathèque, dont les bases du Dépôt Légal (base DL) et d'archives ont été dépouillées. Cette exploration s'est faite avec l'objectif d'essayer de connaître au mieux la fiction sérielle française, tous genres et formats confondus. En effet, nous avons appréhendé les archives de l'Inathèque à la manière de Durkheim lorsqu'il évoque le travail du sociologue. Il écrit ainsi qu'« il faut qu'en pénétrant dans le monde social, il ait conscience qu'il pénètre dans l'inconnu […] et qu'il se tienne prêt à faire des découvertes qui le surprendront et le déconcerteront »[2]. Nous avons donc fait de nombreuses recherches dans les bases et visionné des centaines d'épisodes de séries et feuilletons en essayant de mettre de côté – dans la mesure du possible – notre vision de la télévision et de ses programmes. Chaque épisode visionné a fait l'objet d'une prise de notes et d'un classement permettant de garder une trace de ce travail chronophage. À cette exploration des archives s'est ajouté un visionnage plus quotidien, à la télévision, au gré de l'apparition de nouvelles séries ou de rediffusions sur les chaînes de la TNT qui programment essentiellement une fiction de recyclage. Cette double approche de la télévision et de ses programmes a été source de difficultés pour clore un corpus en évolution permanente, lui donner une date butoir, une fin, et accepter de

[1] CHARAUDEAU, Patrick, « Dis-moi quel est ton corpus, je te dirai quelle est ta problématique », *Corpus*, n° 8, 2009, pp. 37-66 : « Je partage le point de vue de ceux qui disent que le corpus n'est pas l'*outil* de la recherche, mais l'*objet* de la recherche, du moins l'objet que l'on a construit en corpus en fonction de présupposés théoriques et méthodologiques », p. 58.

[2] DURKHEIM, Émile, *Les Règles de la méthode sociologique*, Paris, PUF, 1967 (1895), préface de la seconde édition, p. 14.

mettre de côté les séries les plus récentes que, souvent, nous avions envie d'étudier et qui nous paraissaient pertinentes. Ainsi, notre corpus est un corpus dynamique, né d'une multitude de manipulations, de tris, d'essais, d'erreurs, de regrets. Il est la solution à un dilemme cornélien : la scientificité et le devoir ont pris le dessus sur les coups de cœur et diverses séries n'ont pas été intégrées de manière à préserver la rigueur de la construction de notre matériau.

Un certain nombre de questions ont guidé notre recherche dans les arcanes de la fiction télévisée. Doit-on composer un corpus en fonction des genres ou des formats ? Serait-il préférable de n'analyser que les programmes ayant réalisé les meilleurs scores d'audience ? Qu'en est-il des séries étrangères ? Les séries américaines ayant un tel succès en France, faut-il les étudier ? Serait-il approprié de réaliser une comparaison entre séries françaises et séries américaines ? Quelles sont les meilleures bornes chronologiques et comment les définir ? Nous nous proposons dans les lignes qui suivent de répondre à toutes ces questions en retraçant la manière dont elles se sont posées à nous et en exposant les réponses que nous leur avons formulé.

1. Le choix d'un corpus français

Le premier choix dans l'établissement de notre corpus a été celui de travailler sur un matériau français. Pour autant, nous nous sommes bien sûr posée la question d'une approche comparatiste. Devions-nous étudier toutes les séries qui sont diffusées par les chaînes françaises, sans prendre en compte l'origine de leur production ? Pouvions-nous effectuer une comparaison entre séries françaises et séries américaines ? En effet, les séries américaines sont fortement diffusées par les chaînes françaises. La comparaison avec les séries européennes aurait été moins pertinente dans la mesure où elles ont, pendant longtemps même si les choses évoluent, été cantonnées à une programmation l'après-midi – l'exemple le plus célèbre étant la diffusion d'*Inspecteur Derrick*, pendant 27 ans en France entre 1986 et 2013. De plus, l'histoire de la télévision française, comme européenne, semble marquée par une forme d'américanisation, soulevée par l'historien de la télévision Jérôme Bourdon. Celui-ci montre bien que les programmes américains ont inspiré différents genres tels que le journal télévisé (et son présentateur unique) ou encore les jeux[3]. Au niveau de la fiction, les chaînes françaises adaptent parfois des séries américaines (on peut ici penser par exemple à *Paris, enquêtes criminelles*, adaptation par Dick Wolf lui-même de la série américaine à succès *New York, police judiciaire*). Si nous avons justifié précédemment

[3] BOURDON, Jérôme « Genres télévisuels et emprunts culturels. L'américanisation invisible des télévisions européennes », *Réseaux*, n° 107, 200, pp. 209-236.

(chapitre 1) de la pertinence d'analyser des séries télévisées, il nous reste à expliquer les raisons pour lesquelles nous avons choisi un corpus exclusivement français.

1.1. La domination des séries américaines, à la télévision comme à l'Université ?

Si les séries américaines ont commencé à remplir les grilles de programmes françaises dans les années 1980[4], c'est notamment la diffusion en 2001 des *Experts* sur TF1 le dimanche soir, à la place du film de cinéma, qui a marqué leur consécration. Les séries américaines réalisent à la télévision française d'excellents taux d'audience. Les années 2000 ont vu se multiplier les diffusions de séries américaines sur TF1, F2, Canal+ et M6. France 3 privilégie les séries européennes avec *Commissaire Brunetti* (Allemagne) ou *Commissaire Montalbano* (Italie), de même qu'Arte semble ces dernières années se spécialiser davantage dans la diffusion de séries étrangères – hors production états-unienne – comme en témoignent en 2012 et 2013 les diffusions de *Borgen* (Danemark), *Real Humans* (Suède), *The Hour* (Royaume-Uni) ou encore *Hatufim* (Israël). Chaque chaîne hertzienne a programmé des séries à succès : TF1 avec *Les Experts* (*CSI*) ou *Dr House*, France 2 avec *Urgences* (*E.R.*, dès 1996) ou *Cold Case*, Canal + avec *24 Heures chrono* (*24*) et enfin M6 avec *X-Files, aux frontières du réel* (*X-Files*, dès 1994) ou *Buffy contre les vampires* (*Buffy the Vampire Slayer*, à partir de 1998). En l'an 2000, Stéphane Benassi dressait le constat suivant :

> Il y a quelque chose de paradoxal dans le fait que la télévision la plus regardée, celle des fictions à épisodes, soit aussi celle qui est la moins étudiée. Bien que les choses semblent être sur le point de changer, il semble que ce relatif dédain affiché par certains chercheurs soit à mettre sur le compte de la mauvaise réputation que se sont forgés feuilletons et séries au cours des ans, accusés d'être des « sous-produits audiovisuels », des fictions télévisuelles « bas de gamme », voire de véritables « drogues douces ». Pourtant, il semble que ce soit elles qui aujourd'hui représentent la véritable spécificité télévisuelle de la fiction[5].

Dans les années 1990 Alain Carrazé publie un certain nombre d'ouvrages sur les séries américaines[6] tandis que paraissent des ouvrages sur le genre policier à la télévision[7]. Mais, depuis

[4] Voir CHANIAC, Régine, « La fiction en série. Évolution de la programmation en France », *article cité.*
[5] BENASSI, Stéphane, *Séries et feuilletons T.V. Pour une typologie des fictions télévisuelles, op. cit*., p. 43.
[6] CARRAZÉ, Alain, et PETIT, Christophe, *Les Grandes Séries américaines, des origines à 1970*, Paris, Huitième art, 1994 ; CARRAZÉ, Alain, et SCHLERET, Jean-Jacques, *Les Grandes Séries américaines, de 1970 à nos jours*, Paris, Huitième art, 1996. Il a également publié des ouvrages relatifs à une série comme *Le Prisonnier* ou *Chapeau melon et bottes de cuir*, chez le même éditeur. Cette maison d'édition a d'ailleurs été pionnière dans la mise en visibilité des séries et leur légitimation. Sur ce sujet, voir BÉLIARD, Anne-Sophie, *La Sériephilie en France. Processus de reconnaissance culturelle des séries et médiatisation des discours spécialisés depuis la fin des années 1980*, *op. cit*.
[7] BAUDOU, Jacques, et SCHLERET, Jean-Jacques, *Meurtres en séries. Les séries policières de la télévision française*, Paris, Huitième Art, 1990 ; BUXTON, David, *De « Bonanza » à « Miami Vice » : formes et idéologies dans les séries télévisées*, La Garenne-Colombes, Éditions de l'Espace européen, 1991 (traduction de *From « The Avengers » to « Miami Vice » : form and ideology in television series*, paru en 1990) ; CORMIER-RODIER, Béatrice (dir.), *Policiers en séries, images de flics*, Nancy, Presses universitaires de Nancy, 1994.

le constat de Stéphane Benassi, les publications sur les séries télévisées se sont multipliées[8], dans la foulée des parutions de l'amateur éclairé Martin Winckler *Les Miroirs de la vie* puis *Les Miroirs obscurs*[9]. Le monde académique s'est également intéressé aux fictions sérielles, comme en témoignent un certain nombre de travaux tels que l'ouvrage déjà cité coordonné par Pierre Beylot et Geneviève Sellier sur les séries policières ou encore les deux tomes de *La Fiction éclatée*[10]. En 2012, la maison d'édition des Presses Universitaires de France a lancé une série d'ouvrages sur les séries télévisées, traitant majoritairement de séries américaines (seule la série *Plus belle la vie* « représente » la fiction française). Des séminaires et journées d'études sont également consacrés aux « séries US ». Depuis 2009, des journées consacrées à des séries américaines sont organisées : la première sur *Buffy contre les vampires* en 2009, puis une « Journée HBO » en 2010, une journée sur *24h chrono* en 2011, sur *Battlestar Galactica* en 2012 et sur *À la maison blanche* en 2013. Un séminaire sur *The Wire* avait par ailleurs eu lieu à l'Université Paris X – Nanterre. En 2014, on peut noter l'existence du séminaire « Philoséries » sur le thème « Lost in Philosophy », consacré à la série *Lost.*

La domination des séries américaines se lit également dans la littérature consacrée aux fictions, qu'elle soit académique ou non d'ailleurs. Dans son ouvrage *Les séries TV. Mondes d'hier et d'aujourd'hui*,[11] Ioanis Deroide, agrégé d'histoire, même s'il rappelle dans son introduction qu'il ne fait guère de distinction entre « bonnes » et « mauvaises » séries, reconduit implicitement les discours péjoratifs sur les séries françaises, qui sont quasiment évacuées de son texte. En effet, sur 112 séries citées en annexes, 13 seulement sont françaises. Cependant, il nous faut relever par exemple que *Julie Lescaut* et *Navarro* ne sont citées que de façon à mettre en valeur d'autres fictions : « depuis une dizaine d'années, écrit-il, quelques séries policières françaises ont été saluées par la critique pour leur approche plus énergique et "réaliste" du genre policier, en rupture avec la bonhomie des *Navarro* et autres *Julie Lescaut* »[12]. La référence à ces deux séries françaises, parmi les plus connues, s'arrête là. Parmi les ouvrages de plus en plus nombreux traitant de séries, rares sont ceux qui accordent une place significative aux productions françaises.

[8] Pour n'en citer que quelques uns : GASTON, Delphine, *Les Séries TV américaines*, Paris, Les Essentiels Milan, 2008 ; SAINT-MAURICE (de), Thibault, *Philosophie en série*, Paris, Ellipses, 2009 et SAINT-MAURICE (de), Thibault, *Philosophie en série, tome 2*, Paris, Ellipses, 2010 ; COLONNA, Vincent, *L'Art des séries télé ou comment surpasser les Américains*, Paris, Payot, 2010.

[9] WINCKLER, Martin, *Les Miroirs de la vie*, Paris, Le Passage, 2005 et WINCKLER, Martin, *Les Miroirs obscurs*, Paris, Au Diable Vauvert, 2005.

[10] BERTIN-MAGHIT, Jean-Pierre, et SELLIER, Geneviève (dir.), *La Fiction éclatée. Volume 1 : études socioculturelles*, Paris, L'Harmattan, 2007 et BERTIN-MAGHIT, Jean-Pierre, et SELLIER, Geneviève (dir.), *La Fiction éclatée. Volume 2 : Petits et grands écrans français et francophones. De l'esthétique à l'économie*, Paris, L'Harmattan, 2007. Voir également BEYLOT, Pierre, et MOINE, Raphaëlle (dir.), *Fictions patrimoniales sur grand et petit écran*, Bordeaux, Presses Universitaires de Bordeaux, 2009, pp. 79-92 ; MOINE, Raphaëlle, ROLLET, Brigitte, et SELLIER, Geneviève (dir.), *Policiers et criminels : un genre populaire sur grand et petit écrans*, Paris, L'Harmattan, 2009 ; ROLLET, Brigitte, *Télévision et homosexualité. 10 ans de fictions françaises 1995-2005*, *op. cit.*

[11] DEROIDE, Ioanis, *Les Séries TV. Mondes d'hier et d'aujourd'hui*, Paris, Ellipses, 2011.

[12] *Id.*, p. 130.

Ces dernières n'ont que peu bénéficié du mouvement de valorisation des séries, qui a essentiellement concerné les séries américaines en général, et celles de la chaîne à péage HBO en particulier. Les discours de dévalorisation de la fiction française et de ses acteurs (scénaristes, auteurs, acteurs, réalisateurs) sont légion. Ouvrons le livre de Vincent Colonna *L'Art des séries télé ou comment surpasser les Américains* et commençons la lecture : « Pourquoi les séries télé françaises sont-elles en général si médiocres ? » [13]. Cette première question, tout comme le sous-titre de l'ouvrage est révélatrice du point de vue de l'auteur, point de vue largement partagé, et lisible en partie à l'Université. En effet, le désintérêt de la recherche universitaire pour les séries francophones a longtemps été significatif d'une forme de mépris pour ce type d'objet – comme de nombreux objets issus de la culture populaire. David Buxton par exemple relève que « l'incapacité en France à passer au mode industriel d'écriture des séries commence à être ressentie comme un handicap sérieux »[14]. Jean-Pierre Esquenazi est lui aussi très critique vis-à-vis du système de production français et de ses scénaristes, lorsqu'il conclut ainsi son essai :

> Il y a certes bien peu d'écrivains français familiers avec l'écriture sérielle ; mais il faut les former et les responsabiliser en leur laissant la charge de conduire la production, même s'ils doivent en passant s'opposer aux directeurs de chaîne, comme y ont été contraints un Steven Bochco ou un Dick Wolf. La dignité du genre est, me semble-t-il, à ce prix. Quand nous serons capables de produire des séries *convenables*, nous deviendrons capables d'apprécier, de juger, de comprendre le genre dans son ensemble[15].

La comparaison avec les scénaristes et producteurs à succès Steven Bochco (*Hill Street Blues*, *NYPD Blue*) ou Dick Wolf (*Miami Vice*, *Law & Order*) témoigne de la référence constante à la série américaine[16] et à son écriture comme étalon à l'aune duquel étudier, analyser, envisager même les séries françaises. Nous résisterons pourtant à cette tentation de l'étude comparative[17], et nous proposons d'exposer ici les raisons de ce choix.

1. 2. Des écueils d'une approche comparatiste

Comme tous les sériephiles, nous regardons nous-mêmes des séries américaines et suivons ou avons suivi avec curiosité, plaisir et intérêt scientifique les aventures d'Alicia Florrick (*The Good Wife* (CBS, depuis 2009), de Nancy Botwin (*Weeds*, Showtime, 2005-2012) ou encore des

[13] COLONNA, Vincent, *L'Art des séries télé*, *op. cit*. p. 9.
[14] BUXTON, David, *Les Séries télévisées. Forme, idéologie et mode de production*, *op. cit*., p. 28.
[15] ESQUENAZI, Jean-Pierre, *Mythologie des séries télé*, *op. cit*., p. 92.
[16] Voir également ESQUENAZI, Jean-Pierre, « L'invention de *Hill Street Blues* », in BEYLOT, Pierre, et SELLIER, Geneviève, *Les Séries policières*, *op. cit.*, pp. 23-35 ; ESQUENAZI, Jean-Pierre, « Le crime en série(s). Essai de sociologie du mal américain », *Cinémas : revue d'études cinématographiques*, vol. 16, n° 2-3, 2006, pp. 240-258.
[17] Une perspective comparative intéressante est proposée par Éric Macé dans un article de la revue *Réseaux* dans lequel il propose d'analyser le traitement et les représentations des minorités ethnoraciales dans la fiction française, en comparant ses stratégies avec celles de la série américaine *The Wire*. Le principe ne repose pas tant sur la comparaison des représentations en elle-même que sur la volonté de saisir des modes de construction et d'occultation des ethnicités dans le corpus français. Voir MACÉ, Éric, « La fiction télévisuelle française au miroir de *The Wire*. Monstration des minorités, évitement des ethnicités », *Réseaux*, n° 181, 2013, pp. 179-204.

Desperate Housewives (ABC, 2004-2012). Nous avons même publié deux chapitres d'ouvrages sur les représentations du genre et de la maternité dans la série américaine *United States of Tara* (Showtime, 2009-2011). Pourtant, au moment de composer notre corpus, nous avons décidé de nous centrer uniquement sur les séries produites et diffusées en France. Plusieurs raisons ont présidé à ce choix, raisons que nous proposons d'exposer dès à présent.

1.2.1. Des systèmes de production et d'écriture sans commune mesure

Il ne faut pas négliger le fait que les deux systèmes de production sont très différents en termes de fabrication, d'acteurs, de moyens financiers, de diffusion. Selon Jean-Pierre Esquenazi, « l'histoire de la production française de séries, marquée par le monopole public, le dédain intellectuel vis-à-vis de la télévision et de son public, n'est pas comparable avec l'histoire américaine »[18]. La distinction entre chaînes privées et chaînes publiques n'a ni le même sens ni la même histoire en France et aux États-Unis. Les capacités de mise sur le marché de séries américaines sont infiniment supérieures à celles de la France. Aucune série française ne parvient à suivre le rythme américain d'une production annuelle supérieure à la vingtaine d'épisodes[19]. De plus, la comparaison entre séries américaines et séries françaises nécessiterait un appareil théorique et méthodologique ne pouvant que difficilement se passer, selon nous, de la prise en compte des questions d'écriture, de récit, d'univers fictionnel. En effet, certaines séries françaises sont directement inspirées de séries américaines : Danielle Arensma et Carmen Compte par exemple comparent *New York Police Blues* et *PJ*, dont le créateur, Frédéric Krivine, reconnaît la proximité entre les deux séries, et relèvent les traces d'une forte hybridation entre le modèle américain et la création française[20]. Dans la même veine, on peut relever la production de séries clones telles que *Paris Enquêtes criminelles* sur TF1, adaptation de *New York Police Judiciaire*, *L'Hôpital* sur cette même chaîne, directement inspirée de *Grey's Anatomy* ou encore *Le Chasseur*, sur F2 en 2010 dont le héros exerce le métier de tueur à gages, qui ne peut que rappeler le succès de *Dexter* à partir de 2006. Cependant ces considérations d'écriture ne nous aideraient pas à analyser les représentations de la parentalité et risqueraient davantage de nous éloigner de cet objectif.

1.2.2. La question de l'accès aux sources

La constitution raisonnée de notre corpus n'aurait pu se faire sans la richesse des ressources de l'Inathèque ni sans ses bases de données. Nous aurions difficilement pu de ce fait avoir accès aux archives de la télévision américaine – si elles existent – et pu construire notre corpus comme nous

[18] ESQUENAZI, Jean-Pierre, « L'inventivité à la chaîne. Formules des séries télévisées », *article cité*, p. 96.
[19] Seule *Plus belle la vie* parvient à être produite de manière quotidienne depuis 2004.
[20] ARENSMA, Danielle, et COMPTE, Carmen, « Les séries policières françaises et américaines. Les leçons d'une analyse comparative », in BEYLOT, Pierre, et SELLIER, Geneviève, *Les Séries policières*, *op. cit*. pp. 127-149.

l'avons fait. Nous aurions par ailleurs été influencée sans doute par les séries américaines diffusées et connues en France – notamment grâce au travail de la critique sériephile – tout en devant expliciter le fait que ces diffusions sont l'effet d'un processus de sélection important (comparativement à la multitude de séries étant diffusées aux États-Unis) et devoir composer avec ce biais. En effet, les téléspectateurs français n'ont accès qu'à une infime partie de la production américaine : celle qui traverse l'Atlantique soit parce qu'elle est achetée par les chaînes françaises, soit parce qu'elle a un succès critique qui amène les sériephiles à vanter ses qualités. Difficile dans ces conditions, sans nous rendre sur place, de prétendre construire un corpus comparatiste justifiable scientifiquement, à l'échelle d'une thèse.

1.2.3. Des logiques culturelles divergentes ?

Par ailleurs, les enjeux relatifs à la maternité, qui sont au centre de notre travail, répondent à des logiques culturelles différentes. En témoigne par exemple la fameuse « *Mommy Wars* » ou « guerre des mères » des années 1980 et 1990[21] dans les médias américains. La « lutte » entre mères au foyers et mères qui travaillent ne prend pas la même forme en France, pays dans lequel le travail des femmes est reconnu et dans lequel les politiques publiques sont plus avantageuses pour les mères qu'aux États-Unis. Ainsi, il est nécessaire, selon nous, d'analyser les représentations fictionnelles d'une société et d'une culture que nous connaissons et surtout dans lesquelles nos références théoriques s'inscrivent. Par exemple, le travail que nous effectuons sur la série *Famille d'accueil* de France 3 et les représentations des travailleurs sociaux, de l'Aide Sociale à l'Enfance (ASE) ou des politiques publiques qu'elle véhicule (chapitre 8) est rendu possible par une connaissance et un accès plus aisé aux politiques publiques telles qu'elles sont formulées en France ou aux institutions et acteurs mêmes de ces politiques (ASE, Conseils généraux, familles d'accueil, assistantes familiales, etc.). L'exercice de la parentalité en France renvoie à des politiques familiales publiques, à des actions juridiques, à une histoire et à des lois spécifiques ou encore à des discours issus de la psychologie (et de leurs représentants français comme Françoise Dolto toujours très présente). Analyser des séries américaines nécessiterait de faire ce même travail de recherche, appliqué à la société américaine, et cela aurait obligatoirement induit une réduction de notre corpus français ou rendu au moins compliqué l'approche comparée.

Le choix d'un corpus conséquent de séries françaises entre aussi dans une optique de visibilisation au sein de l'Université de ces fictions qui y demeurent majoritairement méconnues. Nous envisageons ainsi cette recherche comme l'occasion de découvrir et de mettre en lumière des produits télévisuels relativement peu connus et n'ayant eu, jusqu'à présent, que peu d'intérêt aux

[21] Voir DOUGLAS, Susan J. et MICHAELS, Meredith W., *The Mommy Myth. The Idealization of Motherhood and How It Has Undermined All Women*, New-York, Free Press, 2005.

yeux du monde académique. Elle est aussi l'occasion d'une valorisation des archives audiovisuelles de l'Ina et de leur richesse.

Une fois établi ce choix de travailler sur les séries françaises, il a été nécessaire de procéder à une étape de clarification de ce à quoi renvoie l'expression « série télévisée française » et à la multiplicité d'objets auxquels nous avons très vite été confrontée.

1.3. Définition d'un objet mouvant : la fiction sérielle

La première étape est de faire le point sur ce qu'est la fiction télévisée sérielle et sur les différentes catégories génériques qui la composent. En effet, comment nous y retrouver au milieu des « séries », « feuilletons », « sitcoms », « séries courtes », « téléfilms en plusieurs parties », « sagas de l'été », etc. ? À ces catégories s'ajoutent celles du « genre » au sens de la classification en comédies, policiers, séries judiciaires, médicales, sociétales, etc.

Nous travaillons sur des séries télévisées, c'est-à-dire des émissions de fiction, produites par et pour la télévision, dont la narration s'étend sur plusieurs épisodes, sur une ou plusieurs années. Les émissions d'animation (comme les dessins animés ou les courts métrages d'animation) ne sont pas intégrées à notre corpus et ne constituent pas l'objet de notre travail. Plus qu'une étude sur la fiction, cette recherche se centre donc plus précisément sur la fiction sérielle. À la télévision en effet, la fiction renvoie à deux types de programmes : des émissions dites « simples » telles que les téléfilms unitaires – mais aussi des films de cinéma qui sont diffusés à la télévision –, ou des fictions en plusieurs parties, telles que les feuilletons, séries, soap-opéras, etc. Nous suivons ici les propositions de Stéphane Benassi selon lequel :

> Il n'existe à la télévision que deux types de fictions distincts, les unes singulières, qui sont aujourd'hui désignées par le terme générique téléfilm, les autres plurielles, divisées en fonction de leurs formes syntaxiques et qui se répartissent dans les deux autres genres fictionnels que sont le feuilleton et la série[22].

Feuilletons et séries sont donc composés de plusieurs épisodes, diffusés à intervalles réguliers, le plus souvent en *prime time*, deuxième partie de soirée ou l'après-midi. En général, les chaînes diffusent dans une même soirée deux, parfois trois épisodes d'une même série. Cependant, comment distinguer clairement les téléfilms en plusieurs parties des séries ? La difficulté réside dans le nombre d'épisodes permettant de différencier clairement les téléfilms en plusieurs parties des séries, mini-séries ou feuilletons. Pierre Beylot écrit ainsi :

[22] BENASSI, Stéphane, *Séries et feuilletons T.V. Pour une typologie des fictions télévisuelles*, *op. cit*., p. 35.

> La frontière semble quelque peu difficile à tracer entre ce qui relève de la mini-série – terme qui semble actuellement préféré par les professionnels pour des raisons d'image de marque – du feuilleton, vocable jugé moins valorisant. Le nombre d'épisodes constitue cependant un critère ; il est difficile de parler de feuilleton pour une fiction découpée en deux à quatre épisodes, alors que le terme s'impose davantage lorsqu'elle en compte huit ou dix[23].

De son côté, Stéphane Benassi fait la distinction entre « mini-séries » et « feuilletons de prestige », chaque genre se définissant par le nombre d'épisodes le constituant :

> Pour simplifier le débat, nous désignerons du nom de *mini-série* les feuilletons haut de gamme comportant entre trois et cinq épisodes, tandis que ceux dont le nombre d'épisodes varie entre six et neuf seront regroupés sous l'appellation générique de *feuilleton de prestige*. Enfin, nous ne parlerons plus de téléfilm à parties, mais uniquement de *téléfilm en deux parties*, lorsque nous voudrons nommer les fictions télévisuelles dont la diégèse est fragmentée en deux segments diffusés séparément ou si l'on préfère, les feuilletons haut de gamme ne comportant que deux épisodes[24].

C'est donc la question de la diégèse qui permet de trancher. Selon nous, l'une des différences majeures entre séries et téléfilms en plusieurs parties peut se lire également dans les stratégies de programmation mises en œuvre par les chaînes. La question de la fidélisation du public se pose ainsi différemment entre la diffusion d'un téléfilm en deux parties deux soirs de suite ou la diffusion d'une série en huit, dix, ou douze épisodes à raison de deux épisodes par semaine (en une soirée) pendant quatre à six semaines. La deuxième configuration engage davantage de créneaux de diffusion porteurs et rémunérateurs et l'échec est donc beaucoup plus lourd pour la chaîne. Il nous faut également prendre en compte les tentatives et essais des chaînes. Ces dernières en effet ne prennent pas toujours le risque de lancer la production d'une fiction sérielle sans s'assurer que le public sera intéressé et pourrait devenir fidèle. Les diffuseurs programment alors un épisode pilote prenant la forme d'un téléfilm singulier, et, si les audiences sont bonnes, commandent à leurs producteurs une suite. Pour prendre un exemple, lorsque TF1 diffuse le 22 février 2010 un téléfilm intitulé *Clem*, la chaîne programme ce jour-là, pour les téléspectateurs et téléspectatrices ne connaissant pas les stratégies de production de la chaîne, un téléfilm unitaire. Pour autant, en 2011, la chaîne diffuse trois téléfilms – les 21, 28 mars et 4 avril – reprenant les mêmes personnages, mêmes lieux, mêmes acteurs, réalisés par la même réalisatrice Joyce Buñuel et dont l'histoire prolonge celle du premier téléfilm. En 2012 et 2013, ce rythme de trois épisodes printaniers se perpétue et il passe même à cinq épisodes diffusés entre janvier et février 2014, puis en mars 2015. Il semble qu'une nouvelle saison de cinq épisodes soit en préparation pour 2016. Les vingt épisodes de 90 minutes diffusés depuis 2010 témoignent donc d'un glissement de fiction unitaire à série, le premier téléfilm constituant en réalité le pilote de la série, programmée,

[23] BEYLOT, Pierre, *Le Récit audiovisuel*, Paris, Armand Colin, 2005, pp. 55-56.
[24] BENASSI, Stéphane, *Séries et feuilletons T.V. Pour une typologie des fictions télévisuelles*, *op. cit*., p. 62.

a priori, suite aux bons résultats d'audience de ce premier volet[25]. Ces tests faits par les chaînes ont eu une conséquence directe sur la constitution de notre corpus. En effet, il nous a fallu réitérer à plusieurs reprises nos recherches de façon à ne pas évincer involontairement de notre corpus des séries nées et lancées un an après la diffusion isolée de leur pilote[26]. Cette construction en devenir de la sérialité a fait de notre corpus un objet vivant, dynamique, étant régulièrement alimenté par de nouvelles productions et dont les contours sont longtemps demeurés mouvants.

Enfin, reste à préciser les enjeux de ce choix de travailler sur des programmes français en termes de production et d'archivage. Nous étudions les séries françaises, c'est-à-dire produites en majeure partie par des sociétés de production nationales et avec des capitaux français. Les fiches de l'Inathèque associées aux émissions contiennent ce type de renseignement. Autre élément permettant d'identifier ces fictions : le critère du « dépôt légal TV » dans les archives de l'INA[27]. Les sources sont extrêmement nombreuses, résultat notamment de l'encouragement à la production française dans un pays marqué par sa politique d'exception culturelle[28]. Les chaînes de télévision en effet sont soumises à des quotas de production et de diffusion. Dans les années 1980, l'arrivée en masse de séries américaines – dont la fameuse *Dallas* – est allée de pair avec un déclin de la production française, qui n'était pas suffisamment compétitive pour être exportable[29]. De nouvelles politiques ont donc été instaurées afin de juguler la diffusion de séries étrangères, mais surtout de promouvoir la production française. Dès les années 1970 ont été mis en place les premiers quotas d'œuvres audiovisuelles et cinématographiques à la télévision, quotas qui entrent dans la législation en 1986. Le Conseil Supérieur de l'Audiovisuel (CSA), dès lors, impose donc des obligations de production et de diffusion aux chaînes qui ne sont donc pas entièrement libres de leur programmation. Sur le site Internet du CSA, les règles de ces quotas de diffusion sont précisées :

> Au lendemain de la réforme de l'ORTF, les cahiers des charges des trois sociétés de programme nouvellement créées fixèrent un objectif de programmation de 60% d'œuvres de fiction d'origine française (ou à participation française majoritaire) à

[25] Le rapport d'activité 2010 de la chaîne annonce un succès d'audience pour la « fiction unitaire » *Clem* avec 9,4 millions de téléspectateurs. Source : Rapport d'activité 2010 de TF1, [en ligne] : http://www.google.fr/url?sa=t&rct=j&q=&esrc=s&source=web&cd=1&ved=0CC8QFjAA&url=http%3A%2F%2Fs.tf1.fr%2Fmmdia%2Fa%2F36%2F1%2F10406361kiahz.pdf&ei=RkHEUcONKq_H7AaLvIHADg&usg=AFQjCNGhUBQsy5Vsb9QbpER_eg4V9aTZ4w&bvm=bv.48293060,d.ZGU [consulté le 21 juin 2013], p. 13. Selon les sources de l'Inathèque, ce premier épisode a réalisé une part de marché de 34,8%. La moyenne des parts de marché pour les 15 épisodes est de 23,9%.

[26] Ce fut le cas de séries comme *Drôle de famille* (pilote diffusé en 2009), *La Smala s'en mêle* (pilote diffusé en 2012) sur F2 ou encore de *Ma femme, ma fille, deux bébés* sur M6 (pilote diffusé en 2010). Lors de leur première diffusion, nous n'avons pas forcément prêté attention à ces objets dans la mesure où, étant annoncés et promus comme des téléfilms unitaires, ils ne cadraient pas avec la définition de notre objet, à savoir la fiction sérielle. Nous avons donc dû, après coup, intégrer ces émissions à notre corpus, en réitérant les recherches dans les bases de l'INA.

[27] Le Dépôt Légal date de 1995.

[28] Voir DAGNAUD, Monique, « Exception culturelle : une politique peut en cacher une autre », *article cité.*

[29] Voir CHANIAC, Régine, « La fiction en série. Évolution de la programmation en France », *op. cit*.

> atteindre annuellement. […] L'article 13 du décret n° 90-66, qui fixe les **obligations de diffusion** d'œuvres audiovisuelles des éditeurs de services de télévision, prévoit que ceux-ci doivent consacrer, dans le total du temps annuellement consacré à la diffusion d'œuvres audiovisuelles, au moins 60% à la diffusion d'œuvres européennes et **au moins 40% à la diffusion d'œuvres d'expression originale française**. Les proportions minimales de 60% d'œuvres européennes et 40% d'œuvres d'expression originale française doivent également être respectées **aux heures de grande écoute**, c'est-à-dire sur la tranche horaire comprise le mercredi entre 14 heures et 18 heures et les autres jours entre 18 heures et 23 heures[30].

Laurent Fonnet précise que les chaînes nationales hertziennes doivent diffuser « au moins 120 heures d'œuvres audiovisuelles d'expression originale françaises inédites, dont l'horaire de démarrage est compris entre 20h et 21h »[31]. Pour donner une idée du poids de ces fictions françaises dans la programmation générale, l'auteur explique que ces 120 heures de fiction inédite représentent 80 téléfilms, « soit une case de programmation hebdomadaire et une case bimensuelle »[32]. Ces œuvres cinématographiques ou audiovisuelles d'expression originale française (œuvres EOF) sont définies par un décret de 1990 comme des œuvres « réalisées intégralement ou principalement en version originale en langue française ou dans une langue régionale en usage en France »[33].

Les sources sont donc extrêmement vastes et variées et il nous a donc fallu mettre en place un certain nombre de stratégies pour les apprivoiser. En effet, comment construire un corpus de séries télévisées ? Quelles méthodes sont à notre disposition et se sont-elles montrées satisfaisantes ?

2. Comment construire un corpus de séries télévisées ? *Heurs et malheurs du chercheur face à la profusion des sources et l'ampleur des archives.*

Nous aimerions désormais retracer les différentes tentatives de constitution de notre corpus avant d'aboutir à notre corpus primaire. En effet, la richesse des sources de l'INA rend leur exploration à la fois passionnante, mais aussi complexe, comme le montre Myriam Tsikounas :

[30] Source : site Internet du CSA : http://www.csa.fr/Television/Le-suivi-des-programmes/La-diffusion-des-oeuvres/Les-obligations-de-diffusion-d-aeuvres-audiovisuelles [consulté le 21 juin 2013].
[31] FONNET, Laurent, *La Programmation d'une chaîne de télévision*, Paris, Éditions DIXIT, 2003, p. 44.
[32] *Id.*, p. 46.
[33] Source : site Internet du CSA : http://www.csa.fr/Television/Le-suivi-des-programmes/La-production-des-oeuvres/Les-oeuvres-cinematographiques-et-audiovisuelles [consulté le 21 juin 2013].

> Ainsi le chercheur est-il passé en quelques années seulement de la pénurie au trop-plein, et ce retournement a infléchi sa pratique. Pour confectionner puis traiter un corpus « raisonné » d'émissions télévisuelles, il lui faut comprendre la logique et les limites des outils documentaires qui ont été mis à sa disposition pour l'aider à naviguer sur cet océan d'images et de sons, visionner et modéliser la série qu'il a sélectionnée[34].

La construction d'un corpus raisonné a nécessité d'affronter un corpus géant, d'apprivoiser les outils à notre disposition, d'interroger un par un les différents critères de sélection, en cherchant, enfin, à prendre en compte toutes les dimensions de l'objet « série ».

2.1. David contre Goliath : affronter un corpus géant

Depuis la mise en place du Dépôt Légal (DL) en 1995, l'Inathèque archive de manière systématique toute l'histoire de la télévision. Tous les programmes diffusés depuis 1995 sont accessibles via la « base Dépôt Légal ». Pour autant, la « base Archives » offre également la possibilité de consulter des programmes produits et diffusés avant le DL. C'est ce qui nous a permis de voir *Janique Aimée*, *Les Saintes chéries* ou encore *Maguy*. Ce sont donc de riches et précieuses ressources audiovisuelles qui sont ainsi accessibles au chercheur. Restait cependant à les identifier. En effet, l'indexation au sein de cette base nécessite d'être apprivoisée et mérite parfois plusieurs essais avant d'arriver à des résultats satisfaisants, c'est-à-dire les plus complets possibles.

2.1.1. Apprivoiser l'Hyperbase

Tout nouvel arrivant à l'Inathèque bénéficie de l'attention d'un ou d'une documentaliste qui consacre le temps nécessaire à la présentation et au fonctionnement de l'Inathèque et de ses outils, à savoir la base de données, « Hyperbase », l'outil de visionnage, « Médiascope », et l'outil permettant de créer et de modeler des corpus, « Médiacorpus ». Notre premier objectif a été de dresser un panorama de la fiction sérielle en mettant progressivement en évidence les fictions sérielles. Nous avons alors entamé un long et minutieux travail de fouille au sein de la base DL de l'Hyperbase. De nombreux champs permettent de procéder à une recherche catégorielle. On peut en effet choisir de faire une recherche par chaîne, par date ou horaire de diffusion, par genre, par thématique, etc. Notre premier essai a été de rechercher des personnages de mères dans la fiction télévisuelle sérielle, en testant des descripteurs tels que « mère » ou « maternité »[35]. La première a fourni 200 résultats, la seconde 64. Ces résultats renvoient à beaucoup de courts-métrages ou téléfilms. On y trouve également de nombreuses occurrences qui sont en fait des épisodes isolés de séries comme *L'Instit*, *Une Femme d'honneur*, *Anne Le Guen*, *Famille d'accueil*, ou encore

[34] TSIKOUNAS, Myriam, « Comment travailler sur les archives de la télévision en France ? », *Sociétés & Représentations*, vol. 1, n° 35, 2013, pp. 131-155, p. 132.
[35] La recherche s'est faite en croisant les éléments suivants : Sélection DL + thématique : fiction + descripteur : mère (ou maternité) + statut de diffusion : première diffusion.

Joséphine, ange gardien. Cependant, pour intéressants que soient ces résultats, ils nous semblaient trop restreints. Nous ne souhaitions en effet pas nous focaliser sur des personnages secondaires, présents dans un unique épisode de séries en comptant plusieurs dizaines. Nous souhaitions exploiter des fictions sérielles de façon justement à voir nos personnages revenir régulièrement, mais surtout – peut-être – évoluer, selon l'univers des possibles ouvert et autorisé par la sérialité. Ces premières recherches nous ont également permis de remarquer que, dans les notices documentaires de l'Ina par exemple, le fait qu'une héroïne soit mère de famille n'est pas signalé dans les descripteurs, mais que ces derniers se concentrent davantage sur l'intrigue spécifique à l'épisode. Il en est de même dans la notice collection[36]. Ces notices faisant apparaître le descripteur « relation parent enfant », nous avons décidé de le tester également, avec la combinaison précédente, sans les courts-métrages. Cette recherche apporte 814 résultats, dont 318 sont des téléfilms unitaires. Les autres programmes renvoient, comme précédemment à des épisodes isolés de séries. Par ailleurs, nous avons également tenté des recherches avec les mots-clés « mère » et « maternité » mais ce type de critère renvoie à la seule présence du mot-clé dans la fiche. Remontaient alors des résultats moins convaincants, comme des épisodes de la série courte de Canal + *Bref* dans lesquels la description du génétique comprenait, pour mentionner une interprète : « INT, Pastor Marina (La mère de Je) ». La recherche par descripteurs ou par mots-clés est donc utile, et nous a apporté de premières clés, mais ne nous permettait pas de repérer directement les personnages que nous recherchions, à savoir les mères de famille. Il nous a donc fallu trouver d'autres moyens d'obtenir des réponses plus ciblées – si cela était possible. Cette difficulté à repérer de manière fiable les mères de famille dans la fiction nous a amenée à rechercher non plus des personnages ou des thématiques mais des programmes, en fonction de leur « genre » – en tant que catégorie de l'Ina. Afin de repérer les fictions sérielles, nous nous sommes donc lancée dans une recherche par genre et, de façon à réduire le nombre de résultats, par chaînes.

2.1.2. Genres endogènes, genres exogènes : problèmes définitionnels et biais

La catégorie « genre » regroupe plusieurs descripteurs : téléfilm, feuilleton, série, comédie de situation. Nous avons alors cherché à connaître les définitions de ces genres au sein de la base de données. En effet, nous ne pouvions guère nous fonder sur les définitions universitaires auxquelles nous étions habituée dans la mesure où la définition des genres au sein de l'Ina ne correspond pas forcément à celles des universitaires. Michèle Lagny le rappelle d'ailleurs lorsqu'elle écrit qu'« il n'y a pas de correspondance entre les définitions "théoriques" des genres

[36] Voir par exemple les descripteurs des « notices collection » de *Diane, femme flic* ; « police judiciaire ; policier ; commissaire de police ; commissariat de police ; enquête de police ; inspecteur de police ; meurtre ; crime ; poste de police » ou de *Famille d'accueil* : « famille (accueil) ; relation parent enfant ; comportement humain ».

et leurs définitions institutionnelles »[37]. Toute recherche sur la fiction sérielle doit donc débuter par un apprentissage des catégorisations par genre à l'Ina.

Ainsi, la « série », lorsqu'elle renvoie à de la fiction[38], est définie tout d'abord comme suit : « série courte (moins de 60 minutes) : collection dont les personnages, la mise en image (pour les séries, le plus souvent en studio), les décors et les situations sont répétitifs »[39]. Dans cette catégorie sont également indexés les dessins animés. La deuxième définition est la suivante : « autres séries : en général égal ou supérieur à une heure (téléfilms par exemple), caractérisée par des personnages ou des situations récurrents, des décors variés en studio et en extérieur, une thématique propre à chaque numéro, basée sur des problèmes de société ou mettant en scène un milieu particulier »[40]. Si la première définition semble correspondre aux sitcoms, la seconde s'accorde davantage avec la série telle que définie par Stéphane Benassi, à savoir comme « forme fictionnelle narrative dont chaque épisode possède sa propre unité diégétique et dont le(s) héros ou les thèmes sont récurrents d'un épisode à l'autre »[41]. Le problème de cette définition endogène (institutionnelle) est qu'elle inclut les fictions d'animation. Dans la mesure où nous avons exclu ces dernières émissions de notre corpus, la recherche *via* le descripteur « série » est insuffisante car les résultats sont multipliés par la présence de tous les dessins animés. De façon à diminuer le nombre de résultats nous ajoutons à la recherche des « séries » un critère exclusif : « sauf émissions pour la jeunesse », permettant d'ôter les dessins animés, majoritairement diffusés le matin ou l'après-midi. Ce critère apparaît comme une « recette de réduction »[42] permettant de faciliter la lecture des résultats tout en ciblant les programmes correspondant à notre recherche. Enfin, la définition de la série par l'Ina nous apprend que dans les fiches collection, la série peut être combinée avec le téléfilm. Des catégories qui selon nous s'excluent, à savoir d'un côté la fiction plurielle et de l'autre la fiction unitaire sous forme de téléfilms sont en fait compatibles dans cette définition. Pour ne donner qu'un exemple des difficultés qu'une telle combinaison peut engendrer, étudions la notice documentaire de la série de TF1 *Joséphine, ange gardien*. Le genre renvoie à « téléfilm ; série », tandis que du côté de Médiamétrie l'indexation renvoie à : « fiction ;

[37] LAGNY, Michèle, « L'accès aux sources télévisuelles », in BOURDON, Jérôme, et JOST, François, *Penser la télévision. Actes du colloque de Cerisy*, Paris, Nathan/Ina, 1998, pp. 89-95, p. 90.
[38] En effet le genre « série » est utilisé par les documentalistes aussi bien pour la fiction que pour les documentaires. C'est la raison pour laquelle il est nécessaire d'ajouter à toute recherche par « série » la thématique « fiction » (autre critère d'indexation de l'Hyperbase).
[39] Définition des genres de la fiction (INA). Nous remercions ici Jeannette Pichon (INA) de nous avoir fourni ces informations.
[40] *Id.*
[41] BENASSI, Stéphane, *Séries et feuilletons T.V. Pour une typologie des fictions télévisuelles*, *op. cit*., p. 37.
[42] KERVELLA, Amandine, et KREDENS, Elodie, « Gérer et domestiquer un corpus géant », in LAVILLE, Camille, LEVENEUR, Laurence et ROUGER, Aude (dir.), *Construire son parcours de thèse. Manuel réflexif et pratique*, Paris, L'Harmattan, 2008, p. 77.

série ; autre ». Ainsi, l'épisode de la série *Joséphine, ange gardien*[43] intitulé « Noble cause » apparaîtra aussi bien dans une recherche avec pour genre « téléfilm » que dans une autre recherche avec le genre « série ». Le risque inhérent à l'utilisation du seul genre « série » est donc la perte d'épisodes n'étant indexés que comme « téléfilms » et non comme « séries ».

Qu'en est-il désormais du genre « feuilleton » ? À l'Ina, celui-ci est définit comme suit : « Suite fermée à épisodes ouverts. On considère qu'une émission en plusieurs parties est un feuilleton à partir de quatre ou, plus exceptionnellement cinq parties dans le cas des fictions de *prime time* diffusées l'été »[44]. Du côté de Stéphane Benassi, le feuilleton est une « forme fictionnelle narrative dont l'unité diégétique est fragmentée en plusieurs épisodes d'égale longueur »[45]. Dans l'Hyperbase, la recherche de feuilletons indexe également tous les feuilletons documentaires qui n'entrent pas dans le cadre de notre fiction sérielle[46]. Cette seconde recherche par genre est donc, elle aussi, insuffisante. Nous avons donc dû mettre de côté les définitions académiques des genres de la fiction sérielle de façon à pouvoir nous confronter à l'Hyperbase et surtout de façon à trouver ce que nous y cherchions. Nous avons à nouveau suivi les conseils de Michèle Lagny lorsqu'elle écrit que « concrètement, si […] il vaut mieux savoir ce que l'on cherche en termes de conditions de production, il ne faut en revanche pas avoir d'idées préconçues sur les questions de genre et de forme, ou mettre entre parenthèses ses propres postulats théoriques »[47]. L'apprivoisement de l'Hyperbase et de son fonctionnement nous a permis de mettre de côté nos conceptions *a priori* pour nous lancer dans des recherches plus efficaces dans la base de données.

Nous avons donc effectué des recherches croisées avec les variables suivantes : le genre, le statut de diffusion (pour n'obtenir que les premières diffusions et non les rediffusions), la chaîne (en renouvelant la recherche séparément pour chaque chaîne[48] : TF1, F2, F3, Canal+, Arte et M6), le dépôt légal TV. Pour autant, les résultats étant encore vastes, nous avons réitéré chacune de ces

[43] La recherche par « titre collection » (c'est-à-dire par titre de série) peut aussi poser problème dans la mesure où les titres eux-mêmes varient. Ainsi, pour cette même série, nous trouverons les trois titres suivants : « Joséphine ange gardien », « Joséphine, ange gardien » ou encore « Joséphine, profession ange gardien ». Nous avons donc été particulièrement vigilante et avons toujours multiplié les recherches en précisant les différentes dénominations possibles pour un même programme.
[44] Définition des genres de la fiction (INA).
[45] BENASSI, Stéphane, *Séries et feuilletons T.V. Pour une typologie des fictions télévisuelles, op. cit*., p. 37.
[46] À titre d'exemple, pour l'année 2005, la recherche du genre « feuilleton » fait apparaître dans les résultats des feuilletons documentaires comme les épisodes de la collection de documentaires animaliers « L'Odyssée bleue » sur F3, « La véritable histoire du Liberty Lily », feuilleton documentaire à base d'archives narrant l'histoire d'un bombardier américain durant la Seconde Guerre Mondiale, sur Arte en *access prime time*, ou encore la collection « Sur le vif/en immersion » de F2 suivant aussi bien des pèlerins de Lourdes que des marins-pompiers de Marseille. L'ajout de la thématique « fiction » réduit le nombre de résultats, mais des feuilletons documentaires demeurent malgré tout (celui d'Arte cité précédemment, notamment).
[47] LAGNY, Michèle, « L'accès aux sources télévisuelles », *article cité*, p. 91.
[48] Les recherches toutes chaînes confondues étaient trop lourdes pour le logiciel qui avait de ce fait tendance à « planter ».

recherches par période (1995-2000 ; 2000-2005 ; supérieur ou égal à 2005) de façon à pouvoir manipuler plus aisément les données. La recherche a donc pris la forme de la combinaison suivante, déclinée en fonction des chaînes, périodes et genres : « Genre + première diffusion + date de diffusion + DL TV + chaîne », etc. Malgré ces restrictions notre corpus comptait encore plus de 3000 documents et n'était donc pas viable, d'autant plus qu'il comptait des épisodes ne mettant pas en scène des mères de famille et n'ayant donc pas d'intérêt pour notre recherche.

L'exploration des séries apparaissant dans ces différentes recherches a en effet mis en lumière que nombre d'entre elles ne traitaient pas de la parentalité et que les relations parents-enfants n'étaient pas centrales, voire qu'elles ne mettaient pas en scène des personnages récurrents de mères. En effet, les séries pour enfants ou adolescents diffusées l'après-midi comme *Hélène et les garçons*, *Le Miel et les abeilles* ou encore *Seconde B* ne mettent en scène que peu de parents ou mères et ces séries se centrent davantage sur les relations amicales et scolaires que sur la vie de famille. Si les modèles de couple qui sont proposés sont tout à fait intéressants à étudier, ce n'est pas un modèle de parentalité qui est construit, mais bien un modèle amoureux[49], ce qui n'est pas l'objet de notre travail. Dès lors, nous avons fait le choix de les exclure de notre corpus puisqu'elles ne traitaient pas de ce qui nous intéresse, à savoir l'exercice quotidien et récurrent de la parentalité.

Enfin, nous avons du nous résoudre à ajouter un critère d'horaire de diffusion. De façon à faire disparaître ce type d'émissions (notamment toutes les productions AB des années 1990) nous avons ajouté le critère d'un horaire de diffusion « supérieur ou égal à 19h ». Ce critère permet d'avoir une vision globale de la fiction sérielle de *prime time*, mais aussi d'*access prime time*, cette case de programmation, juste avant la « grand-messe » du 20 heures, étant régulièrement attribuée à de la fiction sérielle (*Un gars, une fille*, sur F2 à l'origine à 19h50, *Kaamelott* sur M6 (à l'origine à 19h30) ou encore *Plus belle la vie* sur F3 à 20h20 puis avancée à 20h10 avec la suppression de la publicité sur les chaînes publiques en 2009). Rappelons également que la programmation des œuvres EOF doit démarrer entre 20h et 21h. De plus, ce critère nous permet de nous intéresser à des fictions qui visent le grand public, aux horaires de grande écoute et donc aux créneaux les plus rentables, mais aussi les plus prisés. Nous avons alors pu appréhender un matériau à taille humaine, en réduisant la taille de notre corpus à l'origine à l'image d'un Goliath.

Pour composer notre corpus, il nous a donc fallu commencer par mener un travail de dépouillement des archives afin de cibler les séries dans lesquelles nous pourrions observer le travail de la parentalité.

[49] PASQUIER, Dominique, *La Culture des sentiments. L'expérience télévisuelle des adolescents*, *op. cit*.

2.1.3. La pertinence des sources écrites lues comme des archives

Ces premiers tâtonnements se sont accompagnés d'une lecture de diverses sources écrites nous ayant aidé à constituer notre corpus. Les premières sont les notices de l'Hyperbase. En effet, si certaines séries ou certains épisodes ne sont pas disponibles, nous avons malgré tout parfois une idée de leur contenu grâce aux fiches associées. Avant même de visionner les programmes, nous avons commencé par lire les fiches collection lorsque celles-ci existent, de façon à nous donner une idée des histoires, des intrigues et des personnages développés. Afin de repérer la centralité de la problématique maternelle, nous avons couplé la lecture des notices de l'Ina avec celle des résumés producteurs et autres documents émis par les sociétés de production[50]. Cela nous a permis de repérer des fictions dans lesquelles familles ou mères de famille sont centrales. Nous avons également considéré comme des sources intéressantes les différents ouvrages sur la fiction à la télévision. Ces sources sont principalement utiles en complément de la « base archives ». Cette base est une ressource essentielle, mais nous devons garder à l'esprit qu'elle demeure – malheureusement – fragmentaire. Point d'exhaustivité possible donc, quand on se fie à elle. Sachant cela, nous avons cherché à combler les manques en faisant appel aux sources écrites de type dictionnaires et compilations ou regroupant les premiers travaux sur la fiction télévisée. Ces ouvrages sont pour nous des archives au même titre que les documents indexés dans la base de données. Un certain nombre de lectures nous a donc aidée à repérer des programmes pouvant proposer des figures familiales ou maternelles[51]. Les ouvrages de Christian Bosséno consacrés à différentes saisons de télévision[52] par exemple sont intéressants car ils compilent les émissions tout en en proposant des résumés, tout comme le numéro de CinémAction coordonné par René Prédal[53]. Le dictionnaire de Jean-Jacques Jelot-Blanc recensant tous les feuilletons diffusés des débuts de la télévision à la fin des années 1980[54] est également une source intéressante. Les commentaires n'y ont pas valeur d'analyse, ce sont davantage des résumés des programmes, offrant parfois des anecdotes sur les réalisateurs, acteurs, ou sur les conditions de tournage. Comme dans le cadre des notices de l'Hyperbase, ces résumés sont marqués par la subjectivité ou la sensibilité de leur auteur, mais ils n'en constituent pas moins une autre source pour le

[50] Ce sont les documents qui apparaissent en tant que « documents accompagnateurs dans les sources de l'Inathèque : bulletins de presse, dossiers de presse, etc.
[51] Nous jugeons de la centralité de la maternité en fonction de la place que cette caractéristique occupe dans les résumés, notamment dans les intrigues ou dans la définition des personnages, ou encore en fonction de l'importance du personnage de mère (s'il est principal ou secondaire).
[52] Voir les saisons de télévision cordonnées par Christian Bosséno ou Christophe Petit, de 1991 à 2012 : BOSSENO, Christian (coord.), *Télévision française la saison 1991*, Paris, CinémAction TV/Éditions Corlet, 1991.
[53] PRÉDAL, René (coord.), *Feuilletons et téléfilms français d'aujourd'hui*, *op. cit*.
[54] JELOT-BLANC, Jean-Jacques, *Télé Feuilletons. Dictionnaire de toutes les séries et de tous les feuilletons télévisés depuis les origines de la télévision*, Paris, M. A Éditions, 1990. On peut également penser à DONIAK, Jean-Marc, *Les Fictions françaises à la télévision. Tome 1 : 1945-1990*, Paris, Dixit, 1998.

recensement. De plus, nous y avons parfois rencontré des feuilletons ou séries qui ne sont pas présents dans la base de l'Ina ou qui, n'étant pas consultables, sont difficiles à trouver.

2.2. Pas à pas. Quels critères sélectionner pour composer un corpus valable ?

Ce dépouillement a permis d'avoir une vision au final moins fragmentée de notre matériau, de regrouper certaines séries, d'en écarter d'autres et de commencer à poser des choix – douloureux mais nécessaires – conditionnant notre visionnage et notre corpus final. Après l'échec de la recherche par thématique, nous avons testé plusieurs méthodes de constitution de corpus. La première tentative a été celle d'un corpus par catégories génériques. Est-il possible, pour analyser les représentations de la maternité dans la fiction télévisée sérielle, de constituer un corpus composé uniquement de feuilletons, de séries à héros récurrents ou encore de sitcoms ? L'approche par le genre est-elle pertinente ?

2.2.1. Légitimité d'une approche en termes de catégories génériques ? Genres *vs* formats

Dans la fiction, la question du genre réfère à plusieurs niveaux d'analyse : le genre comme forme (série, feuilleton, sitcom, *telenovela*, etc.) ; le genre en relation avec une thématique globale (policier, comédie, mélodrame, tragédie, etc.) ; mais le « genre » pourrait aussi renvoyer, pourquoi pas, au « format », c'est-à-dire à la durée des fictions (3,30, 13, 26, 52, 90 minutes). Ces deux derniers critères se recoupent parfois, les formats courts étant généralement dédiés à la comédie. Nous avons vu précédemment les divergences définitionnelles des genres entre institution et académie. La recherche dans l'Hyperbase se concentrant uniquement sur les « genres » tels que définis par l'Ina ne nous semble pas suffisante dans la mesure où tous renvoient potentiellement à une forme de sérialité. Nous ne pouvons donc pas constituer notre corpus en nous appuyant uniquement sur les séries ou sur les feuilletons tels que définis par l'Ina. Le format, alors, peut-il être un critère satisfaisant ? Si le format international le plus développé est actuellement le 52 minutes, les chaînes françaises – privées comme publiques – n'en continuent pas moins de produire et de diffuser, non sans succès, des séries de 90 minutes, c'est-à-dire au format téléfilm[55]. Cependant, les formats ne sont pas forcément stabilisés dans le temps. À notre connaissance, trois séries ont ainsi changé de format, passant des 90 minutes initiales aux 52 minutes internationales : *Alice Nevers, le juge est une femme*, sur TF1, *Famille d'accueil*, sur F3 et *Merci, les enfants vont bien*, sur M6.

[55] On peut penser, pour TF1 à *Joséphine, ange gardien*, *Une famille formidable*, *Camping Paradis, Clem*… La chaîne a cependant annoncé en avril 2013 l'arrêt de la production d'une de ses séries phares, à savoir *Julie Lescaut*, diffusée depuis plus de vingt ans. Sur F2, ce sont des séries comme *La Smala s'en mêle* ou *Drôle de famille*.

Nous pouvons aussi classer les séries télévisées en tant que « séries policières » voire « judiciaires », « séries sociétales », « comédies familiales », etc. Si les séries policières ou judiciaires mettent souvent en scène en tant qu'héroïnes des personnages féminins, voire des mères de famille[56], leurs intrigues sont davantage liées à la résolution d'une affaire qu'à la monstration de la vie des personnages en tant que mères, même si, bien sûr et nous y reviendrons, cette dimension est toujours présente. Choisir de ne travailler que sur les séries à héroïne récurrente ayant un enfant (au moins) aurait cependant selon nous été réducteur. Un tel choix de corpus nous aurait en effet amené à négliger toutes les fictions sérielles centrées sur des familles dont on raconte la vie quotidienne. Les fictions au ton de comédie sont importantes, mais certains programmes ont un ton plus dramatique. Ce n'est donc pas tant le ton qui nous importe que la présence de personnages de mères mis en scène dans l'exercice de leur parentalité.

2.2.2. L'approche par l'audience

Le corpus pourrait-il être déterminé par les audiences ? Nos lectures nous ont amenée à rencontrer des articles dont le corpus était composé en fonction des taux d'audience. Prenons l'exemple du corpus de Benoît Lafon, pour l'un de ses articles sur les fictions de France 3 :

> Notre point de départ se fonde sur la prise en compte des meilleurs scores d'audience de la chaîne chaque année depuis 2005. […] Nous avons constitué notre corpus en retenant les quelques fictions ayant chaque année dépassé le score de 5 millions de téléspectateurs en *prime time*. Il s'est avéré que trois séries seulement dominaient nettement les audiences sur les sept ans de la période 2005-2011 […] : *Louis la Brocante*, *Famille d'accueil*, *Un village français*. En fin de compte, notre corpus est constitué des dix épisodes à forte audience issus de trois séries : six épisodes de *Louis la Brocante*, deux épisodes de *Famille d'accueil* et deux épisodes de *Un Village français*[57].

Le choix est ici de ne travailler que sur les meilleurs scores d'audience et nous avons fait l'expérience de constituer un corpus selon ce critère. Cependant, comment trouver les fictions sérielles ayant réalisé les meilleurs taux d'audience ? Deux possibilités s'ouvrent à nous : une recherche sur l'Hyperbase à l'Inathèque d'une part, une recherche *via* la diffusion des taux d'audience par Médiamétrie, en fonction de leur accessibilité de l'autre. Nous proposons de retracer dans les paragraphes qui suivent le mécanisme de ces deux types de recherches et les résultats que nous avons obtenus.

Les notices de l'Hyperbase incluent les résultats d'audience fournis par Médiamétrie. Pour autant, le logiciel ne permet pas d'interroger la base *via* ce seul critère de l'audience. Ainsi, rechercher

[56] On peut penser par exemple à *Julie Lescaut, Une femme d'honneur, Diane, femme flic, Marion Jourdan, Jacotte* et, plus récemment, *Candice Renoir*.
[57] LAFON, Benoit, « Des fictions "toutes proches" : une certaine identité de la France. Enjeux politiques des séries télévisées de France 3 en *prime time* (*Louis la Brocante, Famille d'accueil, Un village français*) », *article cité*, p. 79.

les fictions ayant obtenu les meilleurs taux d'audience s'avère une tâche complexe et fastidieuse. Recherchons, à titre d'exemple, les meilleures audiences de séries télévisées de l'année 2000. De façon à obtenir des résultats manipulables, nous avons croisé les domaines suivants :

[genre = série]
+ [thématique = fiction]
+ [sélection DL]
+ [statut de diffusion = première diffusion]
+ [date de diffusion = 2000]
+ [programme = sauf programme destiné à la jeunesse][58].

Si l'on s'intéresse par exemple aux émissions ayant fait plus de 25% de parts de marché (PDM), nous obtenons 175 réponses. Les 32 meilleures audiences ont été réalisées par TF1, 36 si l'on ne prend que les résultats pour la fiction de soirée, c'est-à-dire à partir de 20h45 (n'oublions pas qu'en 2000 la loi sur la suppression de la publicité n'existe pas et que les fictions commencent à cette heure-là). Parmi ces meilleures audiences, on trouve avant tout des séries qui rencontrent un public assuré : *Commissaire Moulin, police judiciaire*, *Joséphine, ange gardien*, *Julie Lescaut* – 8 épisodes, avec une moyenne de 47,9% de parts de marché –, *Les Cordier, juge et flic*, *Navarro* ou *Une famille formidable*. En effectuant la même recherche, mais en remplaçant le genre « série » par le genre « téléfilm », ce sont à nouveau les séries de TF1 qui se placent en tête. À titre de curiosité, nous avons effectué les mêmes recherches en 2010, et cette fois : 43 séries font plus de 25% de PDM, et toutes sont de TF1. La domination de TF1 dans les audiences rend ce critère, à l'échelle des chaînes de télévision hertziennes, inexploitable si nous ne voulons explorer le paysage audiovisuel.

Sur le site Internet de Médiamétrie[59] sont accessibles les rapports présentant les meilleurs taux d'audience des trois derniers mois par chaîne. Après examen du palmarès de l'année 2013, il apparaît que dans les meilleurs taux d'audience de l'année, seules trois fictions sérielles sont présentes, dont une américaine (*NCIS* sur M6) et deux françaises (un épisode d'*Ainsi soient-ils* sur Arte et un épisode de *Plus belle la vie* sur F3). Il est à noter également que *NCIS* comme *Plus belle la vie* apparaissent régulièrement dans les meilleurs taux d'audience de F3 et M6. En choisissant un corpus dicté par les taux d'audience, notre matériau serait ainsi très disparate, mélangeant des épisodes isolés de quelques fictions américaines et françaises à succès. Pour autant, ce matériau ne serait en aucun cas représentatif de la production de fiction sérielle en France. De plus, il nous semblerait difficile d'analyser les représentations de la maternité et leur construction à partir d'épisodes seuls, sans accès aux séries dans leur ensemble. Quelle garantie

[58] Ce dernier critère permet d'éviter l'indexation de tous les dessins animés, notamment et donc de réduire de manière considérable le nombre de résultats.
[59] http://www.mediametrie.fr/ [consulté le 20 juin 2013].

pourrions-nous donner que nos résultats seraient représentatifs et significatifs des fictions dans leur intégralité ? Par ailleurs, la thématique globale de notre recherche, à savoir les représentations de la maternité est parfois totalement absente des épisodes ayant eu le plus de succès. La série *Ainsi soient-ils*, dont un épisode fait partie du palmarès, raconte l'histoire de jeunes hommes venant d'intégrer un séminaire. C'est donc un monde d'hommes qui est mis en scène puisque les personnages sont des prêtres ou de futurs prêtres et les personnages féminins demeurent secondaires. Il en est de même dans la série de France 3 *Louis la Brocante* racontant les aventures d'un brocanteur au gré des manifestations auxquelles il participe à travers le pays. Dans ces fictions, les personnages de mères sont secondaires, et il nous semble difficile de fonder notre analyse sur des personnages qui ne sont pas récurrents. Tout l'intérêt de la sérialité est, selon nous, de voir revenir des personnages, de les voir évoluer parfois et de saisir ainsi, à travers les récurrences ou innovations, les discours que les fictions portent et véhiculent de manière globale.

Même si la constitution d'un corpus en fonction du critère des audiences peut être intéressante, il nous semble que ce choix, dans le cas présent, comporterait trop de biais. La première raison est le risque de réduction inhérent à ce critère : toutes les fictions sérielles sont loin d'avoir le même succès et un classement de ce type aurait d'emblée évacué les fictions de Canal +, par exemple, dont les taux d'audience ne sont pas annexés, et dont les audiences sont de toute façon plus confidentielles que celles de TF1, en raison de leur accessibilité réduite aux abonnés. De plus, on vient de le voir, les recherches par taux d'audience amènent à circonscrire quelques séries au détriment de toutes les autres, comme en témoignent les différentes recherches effectuées et l'exemple du corpus de Benoît Lafon. Enfin, le dernier argument nous encourageant à ne pas construire notre corpus en fonction de l'audimat est la volonté, nous le répétons, d'analyser ce que les chaînes font le choix de produire et de diffuser. D'une part, notre analyse n'ayant pas pour objet la perception par les publics de la fiction sérielle, ces derniers n'ont pas de raison d'intervenir, même indirectement, dans la constitution de notre corpus. D'autre part, nous ne nous intéressons pas à ce que les téléspectateurs et téléspectatrices regardent ou apprécient, mais bien à ce que les chaînes fabriquent. Les nombreuses étapes présidant à la sélection puis à l'écriture de toute fiction sérielle nous amènent à penser que toute série répond, à un moment donné, à une logique de production, à une concordance avec l'identité de la chaîne qui la diffuse, et à la nécessité de diffuser un programme répondant aux obligations de la chaîne. L'accord donné pour le lancement du projet en lui-même est significatif et sous-entend que ce pitch, cette bible ou ce dossier mérite d'aboutir à la fabrication d'un produit culturel qui sera diffusé sur la chaîne lançant la commande. Notre objectif étant d'analyser les représentations de la maternité dans la fiction sérielle française, il nous semble essentiel de prendre en compte tout ce que les chaînes hertziennes produisent et diffusent. Un autre objectif nous aurait encouragée à prendre en compte

par exemple les différentes versions scénarisées d'un même épisode, ou l'évolution entre le projet et la bible d'une série et le résultat final, ou encore les commentaires des téléspectateurs et téléspectatrices. Mais dans la mesure où nous analysons des contenus, des représentations et des discours, il nous semble pertinent d'évacuer les taux d'audience de nos critères de constitution du matériau. L'audimat n'exercera donc pas sa « dictature »[60] – pour reprendre une formule bien connue – sur notre corpus.

3. Corpus et grilles d'analyse

Les seuls critères thématiques, du format, du genre ou encore de l'audience ne se sont pas révélés satisfaisants pour la construction d'un corpus de séries télévisées mettant explicitement en scène l'exercice de la parentalité, au quotidien sur la durée, ce dont nous avions besoin pour analyser les représentations des mères de famille. Il est apparu assez vite que des séries comme *Julie Lescaut*, *Diane femme flic* ou encore *Une Femme d'honneur* (nous citons les plus connues) qui pourtant ont pour personnage principal une mère de famille, ne traitaient que peu du rôle de mère en soi et des pratiques parentales[61]. Les intrigues policières prennent le pas sur les histoires personnelles et sur la vie familiale des personnages, même si cette dernière demeure présente. Par ailleurs, les recherches exploratoires que nous avons menées dans les bases de l'Inathèque, présentées dans le premier chapitre, ont mis en lumière un type de fiction sérielle se concentrant essentiellement sur la vie de tous les jours et les interactions au sein de la famille. Nous avons ainsi repéré un genre que nous proposons de qualifier de « série familiale » ou de « chronique familiale ». Cependant, ce genre ne se réduit ni à un format, ni à une forme sérielle en particulier et est donc beaucoup plus hétérogène qu'un corpus restreint au genre policier, comédie ou séries de société. Il mélange les tons (du comique au dramatique), les formats, les nombres d'épisodes. Seule constance : le suivi chronologique du quotidien ou d'une tranche de vie d'une ou plusieurs familles. La définition de la chronique permet de rendre compte du caractère sériel de ces objets et de leur temporalité. Le Larousse la définit en effet comme un « récit dans lequel les faits sont enregistrés dans l'ordre chronologique » ou un « récit d'événements réels ou imaginaires qui suit l'ordre du temps », prenant l'exemple de « la chronique d'une famille au Second Empire ». Les séries familiales sont donc un modèle du genre.

[60] MAMERE, Noël, *La Dictature de l'audimat*, Paris, La Découverte, 1988.
[61] L'exploration des notices Hyperbase de ces séries le confirme : des descripteurs tels que « relation parent enfant » ou « relation familiale » ne sont utilisés qu'en référence à l'intrigue policière de l'épisode, et ne s'appliquent donc pas au personnages principaux.

3.1. Le corpus principal : les chroniques familiales

Nous avons donc composé notre corpus principal de ces séries familiales mettant en scène des parents et des enfants dans leurs familles. Le terme « série » est ici utilisé dans un sens très général, et reprend indifféremment des feuilletons, séries, séries feuilletonnantes ou feuilletons sérialisants, sitcoms, séries courtes – selon les définitions de Stéphane Benassi. En effet, ces séries familiales prennent des formes très variées et ont des durées variables, de 3 minutes 30 à 90 minutes. Ce qui nous intéresse dans ces objets, et ce qui les caractérise selon nous, c'est la mise en scène d'une famille dans sa vie quotidienne. Les héros et héroïnes sont des pères et des mères et ce sont leurs interactions avec leurs conjoints et enfants qui sont au centre des histoires racontées. Les descripteurs présents dans les notices Hyperbase des séries de ce corpus témoignent de ce souci : « famille », « relation familiale », « relation parent-enfant » ou « vie quotidienne » sont constamment utilisés. Les épisodes développent des intrigues de la quotidienneté : comment l'héroïne va-t-elle réagir en apprenant l'infidélité de son mari et comment se séparer sans faire souffrir les enfants (Catherine dans *Une famille formidable* ou Marion dans *Famille d'accueil*) ? Si Laurence et Paul, qui s'aiment, emménagent ensemble, comment les fils de l'une et les filles de l'autre vont-ils réagir ? Les enfants vont-ils s'entendre et accepter la recomposition familiale (*Un et un font six*) ? Est-ce que Soline, qui est adolescente, est homosexuelle et si oui, comment ses parents vont-ils réagir (*Fais pas ci, fais pas ça*) ? Une héroïne enceinte va-t-elle continuer sa grossesse (*Merci, les enfants vont bien*, *Nos enfants chéris*, *Famille d'accueil*) ? Que faire lorsqu'un adolescent fugue, vole dans un magasin ou s'apprête à vivre sa première expérience sexuelle (*Merci les enfants vont bien*, *Fais pas ci, fais pas ça*, *Famille d'accueil*) ou encore lorsque la crise d'adolescence se fait sentir (*Que du bonheur !*) ? Voici le genre de questions auxquelles ces chroniques et leurs personnages tentent de répondre, épisodes après épisodes. Les séries familiales prennent ainsi des airs de chroniques, racontant les petites contrariétés de la vie de tous les jours, les tracas comme les bonnes nouvelles, les joies comme les peines – même si ces dernières ne durent jamais bien longtemps. Les épisodes sont rythmés par les moments forts de la vie familiale comme la rentrée des classes, les fêtes de Noël ou les grandes vacances. Les héros – mais surtout les héroïnes – font les courses, la lessive, préparent des repas, aident les enfants à faire leurs devoirs ou les déposent à l'école, vont rencontrer les professeurs, consolent des chagrins d'amour tout en gérant leurs propres histoires sentimentales, etc. Les préoccupations des personnages sont de l'ordre de l'immédiateté, de la banalité, de la vie de tous les jours, sans pour autant être disjointes des questions sociales de leur époque. De plus, notre hypothèse initiale est qu'au fil des ans, la maternité est apparue comme une composante de plus en plus essentielle des personnages de fiction. Les héroïnes sont désormais des mères avant tout et font de cette identité la pierre angulaire de leur soi. Toutes ces séries familiales mettent en effet en scène des héroïnes

dont les identités sont fortement structurées par la maternité. Ces séries familiales sont donc apparues comme le meilleur moyen de saisir les représentations de la maternité et de la parentalité, et leur implication dans les identités féminines. De plus, ces séries mettant en scène des familles, nous avons aussi accès aux représentations de la paternité, et ce corpus nous offre la possibilité d'effectuer, de manière ponctuelle car ce n'est pas l'objet de notre analyse, des comparaisons entre pères et mères. Nous incombe donc désormais la tâche de délimiter, sur le plan chronologique, notre corpus.

3.1.1. Bornes chronologiques

Avant de choisir notre propre délimitation, nous avons exploré les différentes propositions de bornage chronologique des travaux sur la fiction. Nous proposons dans un premier temps et à titre d'exemple, d'évoquer le corpus choisi par Brigitte Rollet dans son ouvrage sur les représentations de l'homosexualité à la télévision. Elle décide de partir de 1995, avançant trois raisons à ce choix :

> Pour la première fois dans l'histoire de la télévision française, le public plébiscite les téléfilms ou séries et boude les films de cinéma […] Canal Plus lance sa première nuit Gay. […] 1995 fut la première année où la *Gay Pride* en France a fait la Une de la presse écrite et des journaux audio et audiovisuels, et celle de la sortie de la première comédie lesbienne de l'histoire du cinéma français – *Gazon maudit*[62].

Ces critères sont donc : un tournant dans la fiction télévisuelle en terme d'audience et deux événements de médiatisation de l'homosexualité (médiatisation de la *Gay Pride* et une comédie à succès au cinéma). Ces critères nous semblent difficiles à appliquer à notre propre recherche dans la mesure où, tout d'abord, les personnages de mères de familles existent depuis toujours à la télévision. La date de 1995 en revanche correspond avec bonheur à la mise en place effective du Dépôt Légal de l'Ina, ce qui pourrait se justifier en termes de recherches, de visionnage et d'accès aux archives.

Malgré tout, nous aimerions que notre corpus débute avec un autre type de rupture, légèrement plus tôt : l'année 1992. Cette année en effet voit naître la série *Une famille formidable*, toujours en production en 2015. Centrée sur le couple parental composé par Catherine et Jacques Beaumont, interprétés par Annie Duperey et Bernard Le Coq, la série place au cœur de ses intrigues la famille, les relations qui s'y nouent, et l'exercice de la parentalité. Cette série a par ailleurs ouvert la voie au développement – quoi qu'un peu plus tardif peut-être – des séries familiales telles que nous les avons repérées dans les archives de l'Ina. Notre corpus s'ouvre donc avec la première diffusion d'*Une famille formidable*. Cette délimitation offre également l'avantage d'être proche

[62] ROLLET, Brigitte, *Télévision et homosexualité. 10 ans de fictions françaises, 1995-2005*, *op. cit*., p. 20.

du DL et nous permet donc d'avoir accès à un certain nombre d'archives, d'autant plus que les fictions sérielles françaises, pour être rentabilisées sont rediffusées de façon très régulière[63]. Notre corpus a une date de début, il lui faut désormais une fin. Durant toute notre recherche, nous avons regardé et travaillé sur les séries contemporaines, diffusées en parallèle de notre étude. Cependant, à partir du moment où nous avons entamé l'écriture, il a été nécessaire de cesser d'ajouter sans cesse du matériau à notre corpus. Nous avons donc décidé d'aller jusqu'à la fin de l'année 2012 et d'en intégrer les productions. Notre corpus principal est ainsi composé de fictions sérielles diffusées entre 1992 et 2012.

3.1.2. Le quotidien plutôt que l'Histoire ou le patrimoine culturel : chroniques *vs* sagas

Nous avons ouvert notre corpus sur l'arrivée de la série *Une famille formidable*, toujours en cours de production à l'heure actuelle. Cette série peut être considérée comme un modèle du genre de la série familiale, avec sa mise en scène de la famille Beaumont. Dans le pilote, cette famille se compose du couple parental, Catherine et Jacques, et de leurs trois enfants, Audrey, Nicolas et Frédérique. À cette famille nucléaire s'ajoutent quelques personnages récurrents, faisant partie de la famille : Paule, la sœur de Catherine, Richard, le meilleur ami de Jacques, Julien, le meilleur ami d'Audrey, Reine, amie de Catherine et son fils Sébastien, et Nono, le père de Catherine et Paule. Dans les derniers épisodes de notre corpus, en 2012, si quelques personnages sont morts (Paule, Richard et Nono), la famille s'est malgré tout agrandie : Jacques et Catherine ont eu des jumeaux, et leurs enfants ont à leur tour eu des enfants. Le couple original a désormais cinq enfants – qui sont presque tous en couple – et trois petits enfants. Nous suivons ainsi les différentes générations à des moments clés de leur vie quotidienne (rentrée des classes, fêtes de fin d'années, vacances, etc.). Nous sommes pourtant loin des sagas familiales dans la mesure où dans *Une famille formidable*, c'est du quotidien qu'il est question, des vacances, des enfants et de leurs besoins, d'amour et d'infidélité, de maladie, d'amitié, de travail, de garde des enfants, etc. Si des disputes éclatent bien souvent, l'unité familiale demeure, les parents brouillés sont vite réconciliés, et les saisons s'achèvent sur des événements regroupant tous les membres de la famille. Les sagas familiales, au contraire, mettent en scène des dynasties (*Les Maîtres de l'orge*), des amours contrariées (*Les Gens de Mogador*), des individus luttant pour leur patrimoine en héritage (*Le Château des oliviers*). Ces grandes sagas content des époques différentes, comme en témoigne par exemple la succession des souverains dans l'adaptation des *Rois maudits* de Maurice

[63] À titre d'information, *Une famille formidable* a connu, depuis 1995, toutes chaînes confondues, plus de 700 diffusions, plus de 300 pour *Fais pas ci, fais pas ça* et plus de 400 pour *Merci, les enfants vont bien* (pour seulement 12 épisodes). Pour plus de précisions, voir le tableau en annexes, cf. Annexe 3.

Druon[64]. Ce n'est pas la vie de tous les jours qui est au cœur de ces fictions, et la sérialité sert ici un temps beaucoup plus long, traversant les décennies, voire les siècles. Dans l'épisode d'*Histoires de fiction* consacré aux sagas familiales, il est expliqué que « dans les sagas, le bonheur n'a qu'un temps. Les bouleversements de l'histoire viennent toujours séparer ceux qui s'aiment. Les épisodes et les générations se succèdent. Seul le domaine échappe aux dommages du temps »[65]. Ces sagas mettent en scène de grandes passions amoureuses ou des amours impossibles et les personnages sont amants, aimants, avant d'être parents. Ce n'est guère la manière dont ils gèrent les difficultés de la vie quotidienne ou leur rôle de parent que traitent ces fictions. La famille n'est que le cadre de ces passions, les parents pouvant jouer le rôle d'opposants, retardant les retrouvailles des amoureux. Le souffle de ces sagas est romantique, épique, tandis que les chroniques familiales contemporaines sembleraient avoir des préoccupations beaucoup plus « terre à terre ». Le temps de nos chroniques familiales est plus proche du temps présent. Les personnages vieillissent au même rythme que les acteurs qui les incarnent, les épisodes sont construits autour de moments forts de la vie familiale. Les héros et héroïnes effectuent les mêmes tâches quotidiennes et domestiques que ceux qui les regardent, entre la machine à laver, le supermarché et le chemin de l'école. Les préoccupations des personnages sont de l'ordre de l'immédiateté, sans être dénuées d'enjeux politiques pour autant.

Nous avons donc fait le choix de n'intégrer à notre corpus que des fictions se déroulant à l'époque contemporaine, c'est-à-dire des fictions se déroulant à l'époque même de leur production. En effet, l'analyse des émissions historiques mériterait peut-être une méthodologie spécifique dans la mesure où l'on peut considérer qu'elles mettent en scène des questionnements contemporains qu'elles placent dans des époques lointaines, et qu'il faudrait être en mesure de saisir cette dimension. Les fictions sérielles relatant par exemple la guerre ou ses suites depuis le point de vue de personnages féminins comme *Les Dames de la côte* (Antenne 2, 1979) ou *Le Réveillon des bonnes* (F3, 2007) sont intéressantes mais elles relèvent malgré tout d'une forme de lecture genrée de l'histoire tout en souhaitant toucher des téléspectateurs/téléspectatrices d'aujourd'hui. Sabine Chalvon-Demersay a bien montré la nécessité de s'intéresser aux adaptateurs pour ce type de recherche, afin de saisir la manière dont ils doivent « déplacer les barrières [morales] en fonction des nouveaux canons de la moralité »[66]. Inclure les adaptations dans notre corpus nécessiterait alors un travail de comparaison systématique entre toutes les versions d'une même œuvre originale à la télévision à travers les époques. Par ailleurs, il est également à noter que les adaptations relèvent bien souvent de la nécessité pour les chaînes publiques de valoriser le

[64] Une première adaptation a été faite par Claude Barma en 1972, une seconde par Josée Dayan en 2005.
[65] CHALVON-DEMERSAY, Sabine, LAMBERT, Jérôme et PICARD, Philippe, *Les Sagas familiales*, documentaire de 52', réalisation par Philippe Picard, Jérôme Lambert, France 5, 2003.
[66] CHALVON-DEMERSAY, Sabine, « Le deuxième souffle des adaptations », *article cité*, p. 107.

patrimoine culturel national, inscrite dans leurs missions – ce que rappelle le cahier des charges de France Télévision cité précédemment. Les fictions patrimoniales relèvent donc d'une logique de production spécifique de valorisation d'un patrimoine national, et non seulement de transmission, comme le soulève Sabine Chalvon-Demersay. Elle écrit que ces fictions « sont alors patrimoniales par les représentations qu'elles véhiculent et parce qu'elles se veulent emblématiques d'une certaine idée de l'identité de la France »[67].

Dans les adaptations patrimoniales, on trouve aussi beaucoup de sagas racontant l'histoire, sur plusieurs générations, de familles au destin extraordinaire. Umberto Eco rappelle que la saga « retrace l'évolution d'une famille et s'intéresse à un intervalle de temps "historique". Elle est généalogique »[68]. Ce sont des fictions comme *Les Gens de Mogador*, en 1972, *Au Plaisir de Dieu*, adaptation du roman de Jean d'Ormesson, en 1977, ou encore *Les Cœurs brûlés* sur TF1 dans les années 1990. Dans l'épisode documentaire sur les sagas familiales, Sabine Chalvon-Demersay, Jérôme Lambert et Philippe Picard expliquent qu'« aujourd'hui les sagas historiques témoignent de cultures et de modes de vie qui tendent à disparaître. La télévision se veut le conservatoire de nos racines, de nos origines et de nos traditions »[69]. Ces sagas familiales ont donc une portée historique qui tend à les rapprocher des fictions à proprement parler historiques. Ainsi, une saga comme *Les Maîtres de l'orge* est tout autant une saga familiale qu'une fiction à caractère historique. Comme dans le cadre des adaptations du patrimoine littéraire, ces émissions recèlent des enjeux de réécriture ou de transfert d'un média à un autre qui ont une influence essentielle sur les contenus. Claire Blandin, dans son étude des adaptations sur différents supports médiatiques de la saga *Les Maîtres de l'orge* en vient à la conclusion suivante :

> Van Hamme ne peut proposer le même produit aux initiés amateurs de bande dessinée et au très grand public d'une fiction télévisée. Dans l'une comme l'autre des versions, les liens familiaux sont centraux, mais ils sont plus ouvertement contestés par les héros de la bande dessinée. À l'intérieur des familles, les rapports sont moins violents à l'écran où, surtout, la fiction se termine par une fin heureuse. La télévision oblige aussi à simplifier les références historiques, l'époque servant tout juste de décor et non plus de ressort à l'histoire[70].

Ces différentes problématiques nous ont amenée à ne pas intégrer non plus les sagas familiales à notre corpus et à nous concentrer sur des fictions issues de scénarios originaux dont l'intrigue se situe à une époque contemporaine de la production et de la diffusion. Quelles sont, dès lors, les

[67] CHALVON-DEMERSAY, Sabine, « Si tu ne vas pas à Lagardère. Fictions patrimoniales et rapport au passé ; patrimoine et transmission », in BEYLOT, Pierre, et MOINE, Raphaëlle (dir.), *Fictions patrimoniales sur grand et petit écran*, *op. cit.*, pp. 79-92, p. 80.
[68] ECO, Umberto, « Innovation et répétition : entre esthétique moderne et post-moderne », *article cité*, p. 16.
[69] CHALVON-DEMERSAY, Sabine, LAMBERT, Jérôme et PICARD, Philippe, *Les Sagas familiales*, documentaire de 52', réalisation par Philippe Picard, Jérôme Lambert, France 5, 2003.
[70] BLANDIN, Claire, « *Les Maîtres de l'orge*. Une saga de l'écrit à l'écran », *Le Temps des médias*, n° 14, 2010, pp. 142-157, p. 156.

fictions qui correspondent au genre de la série familiale sur la période donnée et de quels programmes est constitué notre corpus ?

3.1.3. Présentation du corpus principal

L'exploration combinée des bases de l'INA et des ouvrages compilant la liste des feuilletons et séries diffusées a permis de repérer dix-sept séries correspondant au genre de la chronique familiale. Nous présentons dans le tableau ci-dessous les séries composant le corpus principal[71] :

Série	Chaîne de diffusion	Dates de diffusion	Nombre d'épisodes	Format (en minutes)
Une famille formidable	TF1	1992 –	27	90
Un et un font six	TF1	1997 – 2000	8	90
Que du bonheur !	TF1	2008	205	3'30
Clem	TF1	2010 –	7	90
Fête de famille	France 2	2006	6	52
Fais pas ci, fais pas ça	France 2	2007 –	42	42-52
Drôle de famille	France 2	2009 –	3	90
La Smala s'en mêle	France 2	2012 –	3	90
Clash	France 2	2012	6	52
Famille d'accueil	France 3	2001 –	60	90 puis 52
La Famille Guérin	Canal +	2002	6	26
Nos enfants chéris	Canal +	2007 – 2008	24	26
Hard	Canal +	2008 –	18	52 puis 26
Xanadu	Arte	2011	8	52
Merci, les enfants vont bien	M6	2005 – 2008	12	90 puis 52
Ma femme, ma fille, deux bébés	M6	2010 –	3	90
En famille	M6	2012 –	60	26

Figure 1- Présentation du corpus principal

Aux chroniques familiales s'ajoutent, dans la même veine, des séries mettant en scène une héroïne mère de famille. C'est ce qui nous a encouragée à ajouter la série *Hard* qui suit les aventures de Sophie, devenue veuve avec deux adolescents à charge lors du premier épisode.

[71] Dans le tableau suivant n'apparaissent que les noms des séries, leur chaîne de diffusion, date de diffusion, nombre d'épisodes et format. Ce même corpus est présenté de manière plus détaillée en annexes, cf. Annexe 1.1.

Nous avons fait le choix de ne pas intégrer *Plus belle la vie* à notre corpus et ce pour plusieurs raisons. La première est que ce feuilleton, même s'il traite du quotidien et de la vie familiale, n'est pas une série familiale. Les intrigues policières y sont devenues essentielles et diminuent de fait la monstration de la vie de tous les jours à l'échelle épisodique. De plus, il était impossible d'avoir un corpus exhaustif en prenant en compte une série comptant plus de deux mille épisodes de 26 minutes (ce qui nécessiterait plus de 1500 heures de visionnage, sans compter le temps d'analyse). Nous avons bien songé à nous concentrer sur quelques figures de mère mais il aurait été difficile à la fois de repérer les épisodes dans lesquelles elles sont présentes et de constituer une sélection objective[72]. Enfin, l'écriture industrielle de la série et sa régularité rendent possibles des évolutions des personnages plus larges que dans des séries aux saisons plus réduites. Les personnages des débuts de la série ne sont plus automatiquement, dix ans après, dans les mêmes configurations familiales. En effet, puisque le feuilleton suit le quotidien de ses téléspectateurs et que les personnages vieillissent à ce rythme, les enfants qui étaient à la maison en 2004, ne le seront plus forcément dix ans après. Ainsi, nous avons choisi de ne pas intégrer *Plus belle la vie* à notre matériau.

3.2. Des corpus secondaires

Ce corpus principal, mettant en scène des mères au sein de leurs familles est central dans notre travail. Pour autant, notre entreprise de visionnage intensif nous a amenée à rencontrer d'autres personnages de mères que nous souhaitons intégrer à l'analyse, même si la série dont ils sont issus ne cadre pas avec la définition de nos séries familiales.

3.2.1. Corpus secondaires, mais personnages de premier plan

Étudier les représentations de la maternité va de pair selon nous avec une analyse des grossesses mises en scène dans les fictions, de même que des enjeux de puériculture. Or notre corpus, s'il comprend quelques femmes enceintes, en exclut d'autres. La série de TF1 *Alice Nevers, le juge est une femme* a été très tôt exclue de notre corpus. Nous avions en effet affaire à une série centrée sur une femme juge d'instruction, sans enfant, et nous avions visionné uniquement le pilote, dans notre premier corpus exploratoire. Mais, dans l'épisode « Le prix de la vie », diffusé le 28 mai 2009, Alice apprend qu'elle est enceinte. La question de garder ou non cet enfant ne se pose pas au personnage, qui entame donc une grossesse qui durera pendant onze épisodes, jusqu'à l'épisode « Par amour », diffusé le 4 février 2010. L'intégration de ces épisodes se justifie donc parfaitement : *Alice Nevers, le juge est une femme* est une des séries phares de TF1 et la grossesse

[72] Nous aurions ainsi pu être tentée de sélectionner les épisodes en fonction d'intrigues particulières touchant de manière spécifique à la maternité, mais ces intrigues n'auraient pas obligatoirement été représentatives du feuilleton en général.

du personnage, loin d'être évacuée, est centrale dans cette dizaine d'épisodes. De plus, le fait qu'Alice devienne mère va être source de nouvelles intrigues qui seront présentes en parallèle des intrigues policières et judiciaires. Nous avons intégré deux autres séries en raison de la présence de femmes enceintes, à savoir *Vive la colo* (TF1, 2011) et *L'État de Grace* (F2, 2006).

Par ailleurs, nous n'avons trouvé sur Arte que peu de séries de production française (se déroulant en France, à l'époque contemporaine), ce qui n'a rien de surprenant lorsque que l'on connaît les missions de la chaîne et sa vocation européenne, l'encourageant à privilégier la diffusion de créations fictionnelles étrangères. Pour rappel, voici, telle qu'exposée sur son site Internet, la mission d'Arte : « Le Groupement a pour objet de concevoir, réaliser et diffuser ou faire diffuser par satellite ou par tout autre moyen, des émissions de télévision ayant un caractère culturel et international au sens large, et propres à favoriser la compréhension et le rapprochement des peuples »[73]. Difficile, donc d'intégrer véritablement la chaîne à notre corpus. Seule une série, *Xanadu*, correspond à la mise en scène d'une famille. De façon à donner un minimum de visibilité à la chaîne, nous avons décidé d'intégrer également *Vénus et Apollon*, dans la mesure où la série est centrée sur un monde de femmes. Il y a également peu de séries familiales sur M6 (hormis *Merci, les enfants vont bien* et *Ma femme, ma fille, deux bébés*), ce qui nous a amenée à intégrer la série *Suspectes, chaque femme a un secret*, diffusée en 2005, notamment pour l'un de ses personnages : Marina. Celle-ci est une mère au foyer accordant beaucoup d'importance à la maternité, malgré un côté caricatural. Nous l'avons donc intégrée à notre étude en ce qu'elle est l'une des héroïnes de la série et que son rôle de mère est fortement valorisé et mis en scène dans les huit épisodes. Il en est de même pour la série *Jeu de dames*, diffusée sur F3 en 2012, qui a pour héroïnes quatre femmes, dont trois mères.

3.2.2. Un corpus à contre-courant

Enfin, nous avons souhaité mettre ce corpus principal en perspective avec un autre corpus, beaucoup plus restreint celui-ci, et relevant de fictions se fondant sur la dérision et non sur une quelconque velléité d'authenticité. Ces séries sont *Vous les femmes*, sur M6[74] et *Workingirls* sur Canal + dont la première saison est diffusée en 2012.

Le programme *Vous les femmes* est construit comme une succession de saynètes ou sketches dans lesquels les personnages principaux sont des femmes. Nous considérons ce programme comme une série. En effet, la sérialité émerge du fait de la récurrence de certains personnages, notamment

[73] http://www.arte.tv/fr/le-groupe-arte/2153580.html [consulté le 26 juin 2013].
[74] La série *Vous les femmes* a tout d'abord été diffusée sur Téva (de 2007 à 2011), puis sur M6 en 2010. Nous n'intègrerons à notre corpus que les diffusions sur M6.

des personnages de mères, que l'on voit dans leurs interactions avec leur progéniture. Nous avons visionné tous les épisodes, mais nous ne traiterons dans notre corpus que les saynètes mettant directement en scène des mères. De nombreuses saynètes sont centrées sur des personnages de mères et ce sont ces « épisodes » – nous les nommerons ainsi – que nous avons intégrés à ce dernier corpus. En termes de diffusion, ce programme a été difficilement repérable dans les bases de l'Inathèque. Il a été diffusé sur M6 en 2009 et 2010. Cependant, il a également été diffusé sur Téva en 2007, 2008, 2009, 2011 et 2012 (une seule occurrence, « un best of », pour cette dernière année). La série était généralement diffusée en *acess prime time*, pour des durées variant de 5 à 30 minutes. Sur M6, certaines diffusions sont indiquées en « première diffusion » lorsque l'on ajoute le critère du statut de diffusion, tandis que d'autres sont indiquées en tant que « programme rediffusé ». Si certaines notices précisent que la première diffusion a eu lieu sur Téva, ce n'est pas le cas de toutes les fiches. De plus, dans les 12 émissions répondant à ce critère de la première diffusion, certains sketches n'ont jamais été diffusés sur M6 auparavant, tandis que d'autres l'ont déjà été. Devant les informations contradictoires obtenues lors de cette recherche Hyperbase, nous avons décidé de nous en tenir aux épisodes diffusés sur M6, et nous avons donc visionné tous ces épisodes, quel que soit leur statut ou leur horaire de diffusion[75]. C'est donc à partir de ce corpus, diffusé sur M6, que nous travaillons.

À l'instar de *Vous les femmes*, *Worgingirls* est également fondée sur l'humour et la dérision, qui y sont poussés à leur paroxysme et la série rompt elle-aussi avec tous les codes habituels de la maternité, notamment à travers le personnage de Nathalie, seule mère de famille des six héroïnes qui peuplent la série. Cette dernière se veut une parodie du monde du travail, tout en ne mettant en scène, comme personnages principaux, que des femmes. Le programme porte un discours sur l'impossible conciliation entre maternité et monde du travail à travers le personnage de Nathalie. Elle représente en effet la mère de famille en difficulté dans son métier à son retour de congé maternité et c'est à ce titre qu'il est nécessaire d'étudier ce personnage et de lui faire rejoindre notre contingent d'héroïnes de mères de famille. C'est ici à la fois le ton humoristique et le décalage dans les représentations qui sont intéressants. Dans ces séries, d'autres figures émergent et d'autres discours sont portés sur la maternité. L'une des questions que nous nous poserons autour de ce corpus – que nous présentons en annexes[76] – sera de voir si ces représentations constituent une rupture réelle ou négociée quant aux représentations consensuelles ou si au contraire elles viennent à les renforcer en retour.

[75] *Vous les femmes* constitue donc une exception dans notre corpus, en termes d'horaires de diffusion.
[76] Cf. Annexe 1.3.

Conclusion

La constitution de notre corpus est le résultat d'une recherche en soi, visant à saisir à la fois les formes et évolutions de la fiction sérielle française et l'évolution de la figure de mère de famille dans ces programmes. La première approche de cette recherche a été une approche par le matériau. C'est après avoir arpenté les bases de données de l'Ina, lu les ouvrages indexant les fictions et, enfin, visionné un maximum de séries – à l'Ina, à la télévision, voire en DVD – que nous avons pu enfin constituer notre corpus. C'est grâce à cette confrontation au matériau que nous avons pu en dessiner les contours. Comme l'écrit Patrick Charaudeau, « le corpus participe ainsi d'une démarche heuristique, en ce que celle-ci propose un certain cheminement intellectuel à partir d'hypothèses de base pour découvrir des "faits et des idées", c'est-à-dire pour interpréter »[77]. Notre corpus ayant été exposé, éclairé et justifié, venons-en à l'étape suivante, à savoir la présentation de notre grille d'analyse et des méthodes – sur le plan pratique – employées pour saisir les représentations des mères de famille et de la maternité dans les séries télévisées françaises.

3.3. Grilles d'analyse

Notre corpus, qui est relativement lourd, a nécessité la mise en place d'une grille d'analyse permettant de structurer l'étape du visionnage. Nous nous proposons ici de décrire cette grille, que l'on peut diviser en quatre éléments : les pratiques des personnages, les discours qu'ils tiennent, les thématiques traitées et les intrigues récurrentes[78].

3.3.1. Maternité et parentalité en pratiques

En ce qui concerne les pratiques, le visionnage de chaque épisode a nécessité de porter une attention précise aux actes et actions des personnages. Les séries familiales sont des séries de la quotidienneté et de l'intimité, les personnages évoluent davantage dans leur foyer que dans leur bureau ou à l'extérieur. Les téléspectateurs les regardent vivre dans leurs maisons et avoir des activités parfois banales : ils cuisinent, font la vaisselle, rangent les courses, mettent la table, etc. Si ces activités ne sont pas directement liées au fait d'être parent, elles prennent pour autant une nette ampleur à partir du moment où les personnages le sont et doivent prendre en charge un foyer comptant jusqu'à dix ou onze personnes (dans les cas respectivement de *Merci, les enfants vont bien* et de *Drôle de famille*). Le fait d'être parent implique ainsi le fait de prendre soin de la maisonnée et des enfants et une gestion des tâches domestiques. En effet, les personnages célibataires ont des occupations domestiques plus limitées. Ces activités sont très révélatrices des

[77] CHARAUDEAU, Patrick « Dis-moi quel est ton corpus, je te dirai quelle est ta problématique », *article cité*, pp. 55-56.
[78] Nous présentons deux grilles de visionnage en annexes, cf. Annexes 5.

questions de genre dans la mesure où la répartition des tâches, qui n'est que rarement égalitaire, renvoie aussi à la construction de la maternité et de la paternité.

Nous avons également relevé systématiquement les activités parentales, c'est-à-dire en lien avec l'élevage des enfants et leur soin. Ces activités vont de l'aide aux devoirs aux rendez-vous avec les professeurs en passant par le fait de les accompagner à leurs diverses activités. Ce sont aussi les activités de puériculture lorsque les enfants sont encore des nourrissons. Les bébés réclament à la fois beaucoup d'attention, mais aussi un certain savoir-faire qui s'apprend ou se transmet. Nous avons donc relevé les types de soin mis en scène mais aussi, lorsque c'était le cas, les phénomènes d'apprentissage ou de transmission entre parents expérimentés et jeunes parents.

3.3.2. Maternité et parentalité en discours

L'exercice de la parentalité peut également être saisi, bien évidemment, par les discours des personnages. Ils énoncent des règles d'éducation, de vie en commun, donnent des conseils à leurs enfants ou les encouragent. Tous ces discours et dialogues participent de la construction de la parentalité des personnages. Ces derniers exposent parfois leur conception de ce que c'est qu'être un parent, de leur rôle et de la manière dont ils souhaitent l'exercer. Ils sont porteurs d'une certaine vision de la parentalité, de normes ou de caractéristiques liées au fait d'être parent. C'est en ce sens que nous mobilisons le concept de « caractéristiques accessoires attendues »[79] d'Everett Hughes. Celui-ci l'applique aux professions, mais il nous semble pertinent de l'appliquer au métier de parent, tant ce dernier requiert des attentes et est régulé par des normes. L'énonciation du rôle de parent renvoie donc à des caractéristiques accessoires attendues et de ce fait à une conception de la parentalité qui dépasse le seul cadre de la fiction sérielle. En effet les personnages sont le résultat de l'intégration de ces caractéristiques et de ces attentes par des scénaristes qui les transfèrent, en quelque sorte, à leurs personnages. En retour, ces derniers font circuler ces conceptions dans la sphère publique, rejoignant par là même d'autres discours porteurs des mêmes normes socio-culturelles. Les discours de la parentalité présents dans ces séries sont donc le résultat d'un double mouvement d'intériorisation des normes et de discussion, de circulation de celles-ci dans la sphère publique. L'analyse des dialogues nous offre ainsi l'opportunité de saisir par la même occasion des imaginaires de la parentalité, de la maternité et de la paternité. À titre d'exemple, dans *Que du bonheur !*, Valérie dit : « C'est mon rôle de mère de voir si ma fille a des problèmes »[80] ou encore, dans l'épisode « Faut qu'on se parle » : « en tant

[79] HUGHES, Everett C., « Dilemmes et contradictions de statut », in HUGHES, Everett C., *Le Regard sociologique. Essais choisis*, textes rassemblés et présentés par Jean-Michel Chapoulie, Éditions de l'EHESS, Paris, 1996, p. 188.
[80] *Que du bonheur !*, épisode 64, « Le Carnet intime », TF1, 2008.

que mère moderne, je peux tout entendre »[81]. Elle énonce ce que doit être une mère selon elle et donc les normes auxquelles elle pense devoir se plier. Pour autant, le décalage entre discours et pratiques est souvent présent – comme source de comique. Alors que Valérie dit pouvoir tout entendre, elle n'est pas du tout prête à accepter que sa fille adolescente puisse fumer par exemple. Ces discours, porteurs de tensions, sont également révélateurs de la forte réflexivité des personnages de fiction, à l'image de l'individu de la seconde modernité. Les questionnements identitaires des personnages, qui ponctuent les épisodes, sont ainsi au cœur de notre réflexion et nous y portons une attention particulière. Les héroïnes s'interrogent sur leur vie, leurs choix, leurs rôles sociaux : l'articulation entre identité intime et identité statutaire est centrale dans la construction des personnages de mères.

3.3.3. Intrigues et thématiques récurrentes

Nous avons par ailleurs relevé les intrigues et thématiques récurrentes, de manière à dresser un tableau des problèmes ou questions qui taraudent les personnages et hantent la fiction française. De nombreuses intrigues se focalisent sur la vie de couple des parents : infidélités, ruptures, séparations, divorces, sont monnaie courante, ce que relevait déjà Sabine Chalvon-Demersay dans son analyse des mille scénarios, lorsqu'elle évoque l'amour mobile qui « associe amis, amants, futur ami, ex-amant, futur amant, ex-ami, etc. C'est très compliqué, mais c'est plutôt sympa »[82], ajoute-t-elle. Lorsque les couples se défont, il est intéressant de noter ce qu'il advient du couple parental. Celui-ci tend à perdurer au-delà des séparations, ce qui montre à quel point couple conjugal et couple parental tendent à se distinguer, l'amour étant mobile lorsqu'il renvoie au couple et à la sexualité et beaucoup plus durable et tenace lorsqu'il concerne la parentalité[83]. Vis-à-vis des relations parents-enfants, certaines thématiques sont récurrentes comme la question de l'autorité, les études ou encore la valorisation du bien-être et de l'épanouissement de l'enfant. Parents et enfants parlent aussi de sexualité et plusieurs intrigues se centrent sur la découverte de l'homosexualité d'un enfant et sur la manière dont chacun va réagir à cette nouvelle. Les fictions françaises raffolent également des intrigues liées à la découverte d'un lien biologique : des hommes apprennent qu'ils ont un enfant dont ils ignoraient l'existence, des femmes rencontrent leur mère biologique, des frères ou sœurs inconnus font leur apparition, etc. Ces intrigues sont l'occasion idéale pour saisir le poids des liens du sang et la définition de la famille : est-ce la biologie qui fait la famille ou l'amour et l'affection que les individus se portent ? Enfin nous

[81] *Que du bonheur !,* épisode 198, « Faut qu'on se parle », TF1, 2008.
[82] CHALVON-DEMERSAY, Sabine, *Mille scénarios. Une enquête sur l'imagination en temps de crise, op. cit.*, p. 130.
[83] François de Singly rappelle qu'avec la loi sur l'autorité parentale conjointe de 2002, « les individus sont incités à mettre en place le bon modèle d'organisation familiale après divorce : celui de l'indissolubilité du "couple parental", considéré comme seul conforme à ce qui est bon pour l'enfant. […] La loi française […] les contraint à rester en équipe parentale en prônant l'autorité parentale conjointe »[83] (SINGLY (de), François, *Sociologie de la famille contemporaine*, Paris, Armand Colin, 2007 (3e édition), pp. 62-63).

notons que certains personnages de mères sont créés sur un même modèle, ou du moins ont un parcours similaire, mobilisant une rhétorique du sacrifice. Si elles ont mis entre parenthèses leur vie de femme active ou leurs études – ce qui minimise par la même occasion leur chances de travailler – elles énoncent clairement s'être sacrifiées pour leurs maris et enfants. En effet plusieurs mères sont femmes au foyer depuis la naissance de leurs enfants et décident de (re)prendre une activité professionnelle une fois que ces derniers ont grandi ou une fois veuves ou divorcées. Ces personnages sont intéressants dans la mesure où ils nous permettent à la fois de saisir les représentations de la femme au foyer et d'observer que cette figure n'est pas tant valorisée que négociée et discutée, et de suivre les modalités de cette forme d'émancipation des personnages vis-à-vis des normes de la famille traditionnelle patriarcale.

Pour chaque épisode visionné, une prise de notes relatives aux pratiques, discours, intrigues et thématiques est ainsi effectuée. Nous reproduisons les dialogues et répliques pertinents eu égard à notre problématique – parfois dans le corps du texte, parfois en annexes pour les scènes les plus longues. En parallèle, nous effectuons également, grâce à l'outil de visionnage de l'Inathèque MediaScope, des captures d'écran que nous reproduisons, de façon à donner à nos lecteurs et lectrices une image des séries et personnages de notre corpus. Nous avons par ailleurs jugé intéressant d'effectuer des grilles thématiques. Nous proposons ici d'expliciter à titre d'exemple la grille d'analyse relative à la thématique de la grossesse. Chaque héroïne enceinte fait l'objet d'une attention spécifique, dont nous expliquons le détail ci-après[84].

3.3.4. Grille thématique : le traitement de la grossesse dans la fiction

Etre mère, c'est, la plupart du temps dans la fiction, être d'abord enceinte. Les scènes se multiplient au sein desquelles les héroïnes apprennent leur grossesse, parfois avec surprise, souvent avec plaisir. Pour autant, avant même la confirmation du test de grossesse ou du médecin, les épisodes regorgent de signes annonciateurs, reconnaissables après coup. Nous prêtons donc une attention à toutes les variations de l'état de santé de nos héroïnes, souvent révélatrices d'heureux événements à venir. Les grossesses sont généralement traitées sur plusieurs épisodes, et deviennent l'occasion d'intrigues à part entière. De plus, les recommandations aux femmes enceintes étant très présentes dans l'espace public (notamment concernant le tabac ou l'alcool), il peut être intéressant de regarder de plus près le discours des séries sur ces problématiques. Nous notons donc, lorsque cela est repérable, ce que les héroïnes boivent ou mangent pendant leur grossesse. Une fois l'annonce de la grossesse, elles doivent décider de la mener – ou non – à terme. Leurs explications ou leurs hésitations renvoient à des enjeux de société, notamment

[84] Voir la présentation de la grille en annexes, cf. Annexe 5.2.

lorsqu'elles font le choix – assez rare dans notre corpus – d'avorter ou d'abandonner leur enfant. Dans ces cas précis, les fictions peuvent en quelque sorte se prononcer sur des questions relevant du débat public et des problématiques sociétales, ce qui nous rend particulièrement attentive à leur traitement. Par ailleurs, la grossesse est un moment particulier dans la mesure où les autres personnages réagissent à cet état. Les remarques des personnages les entourant (du corps médical comme de leurs proches) faits de conseils, recommandations, voire interdictions, sont l'objet d'une prise de notes, de même que leur réactions à ces commentaires. Ce qui est montré tout comme ce qui demeure du domaine de l'indicible ou le traitement par l'ellipse fait sens au même degré. Nous essayons donc d'être attentive au déroulement des épisodes au sein desquels ces questions sont traitées, mais aussi de repérer des récurrences ou différences entre les séries, voire les chaînes. Les accouchements sont également révélateurs d'une certaine conception de la maternité et du devenir-mère, tout en renvoyant à un imaginaire extrêmement fort. Enfin, les suites de couches sont un moment tout aussi important, mais rares sont les fictions qui les abordent, l'accouchement apparaissant comme une rupture dans la vie des héroïnes, et une fin. Les mères se retrouvant avec un bébé dont il faut prendre soin doivent alors mettre en pratique les conseils reçus. C'est en ce sens que nous sommes attentive à la transmission des savoir-faire et à leur mise en pratique. Tous ces éléments nous permettent de saisir de manière fine les imaginaires liés à la grossesse et les enjeux de la maternité pour les héroïnes. Ce moment est révélateur de normes très présentes et du poids de ces dernières sur les femmes, ce à quoi une grille de visionnage précise nous permet d'accéder.

Conclusion

La constitution des différents corpus étudiés dans cette recherche a donc été un travail de longue haleine, porteur de difficultés et de biais que nous avons cherché à résoudre ou contourner. Surtout, nous sommes consciente que ce corpus est construit, que les séries qui le constituent ont été choisies, selon des critères que nous avons déterminés. De ce fait ce corpus est artificiel, bien sûr, voire arbitraire, mais n'est-ce pas le lot commun de n'importe quel corpus ? En détaillant les critères choisis, les questions posées et les réponses apportées ainsi que les différentes étapes de la constitution de ce matériau, nous entendons montrer que nous sommes consciente de sa fabrication et, de ce fait, de ses limites. Pour autant, les séries repérées dans les bases de l'Ina et regroupées sous l'appellation générique de chroniques familiales constituent un observatoire idéal de la pratique de la parentalité et de ses imaginaires. En effet, ces séries nous donnent accès aux informations que nous cherchions grâce à leur mise en scène du quotidien, de la vie de famille, de

l'exercice du métier de parent – et plus spécifiquement de mère. Le visionnage a également été une étape essentielle de notre recherche dans la mesure où il a permis de mettre en lumière les éléments principaux de notre analyse. Ce matériau est extrêmement riche et nous a amenée à prendre en compte les multiples facettes de la maternité et de ce que la fiction nous dit de la parentalité. Cependant, avant d'entamer l'analyse, un dernier point méthodologique, sous forme de conclusion, reste à exposer.

Conclusion de la première partie. Lignes de force et lignes de faille

Cette première partie visait à présenter la manière dont nous avons construit notre objet de recherche, en déclinant pan après pan ses différents enjeux. Quelques précisions restent à définir quant aux modalités de l'analyse du corpus qui va se déployer dans les pages qui viennent. Tout d'abord, rappelons que nous ne prétendons pas, à partir de ce corpus, dévoiler une vérité sur les intentions des créateurs, ni saisir les lectures des publics. Notre travail se situe au niveau des imaginaires, des discours de la maternité, de son « institution » au sens que lui donne Adrienne Rich[1]. Selon elle, l'institution de la maternité vient façonner, réguler les attentes vis-à-vis de la maternité, cadrer les comportements des mères, diffuser – de manière diffuse, justement – des mots d'ordre, des consignes conditionnant les choix de vie des mères et venant réduire le champs de leurs possibles. Cette institution de la maternité se déploie dans les conversations entre la jeune accouchée et sa belle-mère, dans les magazines qu'elle feuillette dans une salle d'attente, dans l'art et la littérature, dans la publicité, à la télévision, dans l'intimité du foyer comme dans l'espace public. Les séries télévisées en sont dès lors un des lieux de diffusion. La saisie de ces discours de la maternité nécessite une attention aux images, aux dialogues, aux intrigues, aux thèmes abordés, ce que nous avons détaillé dans l'exposition des grilles ayant guidé le visionnage.

Les deux parties qui viennent vont alors se concentrer sur l'analyse effective du matériau, selon deux axes principaux : l'articulation entre identités, parentalité et genre dans un premier temps ; la réflexion sur les normes de parentalité et les modalités de résistance aux injonctions dans des séries dans un second temps. Cependant un écueil semble persister. Comment traiter et rendre compte des représentations portées par notre corpus sans basculer dans l'excès, c'est-à-dire sans exagérer les points saillants, mais aussi sans négliger ce qui est ponctuel ? Le premier risque est d'écraser les différences, de rendre homogène un « tout » qui ne le serait pas tant que cela, de mettre de côté des éléments marginaux ou qui viendraient contredire des lignes de force qui structureraient ce matériau. L'une des difficultés va donc être de traiter ce corpus dans son intégralité en respectant son hétérogénéité, tout en mettant en avant des points saillants. La mise en lumière de lignes de force permet de montrer que ces fictions disent quelque chose du monde social et que ce qui est dit ne l'est pas dit ponctuellement. De nombreuses thématiques, intrigues ou caractérisations de personnages sont récurrentes, et pas uniquement en raison de la seule

[1] RICH, Adrienne, *Naître d'une femme. La maternité en tant qu'expérience et institution*, traduit de l'américain par Jeanne Faure-Cousin, Paris, Denoël/Gonthier, 1980.

sérialité et du retour d'un même personnage au fil des ans. Elles sont récurrentes parce qu'elles répondent à des inquiétudes ou questionnements contemporains et parce que ces fictions participent du débat public en s'en faisant l'écho. Parler de lignes de faille, d'éléments marginaux ou qui iraient à contre-courant vis-à-vis de ces lignes de force pourrait laisser entendre que le corpus serait structuré de manière fixe par des normes figées (structurelles) et qu'à côté de ces règles, il y aurait des éléments infimes, non significatifs car peu visibles. Or, nous essayons d'éviter cet écueil en ne laissant jamais de côté ce qui est marginal, justement car ces éléments – rares, peu visibles, voire invisibles – existent, ce qui fait sens. Comment concevoir cette marginalité ? Soit en disant que, parce qu'ils n'ont que peu d'espace pour s'épanouir dans la sphère publique et plus précisément dans ces fictions, ces éléments ne sont pas suffisamment significatifs. Or le problème de cette approche est qu'elle tait les tensions ou contradictions et reviendrait justement à rendre homogène, de manière un peu malhonnête peut-être, un matériau qui ne l'est pas complètement, tout en ne rendant visible dans l'écriture et l'analyse que ce qui « colle » en choisissant des « exemples sur mesure »[2]. Soit en les étudiant, au même titre que les autres discours, ce que nous proposons de faire. C'est ce choix qui nous amènera à la fois à présenter des points communs aux héroïnes principales – grâce à l'emploi de l'idéal-type – et à nous attarder sur les personnages qui « détonnent » ; à travailler, en contrepoint sur des corpus secondaires venant éclairer d'un autre jour ce qui se joue dans le corpus primaire ; dernier exemple enfin, à ne pas mettre de côté une série comme *Xanadu* et sa famille dysfonctionnelle. La difficulté est donc d'appréhender ce matériau à la fois dans ses grandes lignes et dans ses marges, dans la construction d'un monde en commun et la négociation de ses frontières normatives. Nous chercherons donc à saisir ce corpus comme un tout, mais un tout conflictuel, en tension.

[2] Nous sommes attentive à ne pas basculer dans la surinterprétation liée à la surproduction d'exemples parfaits que Bernard Lahire décrit via ces techniques visant à « éviter de "voir" ce qui pourrait faire contre-exemple, ce qui pourrait entrer en contradiction avec la belle mécanique théorique ». Voir LAHIRE, Bernard, « Risquer l'interprétation. Pertinences interprétatives et surinterprétations en sciences sociales », *Enquêtes*, n° 3, 1996 [en ligne] : http://enquete.revues.org/373 [consulté le 18/07/2014], p. 11.

Deuxième partie.

Identités et parentalité au prisme du genre.

Introduction de la deuxième partie.

La première partie de l'analyse du corpus vise à interroger les représentations de l'accès à la parentalité et de son exercice dans la vie quotidienne, en l'arrimant à une réflexion sur le genre. Pour ce faire, nous avons choisi de commencer par étudier les prémisses de la maternité en nous focalisant sur la manière dont les personnages féminins deviennent mères et donc sur les représentations de la grossesse et de l'enfantement. Le deuxième chapitre entend se focaliser sur le travail parental, en observant les pratiques des mères, mais aussi celles des pères. Ainsi, nous commencerons à mettre en lumière que les parents, dans le matériau choisi, ont des pratiques différentes, explicitement mises en lien ou en tension avec leur genre. La maternité serait la parentalité des femmes, la paternité celle des hommes, et cette distinction charrie des rapports de pouvoir. Cette scission de la parentalité renforce en effet les inégalités de genre, notamment en termes de loisirs ou d'articulation des temps privés et professionnels, comme nous le montrons dans le sixième chapitre. Les femmes qui sont mères tendent à être piégées dans la maternité qui vient phagocyter leurs identités. Le chapitre 7 montre ainsi que les femmes peinent à articuler de manière satisfaisante leurs différentes dimensions identitaires (d'épouse, de travailleuse, d'amante, de mère, etc.), contrairement aux personnages masculins. La maternité devient leur caractéristique première, centrale, essentielle et vient les définir.

Nous interrogeons cette dimension genrée de la parentalité car nous partons du principe qu'elle ne va pas de soi et qu'hommes et femmes pourraient être parents sans distinction, c'est-à-dire de la même manière. Les discours réaffirmant cette dichotomie dans l'exercice de la parentalité viennent donc en renfort des mécanismes d'essentialisation du genre. L'intrication entre genre et maternité est particulièrement forte est nécessite donc que l'on s'y arrête. Nous cherchons donc dans ces chapitres à déconstruire les articulations entre maternité et féminité, mais aussi, plus généralement entre genre et parentalité. En effet, nous montrerons que la paternité est elle aussi imbriquée dans une certaine conception de la masculinité.

Chapitre 5. L'enfantement et ses imaginaires.

« Elle s'réveille la nuit, veut bouffer des fraises, elle a des envies balèzes. […] Elle use les miroirs à s'regarder d'dans, à s'trouver bizarre, tout l'temps ».
Renaud, « En cloque ».

Les séries télévisées, notamment les chroniques familiales, constituent un matériau extrêmement riche pour analyser les représentations et ressorts de la maternité et plus spécifiquement de la grossesse et de l'accouchement. En termes narratifs, la découverte d'une grossesse offre une multiplicité d'intrigues aux scénaristes et une variété de points de vue aux personnages. Des discours sur l'avortement, l'accouchement sous X, le désir d'enfant ou encore les projets de parentalité vont alors s'épanouir – sous une forme fictionnelle – dans la sphère publique. Plus encore, la sérialité offre à ces discours et représentations l'opportunité d'être développés sur un temps long (plusieurs épisodes parfois), et de devenir des intrigues à part entière. La première dimension de la maternité que nous allons donc analyser est la grossesse afin d'observer la manière dont la fiction traite de ce qui est souvent énoncé comme le passage de femme à mère. Nous ne considérons pas que seuls la grossesse et l'accouchement font la mère, mais, dans les séries télévisées, les démarches d'adoption et la maternité sociale sont nettement moins fréquentes que les maternités biologiques sur lesquelles nous allons nous pencher ici. Notre propos sera guidé par un certain nombre de questions. Tout d'abord, nos personnages sont-ils engagés dans un projet de parentalité lors de leurs grossesses ou ces dernières sont-elles plutôt imprévues ? En cas d'« accident », quels sont les processus à l'œuvre dans le choix d'interrompre ou de poursuivre la grossesse, et quelle y est la place des pères ? Par ailleurs, de quelle manière les fictions rendent-elles la grossesse – dans les premières semaines invisible – visible ? Quels sont les signes annonciateurs de cet événement et quelle est leur signification sociale ? Nous aimerions en effet dégager les principaux traits de la grossesse, mais surtout de son imaginaire, rendu accessible par un certain nombre de signes récurrents dans les fictions – et plus largement dans les médias, le cinéma, la littérature, etc. Ces signes se font écho et participent d'un imaginaire socio-discursif de la maternité et de l'enfantement que nous allons chercher à déconstruire. Nous serons également attentive à ce que la fiction tait, à ce qui demeure invisible. En effet, les politiques de représentation qui émergent de notre corpus se constituent tout à la fois autour d'éléments visibles

(les symptômes d'une grossesse par exemple) que d'éléments invisibles (les suites de couche). Le sens émerge de la combinaison récurrente de ce qui est légitimement montrable dans des séries de *prime time* autant que de ce que ces programmes choisissent – d'un commun accord non nécessairement exprimé – de ne pas montrer, révéler, mettre en scène. Dans un premier temps, nous nous arrêterons sur les grossesses en tant que ressorts narratifs et sur les points de vue émergeant des décisions et prises de positions des personnages. Nous mettrons ensuite en lumière les imaginaires sociaux de la grossesse et questionnerons la référence à la Nature dans ces représentations. Enfin, nous terminerons ce chapitre par une analyse de l'apprentissage du métier – du travail ? – de mère *via* l'étude des pratiques de puériculture mises en scènes dans ce matériau.

1. La grossesse, du ressort narratif aux politiques de représentation

Dans notre corpus, nous avons dénombré 36 grossesses, qui concernent 34 personnages (dans *Nos enfants chéris*, Constance et Sonia sont enceintes à deux reprises). Sur ces 36 grossesses, 25 sont accidentelles, 6 sont prévues, et dans 5 cas, nous ne savons pas si la grossesse était désirée ou non. Toutes ne sont pas traitées dans la narration. Dans plusieurs cas, nous apprenons la grossesse du personnage sans que l'on en sache davantage après l'annonce. La question de la contraception n'est pas souvent évoquée. Seuls quatre cas sont précisés : le préservatif a rompu dans les cas de Charlotte et Chloé, Catherine pense avoir vomi sa pilule lors d'une « cuite » à Prague tandis que Marion avoue avoir oublié de faire changer son stérilet. La contraception semble donc relativement rare chez les héroïnes de séries, ou en tout cas loin d'être automatique, moins d'un quart utilisant un moyen de contraception. À titre d'information, selon l'Institut national d'études démographiques (Ined), en 2010, 70,9% des femmes âgées de 15 à 44 ans utilisent un moyen de contraception, le taux montant à 75,3% pour les femmes âgées de 20 à 44 ans[1]. Dans la majorité des cas dans les séries, donc, la grossesse n'est pas planifiée, ce qui, paradoxalement, ne semble pas empêcher l'enfant d'être désiré. En effet, sur ces 24 grossesses accidentelles, seules deux aboutissent à un avortement.

[1] http://www.ined.fr/fr/france/avortements_contraception/methode/ [consulté le 07/07/14].

1.1. Du choix d'avoir un enfant, du choix d'être mère

C'est donc aux rhétoriques que mobilisent les personnages dès lors qu'il est question de mener ou non leur grossesse à terme que nous allons nous intéresser. Comment se fait le choix de devenir mère ?

1.1.1. Des fictions rétives aux avortements

Deux femmes prennent la décision d'interrompre leur grossesse : Marion et Romane, toutes deux dans la série de France 3 *Famille d'accueil*[2]. La série semble donc se positionner en faveur de l'avortement, comme en témoigne le fait que l'un des rares avortements dont il est question dans notre corpus a lieu dans le premier épisode de la série. Romane est une jeune fille de 15 ans, qui ne connaît pas son père, et dont la mère est dépressive. Sa mère étant hospitalisée, elle est placée chez Marion qui la prend sous son aile. C'est d'ailleurs cette dernière qui remarque les « symptômes d'une grossesse », comme elle le dit, et encourage Romane à faire des analyses. Peu après, Romane fait une chute et est hospitalisée. Pour autant, Romane et le fœtus vont bien. Cette chute aurait pu être providentielle pour éviter aux scénaristes de traiter de la question de l'avortement de manière frontale. Ainsi, dans la première saison de *Plus belle la vie*, Johanna, alors adolescente, perd son bébé suite à un accident, permettant aux auteurs/producteurs de ne pas se positionner à l'époque sur la question. L'avortement semble d'ailleurs demeurer un sujet tabou tant les fictions de notre corpus sont réticentes à l'intégrer dans leurs intrigues. En ne traitant pas de cette question – ou si peu – on peut lire en filigrane les politiques des chaînes qui refusent de prendre parti sur ce type de question sociétale. Seule France 3, chaîne du service public, ose affirmer la légitimité de l'avortement. Dans « Telle mère, telle fille », Marion et Farid (qui travaille à l'ASE), mettent Romane face aux différentes options qui s'offrent à elle, comme en témoigne la conversation qu'ils ont avec la jeune fille :

> Farid : il y a deux solutions. La première, c'est éventuellement de garder l'enfant. Il y a des structures spécialisées à la DDASS qui peuvent t'accueillir avec lui.
> Marion : et puis des familles aussi, non ?
> F. : la seconde, c'est l'avortement. Et... je te cache pas que vus ton âge et ta situation, cette dernière solution me paraît nettement plus appropriée. Mais bon… enfin, c'est à toi de décider.
> Romane : oui. – *À Marion* – : et toi, t'en penses quoi ?
> M. : moi je pense que quand on a 15 ans, qu'on a des projets et qu'on veut arriver à bon port, le chemin est plus long et difficile, plus fatigant quand on porte un gros sac sur le dos. Enfin, bon, on peut y arriver. Seulement, il faut deux fois plus de forces.
> F. : le délai légal, c'est douze semaines. Il reste plus beaucoup de temps, que ce soit dans un sens ou dans l'autre. Alors il va falloir te décider rapidement.
> R. : euh… je crois que… c'est mieux de pas le garder

[2] Romane dans le premier épisode de la série, « Telle mère, telle fille », diffusé le 15 décembre 2001 ; et Marion, héroïne de la série, qui subit une interruption volontaire de grossesse (IVG) dans l'épisode « Clair de ronde », en 2011.

F. : tu es sûre de ta décision ?
R. : est-ce que j'ai vraiment le choix ?
F. : très bien. Dans ce cas-là, je vais prendre rendez-vous avec un psy du planning familial, puis auprès de la clinique.

Les deux travailleurs sociaux exposent à Romane les enjeux des deux décisions : avorter ou mener sa grossesse à terme et être accueillie dans des structures spécialisées. Après un revirement de situation, et l'envie de poursuivre sa grossesse, elle finit par prendre la décision suivante : « je suis assez forte pour moi toute seule, mais sûrement pas pour deux. Je vais avorter ». La gestion de l'avortement, des rendez-vous médicaux, de l'intervention en elle même ou de ses suites n'est pas traitée dans l'épisode. L'IVG est évoquée sur le mode elliptique – c'est-à-dire finalement qu'elle n'est pas traitée en tant que telle[3]. La scène qui suit la prise de décision de Romane est la scène finale de l'épisode, dans laquelle on apprend que la jeune fille part en pension dans une école hôtelière pour suivre la formation de sommelier dont elle rêvait. Il n'est plus question, dans ses adieux à la famille Ferrière, de son avortement, et la vie continue pour la jeune fille. Le père de l'enfant n'entre en rien dans la décision et n'est jamais montré. Le deuxième avortement du corpus et de la série est celui de Marion, dans l'épisode « Clair de ronde » (épisode 44), diffusé le 4 janvier 2011. Nous apprenons la grossesse de Marion dans l'épisode précédent, et ces deux épisodes suivent les hésitations de l'héroïne et de son mari Daniel. La décision d'avorter ici est prise à deux, par le couple. Ils pèsent le pour et le contre, entre l'impression qu'un enfant les rajeunirait tout en considérant la fatigue et les risques d'une grossesse à quarante ans passés pour Marion. La décision prise, Daniel accompagne Marion à l'hôpital, et dans la scène suivante celle-ci est chez elle, attristée. L'avortement en tant que tel est ici aussi elliptique. La décision est montrée comme un renoncement dans la bouche des deux membres du couple, et sans regret. De son côté, le personnage de Juliette, fille d'une première union de Daniel, tient un discours assez ambivalent, venant contrebalancer la décision du couple :

Juliette : L'IVG, je suis pas pour, mais je suis contre ceux qui sont contre. Avoir un enfant c'est formidable, mais à condition de l'avoir choisi […]. Quand je pense que

[3] Dans le deuxième épisode traitant de l'IVG, l'avortement est symbolisé par l'hôpital. On voit ainsi Daniel accompagner Marion, le plan suivant nous ramenant dans la maison familiale. Dans le troisième épisode, c'est par le récit de tante Jeanne que l'on accède à l'avortement. C'est aussi le cas du personnage de Marie dans la série de TF1 *Mes amis, mes amours, mes emmerdes*. Marie raconte avoir avorté pour des raisons de santé, une grossesse mettant sa vie en péril. L'avortement est ici justifié par la sauvegarde de la santé de la femme (*Mes Amis, mes amours, mes emmerdes*, saison 2, épisode 1, « Pour le meilleur, mais aussi pour le pire », TF1, 2010). L'hôpital symbolise à deux autres reprises l'avortement, même si dans ces deux autres cas le personnage change d'avis. Ainsi, dans l'épisode 1 de *Merci, les enfants vont bien* intitulé « Ça déménage » (M6, 2005), alors qu'Isabelle a pris rendez-vous pour une IVG, elle fait demi-tour une fois devant l'hôpital et ne peut se résoudre à avorter. De la même manière, dans le deuxième épisode de *Drôle de famille*, « Deux heureux événements » (F2, 2010), Juliette, qui va au rendez-vous, change d'avis à la dernière minute et mène elle aussi sa grossesse à terme. Lorsque l'avortement n'est pas raconté, il est situé, du point de vue diégétique, dans l'ellipse – comme pour Marion ou Romane. C'est également le cas dans *Nos enfants chéris*, le téléspectateur apprenant (dans l'épisode 3 « Vive les mariés » de la saison 2, Canal +, 2007) que Claire a avorté quand elle avait 17 ans. L'évocation de l'IVG s'arrête là et il n'en est plus jamais question. Elle est donc placée hors récit et n'est ni montrée ni racontée.

> pendant des siècles on a traité de salopes les femmes qui avortaient […] parce que ce sont les femmes qui font les bébés et les hommes qui font les lois. Et puis un jour, il y a une sacrée bonne femme qui a réussi à faire voter une loi qui a changé tout ça[4].

Le discours que tient Juliette renvoie à la nécessité du choix dans l'enfantement, ainsi qu'au fait que l'IVG est aujourd'hui, grâce à Simone Veil qui n'est pourtant pas citée, un droit pour les femmes. Pour autant, elle rappelle « ne pas être pour », sans réellement se dire contre. En donnant cet avis à Juliette, les scénaristes multiplient les points de vue sur l'avortement, évitant une prise de position unique – qu'elle soit progressiste ou conservatrice. Cette multiplication des points de vue rappelle les travaux féministes sur le soap-opéra, montrant que les fictions ont l'occasion de mettre en scène des points de vue contradictoires et que les personnages peuvent mobiliser des arguments qui s'opposent[5]. C'est aussi en ce sens que la fiction joue un rôle de « forum culturel »[6]. Le téléspectateur apprend par ailleurs dans l'épisode suivant[7] que le personnage de Jeanne, la tante de Daniel, a avorté. Nous reproduisons ici l'extrait du dialogue entre Marion, qui vient d'avorter, et Jeanne :

> Jeanne : Je me trompe ou, il n'y a pas que le petit Jordan qui vous remue ?
> Marion : disons que ça n'arrange pas les choses.
> J : et ben moi, ça fait, oh bah, plus de 50 ans, je comprends, que j'ai fait passer une grossesse.
> M : vous avez… ?
> J : oui. **Avorté.** Pas le bon moment, pas la même époque, mais **toujours la même cicatrice**. Je parle de la cicatrice symbolique, celle au creux de votre ventre, là, que personne ne voit. Les jours de pluie, elle tiraille un peu, comme les vieilles douleurs, mais la plupart du temps, elle vous réchauffe. Ça vous étonne, hein ? Mais vous verrez, c'est vrai. Elle vous rappelle que malgré les épreuves de la vie, on est toujours là.

À nouveau, le discours est ambivalent. Tante Jeanne avoue avoir avorté – disant le mot que Marion ne se résout pas à prononcer – à une époque où l'IVG était interdite et alors qu'elle était mariée. Pour autant, elle refuse de banaliser cet acte dans la mesure où elle fait de l'avortement une blessure, qui ne se referme jamais complètement. « La cicatrice symbolique » demeure à tout jamais. Le discours de la série va donc à la fois dans le sens d'une acceptation très claire de l'avortement puisque Marion, le personnage principal de la série, avorte, mais aussi dans celui d'un refus de normalisation de celui-ci. L'IVG ne peut pas être considérée comme une intervention banale, quelconque, et la cicatrice – « symbolique » – qui en est la conséquence demeure la marque, la preuve, que quelque chose d'important s'est passé. Comme l'écrit Luc Boltanski, « pratique courante […] l'avortement n'est jamais traité comme une pratique

[4] *Famille d'accueil*, épisode 44, « Clair de ronde », F3, 2011.
[5] Cf. Chapitre 2.
[6] NEWCOMB, Horace, et HIRSH, Paul M., « Television as a Cultural Forum », *article cité.*
[7] Pour cette citation et la suivante : *Famille d'accueil,* épisode 45 « Alerte enlèvement », première partie, F3, 2011.

ordinaire »[8]. La série, discrètement, s'inscrit dans la lignée de nombre de discours culpabilisant, présentant l'avortement comme un traumatisme dont les femmes ne se remettraient pas. Si l'avortement est légal depuis la loi de 1975 sur l'IVG et est devenu un droit avec la loi de 2001, il engendre toujours à la fois stigmatisation et culpabilisation. Une enquête sur les entretiens pré-avortement (qui ne sont plus obligatoires aujourd'hui « que » pour les mineures) montre bien que les femmes qui avortent se sentent obligées de fournir des justifications[9]. Ainsi, l'IVG demeure un acte problématique, s'accompagnant d'un regard réprobateur des femmes sur leur propre choix. L'évocation de la cicatrice symbolique ne se refermant jamais complètement entretient cette idée. Les larmes de Marion suite à l'opération soulignent bien que ce choix doit être montré comme douloureux et qu'elle en souffre. « L'avortement semble en effet suspendu entre ce qui est de l'ordre du transgressif et ce qui est de l'ordre de l'acceptable »[10] : la série dès lors hésite, balance, entre acceptation et stigmatisation.

Le discours est ici presque ambigu. Marion, héroïne extrêmement positive, avorte. Cependant, la série construit cet événement autour de ses conséquences psychologiques, de la blessure qu'il induirait et de la douleur à vivre à jamais avec ce qui, finalement, apparaît comme un poids. La série semble vouloir montrer l'avortement comme une solution tout à fait légitime, mais dans un même mouvement en fait payer le prix à Marion : larmes, « cicatrice symbolique », blessure, souvenir inoubliable, etc. Plus encore, ce poids repose sur la seule femme. À aucun moment la série ne traite d'une quelconque souffrance de Daniel suite à cet avortement.

1.1.2. Accouchements sous X : une acceptation en demi-teinte

Le fait de mener une grossesse à son terme ne signifie pas pour autant nécessairement que la femme enceinte va devenir mère. En effet, la loi prévoit, dans le cadre de la législation sur l'accouchement sous X, qu'une femme puisse accoucher d'un enfant sans être la mère de ce dernier. Nous avons alors cherché, dans les bases de l'Inathèque, les séries qui proposaient des intrigues contenant des accouchements sous X de façon à cerner le discours de ces fictions sur cette question.

L'accouchement sous X permet à une femme de donner naissance à un enfant tout en accouchant dans le secret. En effet, « lors d'un accouchement dans un établissement de santé (public ou privé conventionné), une femme qui souhaite garder l'anonymat peut demander le secret de son

[8] BOLTANSKI, Luc, *La Condition fœtale. Une sociologie de l'engendrement et de l'avortement*, Paris, Gallimard, 2004, p. 36.
[9] DIVAY, Sophie, « L'avortement : une déviance légale », *Déviance et Société*, vol. 28, 2004, pp. 195-209.
[10] BOLTANSKI, Luc, *La Condition fœtale. Une sociologie de l'engendrement et de l'avortement*, *op. cit*., p. 38.

admission et de son identité »[11]. Légalement, la femme n'est pas la mère de l'enfant qu'elle a mis au monde. Il n'y a aucun lien de filiation entre eux. Suite à cette décision, la femme a deux mois pour se rétracter, délai au-delà duquel l'enfant est déclaré adoptable. Selon le site du planning familial, le recours à cette procédure concernerait environ 600 femmes par an[12]. La législation française sur l'accouchement sous X a évolué en 2002, avec la promulgation de la loi relative aux origines personnelles, encourageant les femmes désirant accoucher sous le secret à laisser une lettre contenant des informations sur leur identité. Elles peuvent également préciser les conditions de la grossesse ou encore donner des éléments d'information sur le père. Si les femmes sont encouragées à le faire, ce n'est en rien une obligation. Dans le même mouvement est créé le Conseil National pour l'Accès aux Origines Personnelles (CNAOP). Ces mesures ont pour objectif non pas tant de remettre en cause les fondements du droit à l'accouchement sous X (et l'anonymat de la parturiente qui demeure la condition de l'accouchement sous le secret) que de permettre aux enfants nés sous X d'obtenir des informations sur leurs origines biologiques. Les questions que pose la révision de cette loi renvoient à des réflexions plus vastes sur la parenté, le fondement de la filiation et la connaissance des origines personnelles. Ces questions prennent régulièrement le devant de la scène comme au moment de la révision des lois de bioéthique ou plus récemment autour de la législation sur le mariage pour tous. Cependant, la fiction mobilise-t-elle cette disposition légale ? Quels sont les modèles ou points de vue proposés dans ces programmes et dans quelle mesure ces derniers instaurent-ils – ou non – une forme de consensus dans les représentations qu'ils véhiculent ? Au contraire, ces fictions nous permettent-elles de saisir l'identité de la chaîne qui les diffuse et de révéler des différences de point de vue entre service public et chaînes commerciales ? Nous avons dès lors cherché à savoir si les séries françaises traitaient de l'accouchement sous X, et, si oui, de quelle manière. Dans notre corpus, trois intrigues s'y intéressent. Nous avons donc effectué une recherche complémentaire à l'Inathèque, recherche ayant permis de repérer d'autres épisodes. En tout, huit séries françaises ont intégré à leur intrigue une « histoire » d'accouchement sous X, toutes après la révision de la loi[13]. Nous proposons d'analyser le discours produit sur l'accouchement sous X dans ces épisodes, en accordant une attention particulière aux questions soulevées, aux arguments mobilisés par les personnages, voire à leur prise de position lorsque c'est le cas. Il apparaît que les scénaristes sont bien renseignés sur la réalité de la loi et sur ses enjeux (délai de rétractation de la mère, difficultés pour le père de faire valoir ses droits, conditions dans lesquelles il peut le faire, etc.). Trois situations émergent de ce corpus. Dans le premier cas, la femme ayant accouché sous X se rétracte peu après la naissance et devient la mère légale de son enfant. Les liens du sang priment

[11] Site de l'administration française : http://vosdroits.service-public.fr/particuliers/F3136.xhtml [consulté le 24/07/14].
[12] http://www.planning-familial.org/articles/accouchement-sous-x-00388 [consulté le 24/07/14].
[13] Nous plaçons en annexes le tableau récapitulatif du corpus, cf. Annexe 1.4.

ici et l'ordre « traditionnel » de la filiation est rétabli. C'est le cas dans les épisodes intitulés « Entre père et mère »[14], « Affaire sous X »[15] et « Accouchement sous X »[16], tous trois diffusés sur TF1. Le deuxième cas est celui dans lequel l'anonymat de la femme ayant accouché dans le secret est maintenu et respecté : l'enfant ne rencontre pas sa mère biologique (ou la rencontre, mais sans savoir qui elle est) et aucune relation n'est instaurée. Les trois cas de ce type se trouvent sur le service public : « Née sous X » (*Famille d'accueil*)[17], « Père sous X »[18] et dans trois épisodes de *Jeu de dames*[19]. Enfin, une troisième configuration permet la levée de l'anonymat, la rencontre entre la femme et l'enfant tout en posant les prémisses d'une relation entre eux, dans les épisodes « Née sous X » (*Le Tuteur*)[20], « Louis et la médaille oubliée »[21] et « Sous X »[22]. Il ressort de ces quelques épisodes une nette distinction entre TF1 et le service public. Exceptionnellement, le matériau nous donne une opportunité de saisir des distinctions entre chaînes. Ainsi, nous pouvons analyser le discours à propos de l'accouchement sous X proposé par ces séries en fonction de la chaîne qui les diffuse. Nous montrerons que, sur TF1, ce sont les liens du sang qui priment, tandis que sur F2 et F3, ce sont les dispositions de la loi et leur respect qui sont au cœur des épisodes analysés.

1.1.2.1. Droit à la connaissance des origines et liens du sang

Sur TF1, toutes les fictions traitant de l'accouchement sous X plaident ouvertement en faveur du droit à connaître ses origines et refusent de voir dans les femmes ayant accouché sous X autre chose qu'une mère biologique. La loi stipule pourtant que les femmes accouchant sous X n'ont jamais accouché et met en place une fiction juridique garantissant l'anonymat de ces femmes. Elles ne peuvent donc en aucun cas être considérées comme les mères des enfants qu'elles ont mis au monde. Comme le rappelle Marcela Iacub, dans son « autre histoire de la maternité », « l'accouchement sous X a pour résultat qu'un enfant naît sans qu'à sa venue au monde corresponde aucun acte procréatif réalisé par quelque être humain que ce soit »[23]. Une femme ayant accouché sous X ne peut donc être qualifiée de mère. Or cet aspect de la loi est totalement contourné par les fictions de TF1. Dans l'épisode « Affaire sous X » de la série *Diane, femme flic*, l'héroïne, mère de deux enfants, refuse d'imaginer qu'une femme puisse délibérément abandonner

[14] *Père et maire*, « Entre père et mère », TF1, 2004.
[15] *Diane, femme flic*, « Affaire sous X », TF1, 2005.
[16] *Maternité*, « Accouchement sous X », TF1, 2005.
[17] *Famille d'accueil*, épisode 12, « Née sous X », F3, 2005.
[18] *Le Tuteur*, « Père sous X », F2, 2008.
[19] Les épisodes 3 (« Où elles crient au viol »), 4 (« Où elles s'emmêlent ») et 5 (« Où elles font tomber les masques ») présentent une arche narrative autour du personnage d'Amel qui recherche l'enfant dont elle a accouché sous X (*Jeu de dames*, F3, 2012).
[20] *Le Tuteur*, épisode pilote, « Née sous X », F2, 2003.
[21] *Louis la brocante*, « Louis et la médaille oubliée », F3, 2006.
[22] *Alice Nevers, le juge est une femme*, « Sous X », TF1, 2009.
[23] IACUB, Marcela, *L'Empire du ventre. Pour une autre histoire de la maternité*, *op. cit.*, pp. 279-280.

son bébé. L'une des premières questions qu'elle pose à Catherine Vignes, qui vient d'accoucher sous X, est la suivante : « ce petit bout de chou, comment il s'appelle ? ». Cette question de l'appellation n'est guère innocente dans la mesure où, justement, Catherine n'est pas censée dire son nom, et encore moins le transmettre à cet enfant. Le nom tout comme le prénom participent historiquement à l'ancrage dans une lignée, ancrage que l'enfant accouché sous X n'aura pas puisqu'il n'a officiellement – c'est une fiction juridique – pas de filiation. Par ailleurs, donner un prénom, c'est à la fois donner une identité à l'enfant et se définir soi-même en temps que parent de cet enfant[24]. Ainsi, le prénom étant donné par les parents – selon la loi –, considérer que cet enfant a déjà un prénom, c'est de nouveau envisager Catherine comme mère. Ainsi, cette question témoigne tout à la fois du manque de délicatesse de Diane vis-à-vis de Catherine, et de ses réserves quant à l'abandon d'enfant car d'emblée en effet elle s'adresse à Catherine en tant que mère de cet enfant. Alice Nevers, de son côté, prend parti de manière tout à fait manifeste, ce que révèlent ses différentes interventions : « un enfant a besoin de racines pour pousser » dit-elle, ou encore : « c'est fini l'époque du petit tourniquet de l'Assistance publique où on pouvait laisser des enfants sans se faire voir ! ». Pour elle, une femme n'est pas obligée d'abandonner son enfant en restant « dans l'anonymat ». Une femme qu'elle interroge lui fait d'ailleurs remarquer : « ça vous plaît pas, l'accouchement sous X ». Alice Nevers, dans cet épisode, apparaît juge et partie, vraisemblablement car elle est enceinte et ressent dans son corps les premières mutations liées à la maternité. Il semblerait donc qu'il ait paru difficile aux scénaristes que leur héroïne enceinte porte un jugement favorable sur l'abandon d'enfant, et encore moins sur l'accouchement sous X protégeant la génitrice tout en refusant aux enfants la connaissance de leurs origines. Alice mobilise deux arguments : celui du droit à la vérité – et à la connaissance des origines personnelles – mais aussi celui de la cause de l'enfant. La démarche de l'accouchement sous le secret est ici montrée comme un manque de courage de la part de la femme en faisant le choix, sans que les conditions de ce choix ou son contexte soient réellement envisagés. Dans la série *Père et maire*, le parti pris va encore plus loin. Dans l'épisode « Père et mère », deux personnages harcèlent la jeune Jessica, qui a accouché sous X, et la culpabilisent en tenant des propos très radicaux : « un enfant ne peut être heureux qu'avec ses parents » ou encore « on se remet facilement d'une enfance sans argent, mais on ne se remet *jamais* d'avoir été abandonné » lui dit-on. La pression exercée sur la jeune fille finit par porter ses fruits : dans la dernière scène de l'épisode, Jessica arrive au milieu de la cérémonie de baptême du bébé et le prend dans ses bras, marquant par ce retour et ce geste symbolique, qu'elle accepte d'être la mère du bébé, et de l'élever avec son père[25]. Ces femmes sont ainsi rappelées à leur devoir de mère et à leur

[24] Voir COULMONT, Baptiste, *Sociologie des prénoms*, Paris, La Découverte, 2011.
[25] La série, intitulée rappelons-le *Père et maire*, et mettant en scène un duo composé d'un prêtre et d'un maire, promeut ici les valeurs du catholicisme tout autant que ses rituels.

responsabilité vis-à-vis de l'enfant qu'elles ont mis au monde. Dans ces exemples, les arguments mobilisés le sont en faveur d'une parenté biologique qui serait supérieure à une parentalité élective ou sociale. À aucun moment n'est évoquée la possibilité d'une adoption du bébé par un couple en mal d'enfants ni celle d'une vie heureuse pour ce dernier – en dehors de la famille biologique, donc, point de salut, semblent nous dire ces épisodes. Les liens du sang sont réaffirmés comme étant les seuls « vrais » liens mais aussi comme fondement de la famille. Ainsi, dans les quatre séries de TF1 traitant de l'accouchement sous X, le lien biologique est toujours rétabli : dans *Père et maire*, Jessica se rétracte et accepte sa maternité, pour aller vivre avec Fabien, le père biologique du bébé ; Catherine Vignes, dans *Diane, femme flic*, et Manon, dans *Maternité*, se rétractent également et quittent la maternité avec leur bébé dans les bras ; enfin, dans *Alice Nevers, le juge est une femme*, Ève Blondin, qui avait accouché sous X de Simon 25 ans auparavant, avait accepté sa demande de rencontre et tissait avec lui une relation mère-enfant. Trois de ces femmes ont la garde de leur enfant et en sont la mère légale. Sur les quatre pères de TF1, l'un est mort, deux acceptent leur enfant tandis que le dernier le tue. De manière générale, on peut en conclure que le lien biologique est fortement valorisé sur la chaîne, et plus spécifiquement le lien maternel, montré comme un lien charnel. Les liens du sang priment, dans le discours de TF1, sur la parenté sociale.

1.1.2.2. Un service public soucieux du respect de la loi

Sur le service public, en revanche, sur cinq femmes accouchant ou ayant accouché sous X, trois refusent la levée de leur anonymat et demeurent des « mères de l'ombre »[26]. C'est le cas d'Aurélie, dans « Née sous X » (*Famille d'accueil*), de Dominique dans « Père sous X » et d'Amel, dans *Jeu de dames*. Quels sont les arguments mobilisés ici pour justifier le recours à ce dispositif ? Aurélie comme Dominique font valoir leur droit. La seconde rappelle que légalement, l'enfant dont elle a accouché sous X n'est pas le sien, contrairement à celui qu'elle a désiré et eu avec son mari. Elle dit ainsi : « Je suis mariée, j'ai voulu mon petit garçon, c'est mon seul enfant, je n'en ai pas d'autre ». Aurélie, qui est plus jeune, mobilise un double argument : celui de son bien-être et celui de l'intérêt supérieur de l'enfant. Elle explique dans un premier temps qu'en gardant le bébé, elle n'aurait pas pu choisir sa vie, avant d'ajouter : « moi je sais que je suis pas prête pour être mère, je m'en occuperai mal ». Elle considère donc qu'elle ne serait pas une bonne mère pour cet enfant et, par conséquent, que celui-ci mériterait meilleure mère qu'elle. Amel également s'en remet au bien-être de l'enfant : « je l'ai vu dans les bras de sa mère. Il avait l'air heureux, choyé, aimé. Pourquoi il aurait envie de rencontrer une femme qui l'a abandonné s'il a

[26] LEFAUCHEUR, Nadine, « Accouchement sous X et mères de l'ombre », BETTAHAR, Yamina, et LE GALL, Didier, *La Pluriparentalité*, *op. cit.*, pp. 139-175.

des parents géniaux ? ». Toutes trois revendiquent donc leur droit à choisir d'être mère, et le cas échéant à ne pas l'être. En effet, comme le souligne François de Singly, « ce n'est pas parce qu'une femme met au monde qu'elle est automatiquement "mère" »[27]. Amel dit d'ailleurs à ses amies « vous êtes mères, et moi non ». Ces personnages revendiquent une définition sociale de la parenté. La mère est celle qui s'occupe de son enfant, l'aime et l'élève, non celle qui n'a fait que le mettre au monde.

Pour en revenir aux arguments mobilisés, l'intérêt de l'enfant l'est aussi parfois dans une autre optique, en mettant l'accent sur le droit de celui-ci à connaître et à grandir avec ses parents biologiques. D'un côté, l'argument est mobilisé pour appuyer les droits du père. Plusieurs épisodes prennent d'ailleurs le point de vue des pères comme point de départ de la narration et suivent leurs démarches pour être reconnus comme pères de leurs enfants et pour pouvoir s'occuper d'eux. C'est le cas de Fabien dans « Père et mère », de Thomas dans « Née sous X » (*Famille d'accueil*) et de Gianni dans « Père sous X ». Les deux premiers personnages sont des adolescents, le dernier est adulte. Tous luttent pour que leur paternité soit reconnue. Fabien et Thomas font valoir leur droit à la paternité vis-à-vis d'enfants qui viennent à peine de naître. Les séries prennent un tour pédagogique et se veulent explicatives des modalités de l'accouchement sous X et des démarches que les pères peuvent effectuer. Ainsi, Erwan (le prêtre) fait des recherches sur Internet et lit les informations suivantes : « une nouvelle loi permet au père d'un enfant né sous X de demander sa reconnaissance auprès du procureur de la République »[28]. Tout comme Thomas, Fabien va effectuer les démarches nécessaires et obtenir la garde de son enfant. Dans les deux cas, le choix des jeunes filles d'accoucher sous X barre l'accès des jeunes hommes à la parentalité, et c'est après bien des démarches et témoignages de leur profond désir d'être père qu'ils obtiennent réparation. La situation de Gianni est différente dans la mesure où sa fille, Sarah, a été adoptée. Grâce à l'aide du tuteur au grand cœur, les parents de Sarah expliquent à la petite fille que son père biologique souhaite la rencontrer. Elle accepte de le voir et l'épisode s'achève sur leurs retrouvailles et une promesse de bonheur, Sarah jouant avec ses « deux papas », Gianni, son père biologique, et Gilles, son père adoptif. L'argument du droit à connaître ses parents biologiques est donc fortement mobilisé par ces trois séries. Ainsi, dans l'épisode de *Famille d'accueil*, un personnage déclare : « c'est un droit pour l'enfant de connaître ses parents et d'être élevé par eux. On n'a pas le droit de laisser juste la mère prendre la décision quand le père est là, prêt à s'occuper de l'enfant, à l'aimer ». De l'autre côté, l'argument du droit à la connaissance des origines personnelles prêche contre l'accouchement sous X, au nom du bonheur de l'enfant, bonheur qui serait impossible dans le mensonge. Léa dit ainsi à Amel : « t'es sa mère et il a besoin

[27] SINGLY (de), François, *Les Uns avec les autres. Quand l'individualisme crée du lien*, *op. cit*., p. 56.
[28] *Père et maire*, « Entre père et mère », TF1, 2004.

de te connaître. Il est peut-être très heureux là où il est mais il le sera jamais à 100%. Alors tu le retrouves, tu lui dis qui tu es, tu lui dis que tu l'aimes. […] T'as pas le droit de faire autrement, tu comprends ? ». Malgré la virulence des propos de son amie, Amel va choisir de voir son fils, mais de ne pas lui révéler qui elle est et de le laisser vivre avec ses parents adoptifs, sans savoir qu'il a été adopté. Elle fait donc le choix de valoriser la parenté adoptive, sociale, au détriment d'une parenté biologique, mais aussi de respecter la loi et le fait qu'elle ait renoncé, en accouchant sous X, à ses droits parentaux. Les fictions du service public laissent donc la parole à tous les partis et points de vue, faisant apparaître les différents enjeux de l'accouchement sous X : droit de la femme à l'anonymat, droit du père d'élever son enfant, intérêt supérieur de l'enfant et droit à la connaissance des origines.

La troisième configuration proposée par ce corpus est celle au sein de laquelle les femmes ayant accouché sous X acceptent la levée du secret, mais sans qu'aucune ne devienne la mère légale de l'enfant qu'elle a mis au monde. Dans l'épisode de *Louis la Brocante*, Cécile accepte de rencontrer le fils dont elle a accouché sous X 17 ans auparavant, mais elle rappelle à la mère adoptive de ce dernier, Hélène, que c'est elle la mère : elle lui dit en effet « vous êtes la maman de Cyrille »[29]. Dans l'épisode du *Tuteur* « Née sous X », Jessica, qui est la mère biologique de Léa mais a accouché sous X, devient à la mort des parents adoptifs de la petite sa « famille d'accueil » et n'est donc pas légalement sa mère, même si elle l'a mise au monde. Les parents de Léa demeurent ses parents adoptifs, et leur mort ne la rend pas pour autant adoptable. La fiction se saisit ici des subtilités de la loi en matière de filiation et de parenté, affirmant la primauté de la parenté juridique sur la parenté biologique. Les fictions du service public semblent donc beaucoup plus respectueuses de la loi sur l'accouchement sous X, acceptant qu'une femme ayant mis au monde un enfant ne soit pas pour autant sa mère. Elles sont également favorables à la pluriparentalité, qu'elles mettent d'ailleurs volontiers en scène, puisque Cyrille et Léa ont deux mères.

Une chaîne privée comme TF1 et les chaînes du service public semblent donc avoir un discours différent sur l'accouchement sous X[30], comme en témoignent les arguments mobilisés par les personnages. Lorsque des épisodes de séries traitent d'un sujet de société tel que l'accouchement sous X, ils participent du débat public, proposent un éclairage sur le sujet, en donnent des clés de compréhension. Les personnages ont ici un rôle pédagogique dans la mesure où ils expliquent les

[29] *Louis la brocante*, épisode « Louis et la médaille oubliée », F3, 2006.
[30] Il est intéressant de noter que la scénariste Marie-Hélène Bizet a participé à l'écriture des l'épisode de *Père et maire* et à celle de celui de *Famille d'accueil*, diffusés respectivement sur TF1 et F3 à moins de trois semaines d'intervalle. Nous pouvons ici soulever l'hypothèse selon laquelle les demandes des deux chaînes étaient différentes et ont joué sur le point de vue porté par les discours mis à l'écran. On peut également préciser que dans les deux cas, un père adolescent revendique sa paternité.

lois et leurs conséquences. Est ici lisible la « fonction de "médiation sociale" assurée par ces productions à visée divertissante »[31]. Nous pouvons dès lors réfléchir aux discours que tiennent les séries sur l'accouchement sous X en mobilisant les notions de « contraintes situationnelles » et d'« imaginaires communicationnels »[32] proposées par Guy Lochard. La première nous invite à prendre en compte la chaîne de diffusion, les contraintes liées à son cahier des charges ou à son identité, ainsi que l'image que ses producteurs se font de leur public. Ces contraintes apportent un premier élément de réponse à la divergence de points de vue relatifs à l'accouchement sous X entre la chaîne privée et l'audiovisuel public. La première a un discours plus consensuel, valorisant la famille et privilégiant les liens du sang, de façon à ne pas heurter par un discours trop engagé l'utopique « ménagère de moins de cinquante ans » que la chaîne semble cibler. Ces réticences sont révélatrices des limites que posent les créateurs, auteurs et diffuseurs à « l'acceptabilité morale » [33] de leurs discours, mais aussi de l'« âme des chaînes »[34]. Les chaînes publiques se permettent de proposer un discours plus nuancé sur les thématiques de société qui font débat, tout en se montrant respectueuses de la loi et de son esprit. On retrouve donc, au sein de la fiction, ce qu'Éric Maigret avait relevé dans les journaux télévisés dans son article sur les récits de guerre. Il évoque ainsi un « déploiement de visions du monde différenciées d'une chaîne à l'autre » [35]. D'autre part, la notion d'« imaginaires communicationnels » nous permet d'envisager la fiction sérielle comme un lieu de discussion ou de réagencement des normes sociales dans leurs représentations, tout en saisissant ces produits culturels comme un tout participant des imaginaires sociaux contemporains. Les fictions mettent ainsi en récit les débats contemporains, les personnages incarnent des acteurs sociaux aux motivations et arguments divers, leur donnent chair et voix, et les téléspectateurs et téléspectatrices sont invités à se forger leur propre opinion.

1.2. Ce que femme veut

Ce que ces deux derniers cas révèlent, c'est que de nombreuses femmes sont seules maîtresses de la décision de laisser évoluer leur grossesse ou d'y mettre un terme. Peut-on y lire une trace de la nouvelle « matricentralité » que met en lumière Sylvie Cadolle dans son enquête sur la beau-parentalité[36]? Ces héroïnes s'inscrivent-elles dans une forme de toute puissance maternelle visant

[31] BOYER, Henri, et LOCHARD, Guy, *Notre Écran au quotidien. Une radiographie du télévisuel*, *op. cit*., p. 125.
[32] LOCHARD, Guy, « Penser autrement l'histoire de la communication audiovisuelle », *L'Année sociologique*, vol. 51, n° 2, 2001, pp. 439-453.
[33] CHALVON-DEMERSAY, Sabine, « Le deuxième souffle des adaptations », *article cité*, pp. 77-111.
[34] DAGNAUD, Monique, *L'Âme des chaînes : évolution des programmes de TF1, Antenne 2, FR3 de 1977 à 1990*, rapport réalisé pour le Conseil supérieur de l'audiovisuel, Paris, 1991.
[35] MAIGRET, Éric, « Le journal télévisé de Bagdad à Belgrade. Le problème du récit par temps de guerre transnationale », in FLEURY-VILATTE, Béatrice, *Récit médiatique et histoire*, Paris, L'Harmattan/INA, 2003, pp. 117-163, p. 138.
[36] Sylvie Cadolle, *Être parent, être beau-parent. La recomposition de la famille*, Paris, Odile Jacob, 2000.

à évincer les pères et à renforcer le pouvoir des femmes sur leur foyer[37] ? Il est alors possible d'interroger le pouvoir des femmes dans la décision de mise au monde d'un enfant – et, en contrepoint, de questionner une éventuelle absence de pouvoir chez les hommes.

1.2.1. Un pouvoir absolu ?

Dans dix cas, il est énoncé clairement que la femme choisit seule. Ainsi, Alice annonce au géniteur : « Mathieu, *j'ai décidé*. Je garde notre enfant »[38]. Elsa, de son côté explique la situation à ses amis : « je suis enceinte. […] Je suis super heureuse. Bon, Antoine n'en veut pas, mais c'est pas grave, j'ai l'habitude »[39]. Catherine de son côté change d'avis et n'avorte pas, contrairement à ce que son mari et elle avaient convenu. Si Laurence (*Un et un font six*, TF1), Isabelle (*La Smala s'en mêle*, F2) et Marina (*Suspectes,* M6) ne sont pas enceintes, on apprend par leurs époux ou ex-maris que ce sont elles qui ont décidé d'avoir des enfants, malgré les réticences des futurs pères[40]. Il est ainsi dit de Luc, l'ex-mari d'Isabelle, qu'il « [n'] était pas très chaud pour adopter »[41]. Les hommes dans ces cas ne participent donc aucunement à la décision. Pourtant, ils finissent bien souvent par accepter avec joie l'enfant qui vient au monde. Les séries mettent en scène un monde dans lequel la procréation est finalement assez peu contrôlée tant les « accidents » sont fréquents. Surtout, ce sont les femmes qui décident d'enfanter, avec ou sans l'accord du père. Selon Marcela Iacub, « les femmes ont un pouvoir absolu de ne pas devenir mères lorsqu'elles tombent enceintes, alors que les hommes n'ont aucune maîtrise des conséquences procréatives de leurs actes sexuels »[42]. Les séries mettraient en scène ce pouvoir absolu tant les femmes ont le contrôle, non pas tant de la procréation, que de la poursuite de la gestation. Nous proposons de développer ici l'exemple de la série *Nos enfants chéris* qui donne tout le pouvoir aux mères. Ariane voudrait avoir un enfant avec Jean-Yves, mais celui-ci est stérile. Elle lui propose alors de s'adresser à son ex-mari, Martin, avec lequel elle a une fille, Cerise. Ariane dit à Jean-Yves : « et si je demandais à Martin de faire un don ? Comme ça, Cerise aurait un vrai frère ou une vraie sœur »[43]. Cette solution inquiète Jean-Yves qui craint que Martin ne demande par la suite la garde de l'enfant. Ariane vient à bout de ces inquiétudes et dès qu'elle en a l'occasion, se jette sur Martin : « enlève ton caleçon […] Écoute, je te demande ça comme un service à une vieille amie. Jean-Yves est

[37] Le roman de Christine Angot *Les Petits*, paru en 2011 chez Flammarion, semble servir cette hypothèse.
[38] *Alice Nevers, le juge est une femme*, épisode 21, « Faute d'ADN », TF1, 2009.
[39] *Drôle de famille*, épisode 2, F2, 2010. Elsa dit avoir l'habitude car le géniteur de son premier enfant avait lui aussi refusé sa paternité.
[40] Dans *Suspectes*, voici le discours que tient Daniel à sa femme Marina : « c'est toi qui l'a organisée notre vie, toi ! Quand on s'est rencontrés, il n'était pas question de tout ça du tout, de maison, de mariage, de vie commune, d'enfants, de tout ça, rien ! C'est pas ce que je cherchais, tu le savais très bien ! J'ai même pas fini mes études, bordel ! Mais tu t'es trompée dans les dates, t'es tombée enceinte, t'as voulu le garder, alors on l'a gardé, je t'ai pas fait de reproches, je t'ai jamais demandé d'avorter, non. J'ai juste assumé la situation » (épisode 5, M6, 2007).
[41] *La Smala s'en mêle*, épisode 1, F2, 2012.
[42] IACUB, Marcela, *L'Empire du ventre*, *op. cit.*, p. 23.
[43] *Nos enfants chéris*, saison 2, épisode 7, « C'est grave docteur ? », Canal+, 2008.

stérile et tu peux nous aider si tu veux. Juste cinq minutes et tu nous rends heureux pour la vie. Tu es capable ! »[44]. Martin ne résiste pas et on apprend qu'Ariane est enceinte dans le dernier épisode de la série. Le discours d'Ariane est ambivalent puisque d'un côté elle veut donner à sa fille un « vrai » frère ou une « vraie » sœur, c'est-à-dire que ses deux enfants aient les mêmes parents biologiques ; de l'autre, elle demande à Martin de l'aider à concevoir sans qu'il soit question qu'il devienne le père de l'enfant qui résultera de cette union puisque ce projet parental est développé avec Jean-Yves qui sera le père de l'enfant. Dans la même série, Claire couche une fois avec Martin et est enceinte suite à cette union. Voici l'extrait de scène durant laquelle elle lui apprend qu'elle est enceinte de lui :

> *Martin est dans la salle de bain, fumant un joint, il plane. Claire lui parle à travers la porte :*
> Claire : je voulais te dire, euh... je suis enceinte.
> Martin : cool.
> C.. : de toi.
> M. : ok. C'est cool.
> C. : ouais, enfin, je voudrais beaucoup le garder. Mais personne sera au courant que t'es le père, tu vois, ce serait... notre secret. Je trouvais ça plus honnête de te le dire.
> M. : t'es cool Claire.
> C. : merci. Bon, ben… on fait comme ça... À plus tard, je vais faire un thé si tu veux[45].

Claire a déjà deux enfants, de deux pères différents, pères que l'on ne voit pas dans la série, et elle vient d'adopter, avec Patrick, un adolescent de 15 ans. Dans la même série, Constance, mariée à Martin, est peut-être enceinte du frère de son ex-mari et Sonia, la maîtresse de Martin, est enceinte de Nounours qui était en couple avec Claire dans la saison précédente. Ce que la série met ici en scène, et qui est rendu plus visible encore par ces différentes grossesses, c'est la fluidité des relations amoureuses bien sûr, mais aussi, peut-être, une moindre importance accordée à l'institutionnalisation des unions tout autant qu'à la parenté biologique. Les quatre personnages féminins principaux de la série ont toutes des enfants de pères différents, pères qui d'ailleurs ne sont pas forcément reconnus comme tels. Sans aller jusqu'à parler de discours nataliste de la série, il n'en demeure pas moins que toutes ces grossesses sont acceptées sans que jamais la question de l'avortement ne soit posée, ni même que les géniteurs donnent réellement leur avis. La toute-puissance féminine évoquée par Marcela Iacub trouve ici son plein épanouissement. Les femmes sont seules maîtresses de la procréation et choisissent en dernière instance de donner ou non la vie, tandis que les hommes sont réduits au rang de géniteurs. Face à ce pouvoir quasi matriarcal, les masculinités apparaissent d'ailleurs en crise : Arnaud effectue une transition pour devenir la femme qu'il a toujours été après avoir souffert d'impuissance, Patrick a des problèmes d'alcool et

[44] *Nos enfants chéris*, saison 2, épisode 10, « Familles décomposées », Canal+, 2008.
[45] *Nos enfants chéris*, saison 2, épisode 12, « Nouveau dada », Canal+, 2008.

est dominé par Ariane – on le voit dans une scène dormir par terre en chien de fusil –, la virilité de Martin est remise en cause[46], Jean-Yves est stérile…

Les hommes sont donc souvent soumis au bon vouloir de leurs amantes, conjointes, voire ex-femmes tandis que ces dernières vivent parfois leur grossesse loin d'eux, attendant qu'ils soient « prêts » à devenir pères. Elsa mène ainsi sa grossesse loin d'Antoine, qui, après quelques apparitions, finit par accepter les faits, assister à l'accouchement et devenir un père très attentionné. Il en est de même pour Benjamin, dans *Ma femme, ma fille, deux bébés*, sur M6, à la différence près qu'il est adolescent. Alors qu'il encourage fortement Chloé à garder le fœtus, il finit par l'abandonner quelques semaines plus tard et par « réapparaître » à la naissance. Les hésitations et tergiversations des futurs pères sont ainsi l'objet de différentes intrigues, marquées par le fait que les pères tiennent des propos parfois contradictoires. Ainsi, dans *Merci, les enfants vont bien*, Jean-Pierre expose clairement à Isabelle qu'il ne veut pas d'un autre enfant – le couple ayant déjà sept enfants à son actif. Il dit à son épouse : « la vérité, c'est qu'on a toujours décidé ensemble d'avoir nos enfants, et là moi j'ai rien choisi du tout. Et toi non plus, apparemment »[47]. Cependant, c'est lui qui se charge de l'annonce de la nouvelle aux sept enfants, présentant cette grossesse comme désirée, à la surprise d'Isabelle. En réalité, Jean-Pierre fait cela non parce qu'il a changé d'avis, mais pour donner aux enfants l'impression que leurs parents sont d'accord sur un sujet de cette importance. Mais, très vite, Jean-Pierre finit par accepter la nouvelle : « t'inquiète pas, ils vont finir par l'aimer ce bébé, et moi aussi je vais l'aimer ». C'est finalement lui qui apprend avec le sourire à toute la famille que le bébé est un garçon. Dans la même série, Benjamin laisse sous-entendre qu'il n'a pas l'impression d'avoir choisi de devenir père. Il finit par dire à Isis : « Je te rectifie un truc : c'est toi qui m'as fait un enfant, et c'est toi qui m'as épousé. Voilà »[48]. Cette remarque est cependant discutable dans la mesure où Isis met tout en œuvre pour être enceinte, notamment en vérifiant sa température et en appelant Benjamin à chaque ovulation. Difficile donc pour lui de considérer que les relations sexuelles programmées n'étaient pas dans un but reproductif… Si les femmes ont la « toute-puissance » d'avorter, les hommes ont en contrepartie le pouvoir d'utiliser les divers moyens de contraception à leur disposition. Dans le dernier épisode de la série de TF1 *Un et un font six*[49], Grégoire a lui aussi un comportement tout à fait paradoxal. Apprenant une grossesse accidentelle, voici ce qu'il dit à sa compagne Sophie, alors qu'il ne sait pas encore qu'elle est enceinte :

[46] Cf. chapitre 6.
[47] Pour cette citation et la suivante : *Merci, les enfants vont bien*, épisode 1 « Ça déménage », M6, 2005.
[48] *Merci, les enfants vont bien*, épisode 5, « Congé paternité », M6, 2008.
[49] Pour cette citation et la suivante : *Un et un font six*, épisode 8 « Chassé croisé », TF1, 2000.

> Grégoire : Comment une nana peut encore se retrouver enceinte sans le faire exprès aujourd'hui ? Non mais c'est dingue ça !
> Sophie : mais si, ça arrive !
> G. : ah non non, ça arrive pas, je suis désolé, ou alors, faut vraiment être taré ! […] Moi, une nana me fait un coup pareil, je lui demande d'avorter tout de suite ! C'est pas compliqué, un bébé ça se fait à deux, ça se fait pas tout seul ! On est d'accord là ?

Grégoire part du principe qu'une femme involontairement enceinte est « tarée » et que si cela lui arrivait, il lui dirait d'avorter. L'erreur ou absence de contraception de la part d'une femme est donc une aberration, une folie, alors que pour un homme, rien de tel. Une femme enceinte sans le planifier ferait un bébé toute seule, comme si l'homme ayant eu une relation sexuelle non protégée ou sans contraception avec elle n'avait pas participé à la procréation. Après quelques hésitations, compréhensibles suite à cette conversation, Sophie annonce la nouvelle à Grégoire qui, contre toute attente après un tel discours, répond, heureux : « un bébé ? Un petit bébé comme ça à nous deux ? Et t'avais peur de me le dire ? Mais t'es folle toi, t'es folle ! Tu sais que je t'aime ? ». Les jeunes gens se marient d'ailleurs dans l'épisode suivant. Dans *Drôle de famille*, Antoine, qui ne se sentait pas prêt on l'a vu, devient très présent auprès de sa fille dès sa naissance. Mathieu, de son côté, n'envisage pas d'avoir un autre enfant. En effet, quand Juliette – enceinte sans qu'il le sache – lui demande s'il aurait envie d'un autre enfant, voilà ce qu'il lui répond :

> Mathieu : pourquoi ? […] Non, j'y pense pas. T'en as deux, j'en ai une […] Quelque part c'est comme si on en avait trois, et je suis très heureux comme ça. […] J'ai fait une croix là-dessus. […] Aucun regret[50].

Comme dans les scénarios précédents, il finira ravi d'avoir un nouvel enfant[51]. Les hommes dans ces séries ont donc la possibilité de se prononcer contre une grossesse, puis, devant le fait accompli, de l'accepter et de choisir le moment où ils endosseront leur rôle de père. Ces intrigues laissent entendre que les femmes sauraient, en dernière instance, ce qui est bon pour eux. Elles montrent également des pères qui finissent toujours par assumer leur paternité[52]. Ces résultats pourraient aussi être lus comme la preuve du pouvoir sur la procréation qui revient aux femmes et du pouvoir qu'elles acquièrent sur les hommes par la même occasion. Ainsi, selon Marcela Iacub, les femmes auraient le « pouvoir de faire naître ». Elle ajoute que :

[50] *Drôle de famille*, épisode 2, « Deux heureux événements », F2, 2010.
[51] Antoine, dans *Ma femme, ma fille, deux bébés* tient un discours similaire à sa femme Emma lorsqu'elle évoque l'idée d'un autre enfant : « moi ça me va très bien de pas avoir un deuxième enfant. Je [ne] me vois pas du tout recommencer la maternelle, les devoirs, les otites, la varicelle. Et puis, le restaurant est presque payé, dans deux ans elle est majeure, c'est maintenant qu'on va commencer à respirer. Et puis j'ai plein de projets pour nous. Je sais pas j'ai envie qu'on voyage tous les deux […] enfin on va respirer tous les deux, on va en profiter » (épisode 1, M6, 2010). Tout comme Mathieu, Antoine est ensuite très heureux d'être de nouveau père.
[52] Cf. chapitre 9.

> Ce pouvoir s'exerce de prime abord sur les hommes. Ceux-ci n'auront aucun droit à refuser les enfants qu'ils ont conçus, que ce soit en demandant à la femme d'avorter ou en déclarant par avance qu'ils ne souhaitent pas reconnaître les enfants qu'une femme mettra au monde contre leur gré. La paternité dépend, en dernière instance, de la décision d'une femme, qui peut souverainement la leur refuser ou la leur imposer, tout au moins si elle est fertile[53].

La paternité serait donc vécue à la fois comme une obligation et comme une imposition de la part des femmes[54]. Les femmes seraient donc, *in fine*, les maîtresses de la reproduction, les hommes n'ayant aucun contrôle sur celle-ci. Pour autant, il demeure nécessaire, nous semble-t-il, de rappeler que, dans les séries, les hommes, qui n'utilisent aucun moyen de contraception, arrivent à être surpris de la grossesse de leur compagne, ce qui peut encourager à nuancer les propositions de Marcela Iacub sur ce « pouvoir » des femmes et sur la victimisation des hommes qui en découle. Finalement, les héroïnes sont responsables de la procréation/reproduction, mais elles sont aussi en charge de tout ce qui concerne la contraception. Les hommes, de leur côté, devraient être libres de vivre une sexualité – potentiellement reproductrice – sans contraceptif, et donc être libérés du poids de la reproduction. Cette responsabilisation des femmes se lit d'ailleurs tout particulièrement dans le cas des grossesses adolescentes.

1.2.2. Grossesses adolescentes : de la liberté de garder son bébé

Notre corpus met en scène quatre jeunes filles de 16 ans enceintes ou avec un enfant. Dans le cas de Romane, évoqué précédemment, la jeune fille avorte. La série *Famille d'accueil* raconte également l'histoire de Camille, qui a un bébé, Clément. Nous nous arrêterons ici plus longuement sur les cas de Clem dans la série éponyme sur TF1 et de Chloé dans *Ma femme, ma fille, deux bébés* sur M6[55], dont les pilotes sont tous deux diffusés en 2010[56]. Ces deux séries ont pour héroïne une adolescente enceinte qui mène sa grossesse à son terme. Clem a réalisé qu'elle était enceinte trop tard et le délai pour avorter légalement en France est dépassé. La solution d'un avortement à l'étranger, dans des pays aux législations différentes, n'est ici envisagée ni par la jeune fille, ni par ses parents. Chloé, de son côté songe tout de suite à avorter, mais cède aux pressions de son petit ami Benjamin, qui lui demande de garder l'enfant. Dans les deux cas, les pères sont absents durant la grossesse et se concentrent sur leurs études tandis que les deux jeunes femmes décrochent sur le plan scolaire et renoncent à leur vie d'adolescente. Les parents des

[53] IACUB, Marcela, *L'Empire du ventre*, *op. cit.*, p. 253.
[54] Nous n'avons rencontré qu'un seul personnage masculin qui énonce clairement ne pas vouloir d'enfant : Éric, le compagnon de Sophie dans *La Crèche* (F2, 1999-2000). Sophie est enceinte et fait croire à Éric qu'elle a avorté. Elle finit par lui avouer sa grossesse une fois qu'il est trop tard pour l'interrompre. Dans la même scène, Éric la quitte (épisode 5, « L'Accident », F2, 2000).
[55] Nous ne traitons pas ici du cas de Camille dans la mesure où sa grossesse n'est pas montrée. Cependant, nous reviendrons sur son cas à la fin de ce chapitre.
[56] Notons, à titre de contextualisation que 2010 est également l'année de diffusion du téléfilm américain *The Pregnancy Pact* (Le Pacte de grossesse), inspiré d'un fait divers. En 2011 sort sur les écrans français *Dix-sept filles*, de Delphine et Muriel Coulin.

jeunes hommes finissent par les convaincre de prendre leur part de responsabilité et ils assistent tous les deux à la naissance de leur enfant dont ils participent ensuite à l'éducation. Cependant si Chloé et Benjamin se réconcilient et élèvent ensemble leur fille Ingrid, la situation est différente pour Clem qui n'est plus en couple avec Julien. Elle reste chez ses parents et s'occupe au quotidien de son fils Valentin. Julien s'occupe aussi de son fils, mais beaucoup moins. À aucun moment il n'est question d'une garde partagée ou alternée. Clem garde Valentin et Julien le voit de manière plus occasionnelle. Le poids est beaucoup plus lourd pour la jeune fille qui a de nombreuses difficultés aussi bien à l'école que dans sa vie sentimentale, peinant à trouver un petit ami acceptant l'enfant qu'elle a déjà. Julien de son côté réussit ses études et a une petite amie. La charge que l'enfant représente incombe donc essentiellement à la mère. Dans *Ma Femme, ma fille, deux bébés*, les jeunes gens habitent ensemble et élèvent leur enfant tous les deux. La série valorise donc le modèle de la famille nucléaire réunissant, autour d'un enfant, un père et une mère. Dans ces deux séries, c'est tout d'abord la famille de la mère de l'enfant qui le prend en charge, les parents du père apportant leur soutien de manière plus tardive. Plus généralement, quel discours ces deux séries portent-elles sur les grossesses adolescentes ? Tout d'abord, les parents des jeunes filles enceintes réagissent de manière plutôt positive à l'annonce de la grossesse de leur fille. Si, dans un premier temps, la colère gronde, le second temps est celui de la consolation et du soutien inconditionnel. Ce qui prime ici, c'est l'attention à l'enfant et la volonté de respecter ses choix. Les parents consacrent ainsi beaucoup de temps à leurs enfants, mais aussi à leurs petits-enfants. Dans les cas de grossesses adolescentes menées à terme, les solidarités familiales, mais surtout maternelles, fonctionnent à plein. Il est également à noter que ces deux jeunes filles vivent dans des familles unies, de classe moyenne, blanche pour celle de Clem, métissée du côté de Chloé. Cette dernière en effet est métisse, et son père, Antoine, est interprété par Pascal Légitimus. Ces deux personnages font partie des très rares personnages non-blancs de notre corpus. Pour autant, la question de leur race n'est absolument pas en jeu dans la série. Cette dernière s'inscrit de ce point de vue dans la lignée de ses consœurs étudiées par Éric Macé, qui conclut que les séries françaises procèdent, dans leur grande majorité, à un évitement ou à une forme d'occultation des ethnicités[57]. Cet évitement est d'autant plus marqué dans cette série que la famille d'Antoine n'est pas présente dans les trois épisodes composant le corpus alors que, du côté des personnages secondaires, nous trouvons la mère d'Emma et son compagnon, tous deux blancs. Plus encore, rien n'est dit au sujet de ses parents, de quelconques frères et sœurs ou plus globalement de sa famille. La thématique du métissage en elle-même est également totalement évacuée de la narration.

[57] MACÉ, Éric, « La fiction télévisuelle française au miroir de *The Wire*. Monstration des minorités, évitement des ethnicités », *article cité.*

L'autre élément significatif de ces deux séries est que les grossesses adolescentes sont montrées sous un angle tout à fait rassurant alors même qu'elles ne sont pas prévues et donc qu'elles ne relèvent pas d'un projet de vie – encore moins de parentalité. Nous pouvons ici faire le lien avec l'analyse de Kelly Oliver des films hollywoodiens mettant en scène des grossesses adolescentes. Selon elle, « le fantasme de l'adolescente au potentiel reproductif démesuré, criminel, pathologique et dangereux est domestiqué au sein d'une vie de famille convenable. En ce sens, ce qui est fantasmé de l'irresponsabilité adolescente combiné à une fertilité dangereuse est ramené dans le cadre de normes de ce qui est socialement acceptable »[58]. Les deux jeunes filles en effet deviennent enceintes par accident et au tout début de leur vie sexuelle, ce qui témoigne de leur grande fertilité. De plus, si Clem vit un temps dans un foyer pour jeunes en difficulté tandis que Chloé emménage dans un squat, les deux jeunes filles reviennent rapidement dans le giron familial. Toutes deux acceptent leurs responsabilités et tentent de concilier leurs études, leur vie de mère et leur vie de femme. Avec l'aide de leurs familles, l'élevage d'un enfant semble se faire dans la joie et la bonne humeur. Ici encore, la grossesse non voulue aboutit à un bébé aimé et désiré. La rhétorique du choix se voile dès lors d'arguments contradictoires : les beaux enfants qu'elles mettent au monde et la vie de famille heureuse qui en découle laissent à penser que les deux jeunes femmes ont fait le bon choix : celui de mener leur grossesse à terme et de donner la vie. Tout comme les films hollywoodiens, ces fictions embrassent des valeurs familiales conservatrices tout en faisant la promotion du droit des femmes à choisir si, et seulement si, elles font le (bon) choix de garder leur bébé[59]. Chloé s'exclame d'ailleurs à propos de ce choix : « c'est ma liberté de femme ! »[60]. La liberté n'est donc plus d'avorter mais bien d'enfanter. On mesure ici la portée du glissement sémantique qui pourrait être entendu comme une manière de réassigner les femmes à leur fonction reproductrice et à l'espace privé en vantant la liberté que représenterait dans ce sens la maternité[61]. Les jeunes femmes, dans ces séries, énoncent en effet souvent leur désir de se marier et d'avoir des enfants, ramenant ainsi sur le devant de la scène les idéaux romantiques dont les générations précédentes cherchaient à se débarrasser. Le personnage de Chloé trouve d'ailleurs son antithèse dans le personnage d'Alice, sa grand-mère. Cette dernière ne comprend pas que sa fille Emma soit heureuse d'être enceinte à nouveau et tient le discours suivant à sa petite fille :

> Alice : non mais pourquoi on s'est battu pour la liberté de la femme, tu peux me dire ? Ah non mais on est en pleine régression sociale ! […] Envie d'être l'esclave des couches-culottes ! Enfin, je l'ai pas élevée comme ça, moi ! On n'a pas besoin d'un

[58] OLIVER, Kelly, *Knock me up, Knock me down. Images of Pregnancy in Hollywood Films*, New York, Columbia University Press, 2012, p. 106 [notre traduction].
[59] *Id*., p. 108.
[60] *Ma femme, ma fille, deux bébés*, épisode 1, M6, 2010.
[61] Les revendications de paternité portées par les adolescents dans les histoires d'accouchements sous X traitées précédemment vont exactement dans le même sens.

> gosse pour exister ! Y a d'autres moyens de s'épanouir pour une femme. Ah non franchement ça me dépasse. Ça me dépasse[62].

Alice est présentée comme une féministe soixante-huitarde, prônant l'amour libre et contre l'institution du mariage. L'opposition entre les deux personnages place les revendications féministes du côté de la grand-mère et les rêves de mariage et d'enfants du côté de la jeunesse. Ainsi, ces personnages d'adolescentes semblent participer du *backlash* mis en évidence par Susan Faludi ou Angela McRobbie[63]. La promotion de la maternité comme accomplissement de soi et la torsion appliquée aux arguments et à la rhétorique du choix semblent participer de ce mouvement. Ces deux séries transforment ainsi en maternité « choisie » des grossesses non désirées d'adolescentes. Plus encore, la série de M6 fait la promotion d'un modèle de famille traditionnel, comme en témoigne cette réplique de Chloé : « quand je me fais le film de ma vie c'est avec lui, dans une grande maison, avec des enfants partout »[64].

Toutes ces séries nous montrent aussi des grossesses imprévues, « accidentelles » sans que, pour autant, l'avortement soit une solution acceptable. Plusieurs femmes y renoncent en effet. On retrouve ici de nouveau les conclusions de Kelly Oliver qui écrit ainsi que « la plupart des films sur la grossesse sont implicitement contre l'avortement comme une option viable pour les grossesses "accidentelles" ou "non désirées". Plus encore, dans les films hollywoodiens, les grossesses non voulues deviennent des bébés désirés et aimés »[65]. Comme elle le souligne, ce type d'intrigue rend compliquée la notion de choix puisque, au final, l'avortement n'est pas une « bonne » solution.

1.3. La mise en scène du désir d'enfant

À l'heure où la procréation médicalement assistée est régulièrement sur le devant de la scène, la fiction ne se saisit que marginalement de la mise en scène du désir d'enfant. Dans les représentations fictionnelles, donc, la parentalité est rarement traitée sur le mode du projet, mais davantage de la surprise, faisant finalement des grossesses un ressort (mélo)dramatique. N'utilisant manifestement pas de moyen de contraception, les héroïnes arrivent à être surprises d'être enceintes sans l'avoir désiré et ces fictions donnent ainsi l'impression que procréer est chose aisée autant qu'imprévue. Certains personnages cependant sont engagés dans un projet de parentalité et témoignent fermement de leur désir de maternité. Nous nous appuierons ici sur les

[62] *Ma femme, ma fille, deux bébés*, épisode 1, M6, 2010.
[63] Voir FALUDI, Susan, *Backlash. La guerre froide contre les femmes*, traduit par Lise Eliane, Evelyne Chatelain, Thérèse Reveillé, Paris, *Des femmes* – Antoinette Fouque, 1993 et McROBBIE, Angela, *The Aftermath of Feminism. Gender, Culture and Social Change*, Londres, Sage, 2009.
[64] *Ma femme, ma fille, deux bébés*, épisode 1, M6, 2010.
[65] OLIVER, Kelly, *Knock me up, Knock me down. Images of Pregnancy in Hollywood Films*, *op. cit*., p. 87 [notre traduction].

trois cas rencontrés, à savoir ceux de Christine, dans *Une famille formidable*, d'Axelle, une des héroïnes de *Vive les vacances !*, puis de Suzie, dans *Vénus et Apollon.* Les deux premiers personnages sont confrontés à un désir d'enfant contrarié par la stérilité, que nous étudierons dans un premier temps avant de nous intéresser à Suzie qui, pour sa part, cherche un géniteur.

1.3.1. Christine ou la multiplication des stigmates

Christine est une ancienne *escort girl*, payée par Reine, la mère de Sébastien, pour séduire ce dernier. Après les rebondissements classiques (Sébastien découvre le métier de Christine alors que celle-ci est véritablement tombée amoureuse de lui ; il la rejette ; ils se réconcilient), le couple se marie et cherche à avoir un enfant. Dans l'épisode 17, « L'enfer au paradis » diffusé en 2006, Christine est enceinte, mais fait une fausse couche. On apprend dans l'épisode suivant que le couple fait toute une batterie d'examen afin de comprendre les raisons de ses difficultés à enfanter :

> Sébastien : Nous sommes en pleine ovulation.
> Christine : depuis qu'on est rentrés, on a fait tous les examens, scintigraphie, échographie, et j'en passe. […] Tout va bien. Et les résultats ne devraient pas trop tarder
> S. : on y travaille jour et nuit. D'où le retard.

Le fait que Sébastien s'incluse dans la phase d'ovulation montre bien qu'il est pleinement investi dans ce projet de parentalité. À la fin de l'épisode, le couple annonce que Christine est enceinte de triplés. L'épisode suivant, « Les adieux à Nono », est diffusé deux ans plus tard et le couple est en crise :

> Christine : mon mari m'en veut parce que je ne suis pas capable de faire des enfants. On devait avoir des jumeaux, mais j'ai fait une fausse couche. Et depuis, il paraît que je suis stérile. […] – *à Sébastien* – Ose dire que tu ne m'en veux pas ! – *à la cantonade* – Ça fait deux ans que j'essaye de remonter dans son estime. Mais j'ai foiré le coup des enfants, alors je suis tricarde c'est ça ?
> Sébastien : t'emmerdes tout le monde ! […] Je crois qu'il vaut mieux qu'on rentre.
> C. : non ! Pour une fois qu'on parle ! On va pas se retrouver encore dans le silence.
> S. : Christine, c'est l'alcool qui parle à ta place.
> C. : je voudrais juste qu'on soit heureux comme avant. J'ai rien fait de mal, merde !

Au-delà de l'incohérence entre triplés et jumeaux, ce que révèle cet épisode est que les difficultés à avoir un enfant rejaillissent sur le couple. La stérilité de Christine entache son estime de soi, et la jeune femme sombre dans l'alcool, dont la cause est clairement son incapacité à enfanter et les reproches de son mari. Christine conduit ivre et a un accident à la suite duquel Sébastien ne peut plus marcher et refuse de la revoir. Alors qu'il retourne vivre chez sa mère, Christine échoue à se sevrer. Le personnage est absent de l'épisode 20, durant lequel on apprend qu'il a suivi une cure de désintoxication avec succès, qu'il est retourné chez ses parents en province et a trouvé un travail en attendant Sébastien. Le couple se réconcilie durant l'épisode 21, « La famille

s'agrandit ». La saison suivante en 2010, les voit de nouveau ensemble et engagés dans une procédure d'adoption lente et difficile. Reine, la mère de Sébastien, paye un officier d'état civil du pays imaginaire du « Balang-Balang » pour que son fils puisse adopter – sans passer par le circuit officiel – le petit orphelin Samaï. Après divers rebondissements, l'adoption finit par être officialisée[66].

Ce bref mais nécessaire récit des événements permet de mettre en lumière tout d'abord le fait que l'alcoolisme de Christine est dû à son incapacité à procréer. C'est en effet suite à ses deux fausses couches et après avoir appris qu'elle est stérile que la jeune femme sombre. La stérilité de l'épouse met également le couple en péril. En plus de ne pouvoir avoir d'enfant, Christine est responsable de l'accident handicapant son mari. Ce personnage cumule donc les causes de stigmate[67] (prostitution, alcoolisme, échecs des premières cures de désintoxication qui rendent l'adoption compliquée, stérilité), le dernier étant celui qui la fait le plus souffrir et qui semble le plus difficile à accepter, et à surmonter. Nous retrouvons ici ce qu'écrit Françoise Héritier à propos de la stérilité. Elle rappelle en effet que « la maternité est un élément clef de la construction identitaire des femmes. L'image de leur stérilité est perçue […] comme une "faille identitaire" »[68]. C'est bien l'image de soi de Christine tout autant que la reconnaissance des autres qui sont atteintes ici. Christine ne trouve d'ailleurs son plein épanouissement qu'une fois Samaï légalement son enfant, donc à partir du moment où elle est reconnue comme mère.

1.3.2. Axelle, ou l'obsession de la grossesse

Le deuxième cas de notre corpus est celui d'Axelle, héroïne de *Vive les vacances !*, sur TF1 en 2009. Axelle est en couple avec Samir, elle travaille comme animatrice dans un centre aéré et est en mal d'enfant. De passage à l'hôpital, elle demande de l'aide à un médecin qui l'examine, la déclare féconde pendant les prochaines 48 heures, et lui dit de revenir le voir dès qu'elle aura eu un rapport sexuel. Axelle rejoint Samir dans la voiture et lui saute dessus. On la voit ensuite les jambes en l'air, disant : « yes mes chéris, yes ! Maintenant il ne vous reste plus qu'à remonter

[66] Le propos de la série sur l'adoption est plus qu'ambigu dans la mesure où le désir d'enfant de Christine et Sébastien prime sur les règlementations internationales en termes d'adoption, règlementations qui sont d'ailleurs battues en brèche. Reine monnaye les services d'un officier d'état civil, « achetant » en quelque sorte un enfant orphelin dans un pays ravagé par des bandes armées. L'argent ici fonctionnerait donc comme garantie pour l'adoption. Les héros et héroïnes blancs sont présentés comme offrant les garanties d'une vie bonne à un enfant non-blanc : ils sont blancs, mariés, riches, et vivent dans un pays industrialisé – ce qui semble faire office de compétences parentales.

[67] Les différents stigmates que porte Christine (alcoolisme, prostitution, stérilité) viennent la discréditer en tant que mère potentielle. Elle craint d'ailleurs que ce passé ne la discrédite aux yeux des agences d'adoption. Elle est ainsi tour à tour « discréditée » ou « discréditable ». Cf. GOFFMAN, Erving, *Stigmate. Les usages sociaux des handicaps*, Paris, Les Éditions de Minuit, 1975 (1963).

[68] HÉRITIER, Françoise, « préface », in KNIBIEHLER, Yvonne (dir.), *Maternité, affaire privée, affaire publique*, *article cité*, p. VIII.

gentiment jusqu'à mon ovule ! »[69]. Retournant voir le médecin, elle comprend l'origine du problème et l'explique à Samir :

> Axelle : tes spermatozoïdes, ils vont pas dans le bon sens ! […] Je suis allée voir un spécialiste parce que je croyais que j'étais stérile et ça m'angoissait !
> Samir : pourquoi tu m'en as pas parlé ma belle ?
> A. : […] j'y arrivais pas.
> *Elle lui explique qu'il doit faire des examens.*
> S., *vexé* : je vais pas aller faire ce truc ! Et puis quoi encore ? Pour qui tu m'as pris ? J'ai ma dignité moi madame ! Et puis je te signale, pour ta gouverne, que je n'ai pas de problème avec mes spermatozoïdes, merci !

Samir refuse de faire l'examen nécessaire, à savoir un spermogramme. Axelle met alors en place un chantage au sexe, visant à le faire craquer : « pas de spermogramme, pas de câlin ! Bonnes vacances, chouchou ! » lui dit-elle. Discutant avec Benoît, les deux hommes en concluent : « c'est toujours pareil, c'est toujours nous, c'est toujours la faute des mecs », ce qui ne plaît guère à Axelle. Samir finit par faire l'examen et apprend qu'il est à l'origine du problème et qu'il est stérile. Cette annonce rejaillit sur l'estime de soi de Samir qui déclare que sa « virilité en a pris un coup ». Si la stérilité d'une femme l'empêche de s'accomplir dans la maternité, c'est ici la masculinité – et donc le genre du personnage – qui est atteinte. Ne pouvant procréer, Samir se sent moins « homme ». Les examens sont tout d'abord envisagés comme contraires à sa dignité – alors qu'Axelle s'y est d'emblée soumise, pensant qu'elle était responsable[70]. De plus, il culpabilise à l'idée de ne pas pouvoir offrir à celle qu'il aime les joies de l'enfantement, comprenant qu'elle puisse préférer le quitter et avoir un enfant avec quelqu'un d'autre. Il présente ainsi sa stérilité comme un bon motif de rupture, plaçant la fertilité en tête des qualités d'un compagnon. De son côté, Axelle, voyant une femme enceinte, se met à pleurer et rêve de grossesse. Si au début de la série elle dit qu'elle aime les enfants, mais qu'elle « aimerai[t] bien aimer les [s]iens plutôt que ceux des autres »[71], c'est au fil des épisodes le désir de grossesse qui se fait de plus en plus prégnant. En effet, elle tient les propos suivants : « je veux être enceinte, avoir un gros ventre qui me fait flotter dans la mer comme une grosse baleine à la dérive, vomir toute la journée, me lever la nuit pour bouffer n'importe quoi, prendre vingt kilos en neuf mois ! Je veux un bébé avec Samir »[72]. Ce qui prime ici, c'est l'expérience de la grossesse comme condition première de la maternité. Les autres modalités pour devenir parent ne sont évoquées que tardivement :

> Axelle, *à Natacha – alors que Samir l'entend sans qu'elle le sache* : J'avais tellement rêvé des enfants qu'on aurait avec Samir. Je pensais pas que si on pouvait pas en avoir j'aurais quand même envie de rester avec lui. […] Je m'en fous qu'on adopte ou qu'on

[69] Pour cette citation et les suivantes : *Vive les vacances !*, épisode 2, TF1, 2009.
[70] On peut d'ailleurs rappeler ici que le poids des procédures d'AMP porte surtout sur les femmes et a un coût important pour elles. Cf. HERTZOG, Irène-Lucile, « Les coûts de l'assistance médicale à la procréation pour les femmes salariées », in *Cahiers du Genre*, n° 56, 2014, pp. 87-104.
[71] *Vive les vacances !*, épisode 2, TF1, 2009.
[72] *Vive les vacances !*, épisode 6, TF1, 2009.

> fasse appel à un donneur anonyme... tout ce que je veux, c'est fonder une famille avec lui, rien qu'avec lui, je sais pas comment lui dire.
> Samir : alors ? On part pour une famille pas comme les autres[73] ?

Le couple est réconcilié, Samir demande Axelle en mariage et les témoins sont choisis. Cette annonce est d'ailleurs l'une des dernières scènes de la série. Celle-ci se termine ainsi sur la réconciliation du couple, la future institutionnalisation de son union et son engagement dans un projet de parentalité.

Tout comme dans le cas de Christine, on voit bien que la stérilité est montrée comme quelque chose de douloureux mais surtout comme une remise en question identitaire, une faille[74]. La maternité passe par la définition qu'Axelle donne d'elle-même. Ainsi, alors que Samir la présente comme sa « copine », elle précise « et future mère de ses enfants »[75]. Ces deux personnages féminins semblent ainsi soumis à ce que Laurence Tain qualifie d'« injonction à procréer dans un cadre hétérosexuel » et de « soumission au devoir d'enfant »[76]. Les séries présentent ces deux femmes comme quasi obsédées, prêtes à tout pour devenir mères, quelles que soient les conditions. Plus encore, la maternité apparaît être la voie ultime pour l'accomplissement de soi.

1.4. La place des pères

Si Christine et Axelle associent à leur projet de maternité un projet de couple, qu'en est-il de celle qui est célibataire ? Plus généralement, quelle est la place des pères ?

1.4.1. Une mère, un père, chacun sa place ?

Une des arches de la première saison de la série *Vénus et Apollon* sur Arte consiste à suivre le personnage de Suzie dans son désir d'enfant. C'est une jeune femme qui accumule les relations amoureuses sans lendemain avec des hommes mariés car elle ne souhaite pas s'engager. Elle rompt d'ailleurs avec un homme prêt à tout pour elle lorsqu'elle apprend qu'il est célibataire :

> Suzie : Si tu m'avais dit que t'étais célibataire, je me serais pas attachée à toi comme ça ! [...] C'est horrible parce que je vois l'avenir, je le vois comme un deux-pièces-cuisine qui nous enferme, avale tout, l'amour, la légèreté, la gaieté et le sexe, et on devient tristes et méchants et on s'ennuie et on se déteste, et ça tu vois… et bien c'est inévitable et je ne veux pas de ça, alors salut[77].

---

[73] *Id*.
[74] Selon Agnès Fine, les femmes stériles ressentent la stérilité comme un malheur affectant directement leur identité de femme. Elle rappelle d'ailleurs que la maternité est toujours vécue « comme une étape nécessaire dans la construction de l'identité féminine » (FINE, Agnès, « Maternité et identité féminine », *article cité*, p. 67).
[75] *Vive les vacances !*, épisode 3, TF1, 2009.
[76] TAIN, Laurence, « Le devoir d'enfant à l'ère de la médicalisation : stigmates, retournements et brèches en procréation assistée », *Genre, sexualité et société*, n° 1, 2009. [En ligne] : URL : http://gss.revues.org/167 [consulté le 08/04/2014].
[77] *Vénus et Apollon*, saison 1, épisode 8 « Soin pare-chocs », Arte, 2005.

Elle prend donc la décision de faire un enfant toute seule et de partir à la recherche du père idéal. Elle explique à Bijou que « ce n'est pas une histoire passionnelle [qu'elle] cherche, c'est le père de [s]on enfant », et à un de ses clients qu'elle veut juste se « servir de lui comme géniteur » puisqu'elle ne veut « pas vivre avec homme »[78]. Elle finit par convaincre Fabien de bien vouloir lui faire un enfant. Celui-ci accepte avant de commencer sa transition pour devenir une femme. Mais, dans le dernier épisode de la première saison, Suzie en vient à considérer que son enfant devrait avoir un père. Elle a en effet rencontré un homme qui a été élevé par sa seule mère et voici ce qu'elle dit : « c'était une connerie [...] de pas lui donner de père ; il va être malheureux, il sera mal coiffé, pas drôle »[79]. Commence à poindre ici l'idée qu'un enfant aurait besoin d'un père et d'une mère – *leitmotiv* des manifestations contre le mariage pour tous et la reconnaissance institutionnelle de l'homoparentalité – et qu'un enfant élevé par sa mère, sans père, ne serait pas « normal », épanoui, heureux, etc. Elle dit alors à Fabien : « j'ai réfléchi pour le bébé... il lui faut un père, un référent, quelqu'un qui lui apprenne à jouer au foot quoi. Euh... C'est toi son père »[80]. Fabien accepte à la condition qu'ils se marient – lui en robe, et elle en costume. Dans la saison suivante, Fabien est devenu Anita, et est présenté comme le père de leur fille, Juliette. Cependant, il devient officiellement une femme durant le deuxième épisode et répond à l'appellation « maman », ce qui ne convient pas à Suzie. Elle insiste pour qu'il demeure le père de Juliette et qu'elle soit la seule mère, répétant à l'envie à leur fille qu'Anita est son père (alors que la petite fille est tout à fait prête à l'appeler « maman »). Anita finit par quitter Suzie pour un homme et par partir avec la petite. Cependant Juliette tombe malade et Anita revient vers Suzie pour qu'elle la soigne – Suzie a un pouvoir magique de guérison. Si le médecin dit que ce n'est pas Suzie qui a sauvé Juliette, le doute subsiste et la morale de l'histoire demeure qu'Anita ne peut être une mère suffisamment bonne pour sa fille – ou, au moins, aussi bonne que la mère biologique. Le discours de la série, sur ces deux saisons est tout à fait paradoxal. Dans un premier temps, Suzie choisit de donner un père à son enfant tout en acceptant que celui-ci devienne une femme. Suzie, Anita et Juliette forment alors une famille et la petite fille semble tout à fait épanouie dans cette configuration. Pour autant, Suzie refuse fermement que sa fille ait deux « mamans » et elle mobilise alors des arguments biologisant remettant fondamentalement en cause la famille qu'elle a formée et réinscrivant la maternité comme une caractéristique féminine. Nous reproduisons ici un extrait de dialogue significatif à cet égard :

> Anita, *à Juliette* : tiens ma chérie, maman t'a apporté à boire.
> Suzie : un enfant c'est du bonheur quand il a une mère et un père. « Maman » ! Tu te prends pour une mère, mais qu'est-ce que tu sais de la féminité ? Tu sais même pas ce que c'est que d'avoir des règles !

[78] *Vénus et Apollon*, saison 1, épisode 14 « Soin passionnel », Arte, 2005.
[79] *Vénus et Apollon*, saison 1, épisode 25 « Soin conjugal », Arte, 2005.
[80] *Id*.

> A. : moi, ma féminité, c'est dans ma chair que je suis allée la chercher. Toutes ces opérations c'est quand même moi qui les ai subies, non ?
> S. : et c'est moi qui les ai payées. Mais c'est pas avec des seins en plastique que tu aurais pu allaiter Juliette hein[81].

Suzie a accepté la paternité de Fabien mais elle refuse qu'en devenant une femme il devienne mère. En ce sens, elle fait de la maternité une expérience liée à la féminité, à la chair, au corps féminin. Elle évoque en effet comme preuve de la féminité les règles, la grossesse, les seins et la possibilité qu'ils offrent d'allaiter. Enfin, elle considère que le bonheur de l'enfant passe par le fait d'avoir un père et une mère. Finalement, Suzie refuse la mobilité de genre de Fabien/Anita et refuse à une femme transgenre le droit d'être considérée comme une mère. Ce type de discours marque également de manière très forte la distinction entre père et mère et réaffirme une conception genrée de la parentalité.

1.4.2. Peu importe le père ?

Dans 7 grossesses sur 36, la femme enceinte a un doute sur la paternité du fœtus. C'est le cas de Frédérique et Patricia dans *Une famille formidable* (TF1), Sophie dans *Un et un font six* (TF1), Morgane dans *Vive la colo !* (TF1), Florence dans *Fête de famille* (F2), Jeanne dans *L'État de Grâce* (F2) et de Constance dans *Nos enfants chéris* (Canal +). Mise à part Sophie qui, suite à une nuit alcoolisée ne se souvient pas de ce qu'elle a fait et ne sait donc pas si elle a eu un autre partenaire (au final, non), les cinq autres personnages ont deux partenaires sexuels sur un même laps de temps, dont l'un est « officiel » et l'autre occasionnel. Du côté des hommes, Hervé est tout à fait prêt à assumer la paternité de l'enfant de Constance, sans savoir s'il est le père ou non. C'est aussi le cas de Noureddine, qui apprend peu après qu'il est le géniteur. En ce qui concerne Patricia, la révélation que Julien n'est pas le père de Zoé est tardive et engendre une crise dans le couple. Catherine fait ce récit des événements à son mari :

> Catherine : Tu te souviens de son ex-mari ? Il y a trois ans, Patricia est allée le voir en prison ; […] elle a eu une petite faiblesse pour lui. Elle a eu pitié de lui, tu vois ? Bref, elle a couché avec lui. […] Elle était déjà avec Julien. […] Patricia a appris que Zoé était allergique à l'arachide, alors que ni elle ni Julien ne sont allergiques à l'arachide, tandis que son mari l'est[82].

« L'écart » de Patricia, montré comme un mouvement de pitié envers un homme emprisonné, de surcroît encore légalement son mari, est finalement pardonné. Le deuxième argument employé par les personnages est que Julien a élevé Zoé et qu'il est son père de manière effective. Ainsi, Stéphane dit à Julien : « Zoé est peut-être ma fille biologique, mais je peux pas être papa. Je suis pas prêt pour avoir un enfant. Zoé, elle m'appelle Stéphane, c'est toi qu'elle appelle papa […] La

[81] *Vénus et Apollon*, saison 2, épisode 3, Arte, 2009.
[82] *Une famille formidable*, épisode 22, « Le grand virage », TF1, 2010.

petite, elle a besoin de toi. Fous pas tout en l'air pour une connerie »[83]. La paternité sociale prend donc ici le pas sur la paternité biologique et Julien finit par accepter que sa fille ne soit pas de son sang. Dans *Fête de famille*, Florence, qui vient d'entamer une relation avec Olivier, a elle aussi un moment de faiblesse en couchant avec son ex-mari Marc. De son côté, Jeanne (*L'État de Grace*) répond à son amant Lionel – qui lui demande qui est le père : « oh... que ce soit lui ou toi, quelle importance ? […] On va le garder »[84]. On le voit, l'incertitude n'est dans ces cas pas montrée comme problématique, tant du côté des hommes que des femmes. Le cas de Morgane, enfin, est intéressant car il aboutit à un projet de coparentalité extrêmement rare dans les séries françaises. Morgane, qui vient de rompre avec Thomas, retrouve son ex, Loïc, et couche une fois avec lui. Peu après, elle apprend qu'elle est enceinte, mais ne sait pas de qui. Les deux hommes souhaitent ardemment être le père du fœtus. Ils discutent tous ensemble des solutions qui s'ouvrent à eux, et il est décidé de garder le bébé. Finalement, l'enfant né, un test de paternité leur apprend que le père est Loïc. Ce dernier annonce clairement qu'il ne compte pas s'éclipser, et que s'il est le père biologique, il assumera auprès de l'enfant un rôle de père. Il semble donc que la mère, le père biologique et le futur mari de la mère s'engagent dans un projet de coparentalité. Ce projet est confirmé dès le premier épisode de la saison suivante – qui ne fait pas partie de notre corpus car la saison 2 est diffusée en 2013 – mais qui nous apprend qu'ils vivent tous les trois à la colonie et que la fille de Morgane, Alice, a deux pères, qui se font tous les deux appeler « papa ».

Plusieurs configurations sont ainsi proposées par ces différentes séries et témoignent que paternité sociale et paternité biologique ne coïncident pas forcément. Cependant, pour qu'un père biologique puisse refuser d'être considéré comme le père de l'enfant, il faut qu'un autre homme soit présent pour endosser ce rôle et donc que l'enfant ne vive pas sans père. C'est en effet ce qui justifie le refus de Stéphane d'être un père pour Zoé : elle a déjà un père (social) qui l'élève et la prend en charge. Par ailleurs, dans ces six cas, il n'est jamais vraiment question d'infidélité, en tout cas d'autant moins que la relation sexuelle – généralement exceptionnelle – est le fait d'anciens amants. Le sexe entre ex-conjoints ou ex-amants est ainsi dédramatisé dans les fictions et vient souvent sanctionner la fin d'une relation.

Conclusion : La grossesse, ressource mélodramatique

L'analyse de la décision d'enfanter – ou non – est révélatrice de l'ambivalence de notre corpus et des discours contradictoires qui y sont développés. Les représentations mises en évidence oscillent constamment entre conservatisme et progressisme, entre acceptation de l'avortement ou de l'accouchement sous X et réaffirmation du rôle des femmes dans la reproduction, entre

[83] *Une famille formidable*, épisode 24, « Retour aux sources », TF1, 2010.
[84] *L'État de Grace*, épisode 6, F2, 2006.

injonction à procréer pour les femmes et présentation de ce choix comme « liberté », etc. D'une part, sur les questions de société comme l'IVG ou l'accouchement sous X, la fiction ne prend que faiblement parti, témoignant par là des logiques mises en évidence par Éric Macé et de ce qu'il a qualifié de « conformisme provisoire » de la programmation télévisuelle[85], tout en rappelant que ce conformisme est réversible. Il montre bien que les programmes de télévision fonctionnent comme des « échos télévisuels des controverses idéologiques, des luttes politiques et des conflits de représentations »[86] qui ont cours dans l'espace public, mais que ces échos sont filtrés, nuancés, négociés par les différents acteurs de la production audiovisuelle, parfois en conflit sur ces questions. D'autre part, les tergiversations des personnages féminins lorsqu'ils apprennent leur grossesse sont aussi, au plan narratif, une occasion récurrente d'intrigues dont le développement peut être plus ou moins conséquent en fonction des besoins de la série. En apprenant qu'elles sont enceintes, les héroïnes doutent, en parlent à leurs amants, ami.e.s, enfants, elles imaginent différents scénarios et opposent différents arguments. Les conversations se déploient, avec leurs lots de confidences, de conseils, de rêves et de fantasmes. La grossesse est ainsi une ressource essentielle du récit – notamment lorsqu'il se veut mélodramatique – tant elle mobilise et autorise une variété de ressorts narratifs : surprises, suspense, rebondissements, larmes, révélations, disputes, réconciliations, happy ends, etc.[87]. Le nombre important de grossesses non prévues et traitées par les fictions est révélateur du potentiel narratif que l'on accorde désormais aux grossesses. Elles sont un ressort de la sérialité en ce qu'elles ouvrent les potentialités du récit, autorisent des discussions contradictoires dans le temps, donnant voix et écho à des points de vues opposés. Le caractère parfois mélodramatique de ces intrigues les réinscrit dans la filiation du soap-opéra et dans la culture populaire. En effet, nous pouvons ici rappeler que ces intrigues s'adressent directement aux téléspectatrices, à leurs expériences et à leurs vies, téléspectatrices dont on sait qu'elles sont le public majoritaire de ces séries françaises[88]. C'est le potentiel d'identification de la téléspectatrice à l'héroïne qui est activé dans ce type d'intrigue et dans son étirement sur plusieurs scènes, voire épisodes. Si les tergiversations autour de l'annonce d'une grossesse sont légions, qu'en est-il désormais du traitement fictionnel de la grossesse en elle même ?

[85] MACÉ, Éric, « Qu'est-ce qu'une sociologie de la télévision ? Esquisse d'une théorie des rapports sociaux médiatisés. 1. La configuration médiatique de la réalité », *article cité*.
[86] *Id.*, p. 273.
[87] Sur le mélodrame et ses ressorts, voir : BROOKS, Peter, *L'Imagination mélodramatique. Balzac, Henry James, le mélodrame et le mode de l'excès*, Paris, Éditions Classiques Garnier, 2010 et LANG, Robert, *Le Mélodrame américain. Griffith, Vidor, Minelli*, traduit par Noël Burch, Paris, L'Harmattan, 2008.
[88] Voir en annexes, le graphique comparant les taux d'audiences femmes et hommes des séries du corpus principal, cf. Annexe 2.

2. Les imaginaires communicationnels de la grossesse

La grossesse est l'objet d'un imaginaire qui transparaît très clairement dans notre corpus tout comme celui-ci l'alimente en retour. Le visionnage de notre matériau a fait apparaître un certain nombre de moments clés ou de thématiques dont la récurrence témoigne de la prégnance.

2.1. Tests de grossesse et suspense

Aussi surprenant que cela soit, certaines héroïnes font davantage confiance au test de grossesse (souvent effectué plusieurs fois) qu'aux analyses médicales. En tout, quinze femmes effectuent des tests de grossesse, tests qui parfois complètent ou sont complétés par des rendez-vous chez le médecin et des analyses. Le moment du test de grossesse est souvent filmé, permettant d'offrir un instant de suspense dans la narration et d'accéder à la réaction du personnage. Alors que peu de grossesses sont attendues, on pourrait supposer que les réactions aux tests positifs devraient être de l'ordre de l'inquiétude, du dépit ou de la déception, engendrant cris et pleurs. Les deux seuls cas de ce genre à l'annonce d'un test positif sont ceux de Constance, dans la saison 2 de *Nos enfants chéris* et de Chloé dans *Ma femme, ma fille, deux bébés*. Constance a accouché dans l'avant-dernier épisode de la première saison, et se retrouve de nouveau enceinte dans l'épisode 11 de la saison 2. Elle se met à pleurer en disant : « oh c'est pas vrai, mais quelle conne ! ». Elle décide pourtant de continuer sa grossesse, encouragée par son amant. De la même manière, si Chloé, qui est adolescente, s'inquiète à la lecture du test – « oh non, oh non putain. Mais c'est pas possible, qu'est-ce que je vais faire ? »[89] – elle finit par garder l'enfant.

Le test, l'annonce du médecin ou encore les résultats d'analyse viennent confirmer que la grossesse est effective. Ils sanctionnent le passage du statut de femme à celui de femme enceinte et la reconnaissance sociale de cet état[90]. D'une manière générale, les résultats positifs s'accompagnent de sourires et révèlent un moment de bonheur. Le visage tendu progressivement s'illumine. Les héroïnes font le test soit seules, soit avec une copine. Elles ne le font en tout cas jamais, dans notre corpus, avec leur compagnon. Le test de grossesse est ainsi toujours une affaire de femmes et les hommes sont exclus du moment de la découverte. Cependant, les téléspectateurs ont souvent des indices de la grossesse avant que celle-ci soit révélée : Alice a des haut-le-cœur et vomit[91], Romane s'endort en classe et a des nausées[92], Morgane et Grace s'évanouissent[93], Juliette

[89] *Ma Femme, ma fille, deux bébés*, épisode pilote, M6, 2010.
[90] JACQUES, Béatrice, *Sociologie de l'accouchement*, Paris, PUF, 2007, p. 9.
[91] *Alice Nevers, le juge est une femme*, épisode 20, « Le Prix de la vie », TF1, 2009.
[92] *Famille d'accueil*, épisode 1, « Telle Mère telle fille », F3, 2001.
[93] Morgane dans *Vive la colo !*, épisode 2, TF1, 2012 et Grace dans *L'État de Grace*, épisode 1, « Apprivoiser », F2, 2006.

« a du retard » et a « pris de la poitrine »,[94] etc. Nausées, étourdissements, fatigue et autres modifications corporelles sont des symptômes de grossesse qui fonctionnent comme des signes pour le téléspectateur et la téléspectatrice peut-être encore davantage. Leur répétition a un effet d'avertissement. Au sein du récit, pourtant, rares sont les personnages masculins qui comprennent ces signaux. L'un des rares à le faire est Noureddine qui, voyant Frédérique vomir et se dire barbouillée, lui demande : « dis-moi tu serais pas un peu enceinte, par hasard ? »[95]. Il est le seul homme à deviner la grossesse de sa compagne, les autres géniteurs étant souvent tout aussi surpris que les femmes.

La révélation de la grossesse se fait donc par les résultats d'un test, d'analyses sanguines ou par l'affirmation d'un médecin. Si les héroïnes font un test, c'est bien qu'elles ont un doute sur la possibilité de leur grossesse et qu'elles sont en attente d'une confirmation. La révélation et la certitude de la grossesse viennent du test et non de leur propre corps et de leur expérience sensorielle. A ainsi disparu, en tant que révélateur, le « premier tressaillement » dont Barbara Duden explique qu'il était dans les temps anciens ce par quoi les femmes devenaient « véritablement enceintes ». Ce premier tressaillement était la seule preuve tangible qu'une femme était enceinte. Or cette sensation n'est plus et n'est d'ailleurs jamais évoquée. Selon l'historienne :

> La sphère de l'expérience féminine a disparu. Peu à peu, les mains de l'accoucheur, le stéthoscope, puis la radioscopie, et enfin l'échographie, ont investi l'espace intérieur du corps féminin pour le livrer à un regard public qui n'a plus rien de sexué. La grossesse se contrôle désormais opérationnellement. […] Le tressaillement de l'enfant ne fait en lui-même que confirmer rétroactivement ce que la femme sait déjà depuis longtemps. L'expérience vécue physiquement, qui ne laisse aucune trace, a perdu son importance sociale[96].

Cette disparition de l'expérience corporelle des débuts de la grossesse trouve son paroxysme dans le cas de Juliette. C'est son amie Elsa qui devine, avant elle, qu'elle est enceinte – alors même, comble du comble, que Juliette est sage-femme. Elsa lui parle de ses nausées, lui demande, au détour d'une conversation : « t'aurais pas un peu les seins tendus ? »[97] et la pousse finalement à faire un test de grossesse. À l'annonce du résultat positif Elsa s'écrie : « je te l'avais dit ! »[98]. Les sensations sont donc totalement évacuées au profit de signes extérieurs et de confirmations scientifiques. Plus que des signes annonciateurs, ces éléments participent même de tout un

[94] *Drôle de famille*, épisode 2, « Deux heureux événements », F2, 2010.
[95] *Une famille formidable*, épisode 12, « Le grand départ », TF1, 2000.
[96] DUDEN, Barbara, *L'Invention du fœtus. Le corps féminin comme lieu public*, traduit par Jeanne Étoré, Paris, Descartes et Compagnie, 1996 (1991), p. 106.
[97] *Drôle de famille*, épisode 2, « Deux heureux événements », F2, 2010.
[98] *Id*.

imaginaire de la grossesse, celle-ci étant l'objet d'un certain nombre de symptômes jouant sur le corps autant que sur le caractère de la femme enceinte.

2. 2. Femme enceinte, « femme-nature » ?

L'imaginaire de la grossesse passe par la mise en scène et la répétition d'un certain nombre de symptômes. Quatorze grossesses ne font pas l'objet de traitement : on apprend par exemple qu'une femme est enceinte dans le dernier épisode de la série, ou encore que le personnage fait une fausse couche peu après l'annonce de la grossesse. Nous concentrons donc notre analyse sur les grossesses visibles dans la narration et qui sont l'objet d'intrigues ou à tout le moins de répliques spécifiques. Tout d'abord, les femmes enceintes ont des nausées (c'est le cas de quatorze d'entre elles). Certaines sont également victimes d'étourdissements et s'évanouissent (huit d'entre elles, qui ont plutôt des grossesses tardives). Les femmes enceintes peuvent être présentées comme fatiguées et faisant des siestes au bureau (Elsa, Grace). La multiplication de signes tels qu'appétit, fatigue, nausées, envies et prise de poids conduit à imaginer une grossesse. Valérie est ainsi convaincue que sa fille est enceinte : « elle a les seins énormes, elle bouffe comme quinze, elle prend plus la pilule, elle arrête pas de parler de bébé... […] Elle me l'a pas dit mais tout concorde »[99]. L'imaginaire de la grossesse est ainsi très fort et conduit à la répétition de ces symptômes, qui, parfois, sont interprétés de manière erronée. Laure, dans *Clash*, consulte un médecin car elle a eu un vertige et a un retard de règles. Elle pense qu'il y a une probabilité qu'elle soit enceinte, alors qu'on lui avait dit qu'elle n'avait pratiquement aucune chance que cela arrive[100]. Ces symptômes ne sont finalement pas ceux d'une grossesse, mais d'une ménopause précoce. Dans *Drôle de famille*, Juliette confond également les symptômes de la ménopause et ceux de la grossesse, mais à l'inverse[101]. Ces deux intrigues témoignent de la force de l'imaginaire de la grossesse, dont nous allons désormais détailler les signes.

2.2.1. Isabelle, ou la grossesse comme épanouissement

Nous proposons d'ouvrir cette partie sur le cas d'Isabelle Blanchet (Isa), l'héroïne de *Merci, les enfants vont bien* (M6, 2005-2008), seul personnage de notre corpus à présenter la grossesse comme un moment de bonheur et de bien-être. Isa a sept enfants et apprend qu'elle est enceinte – alors que ce n'était pas prévu – dans la première scène du pilote. La série s'ouvre donc sur la famille Blanchet composée du couple parental et de ses sept enfants et sur la possibilité d'un agrandissement de la famille. Isa choisit de garder le bébé, ce qui lui vaut de nombreuses critiques : de la part de son mari, Jean-Pierre, on l'a vu, mais aussi de ses enfants – qui auraient

[99] *Fais pas ci, fais pas ça*, saison 2, épisode 2 « S.O.S, mères en détresse », F2, 2009.
[100] *Clash*, épisode 6 « Émilie. La valse aux baisers », F2, 2012.
[101] *Drôle de famille*, épisode 2, « Deux heureux événements », F2, 2010.

aimé être consultés et trouvent que leurs parents ne sont jamais raisonnables –, et plus encore de sa mère. Voici la conversation que tiennent la mère et la fille :

> Mère : il faut que t'arrêtes avec tes maternités ! Ça devient compulsif.
> Isa : Et si j'aime ça, moi, la maternité ? C'est mon **état naturel**. **J'adore être enceinte !** J'adore être en cloque, tu vois !
> M. : mais je me demande comment j'ai pu faire une fille comme toi, aussi vieux jeu, dont la seule ambition dans la vie, c'est de faire des enfants.
> I. : ça t'emmerde hein que je sois pas dans la norme, hein ! J'ai trop d'enfants, j'ai pas d'amant, j'ai pas divorcé, je fais pas une carrière brillante, je suis pas moderne, hein ? J'ai raté ma vie ! Mais dis-le, j'ai raté ma vie[102] !

Isa est critiquée pour le nombre d'enfants qu'elle a et pour une situation considérée comme hors norme. Elle est la seule héroïne de notre corpus à avoir huit enfants, la moyenne étant à deux enfants[103]. Le fait d'avoir autant d'enfants est considéré par la mère d'Isa comme quelque chose de vieux jeu, voire de réactionnaire, et renverrait au manque d'ambition de sa fille. Dans le même ordre d'idées, alors qu'Isa témoigne dans une émission de radio, une auditrice dit qu'elle fait partie de ces « bonnes femmes » qui font « des gosses pour toucher les allocs »[104]. La série brasse ici différents discours visant à discréditer et stigmatiser les femmes ayant « beaucoup » d'enfants, tout en contrant ces discours par la promotion d'un personnage positif, de femme qui travaille tout en ayant des enfants et une vie conjugale – et sexuelle – bien remplie. Elle explique à son psychiatre : « moi, quand je suis enceinte, je suis heureuse, je me sens au comble de ma féminité et puis j'aime mon mari encore plus »[105]. Isa tient aussi un discours rare sur la grossesse dans notre corpus, la présentant comme un « état naturel », un état qu'elle aime par dessus-tout, une période durant laquelle elle se sent bien. Elle rappelle en effet à son mari qu'il ne peut pas comprendre son désir de poursuivre sa grossesse parce qu'il ne sait pas ce qu'elle ressent dans son corps : « tu sais, ce qui se passe quand je suis enceinte, c'est pas que dans ma tête, c'est dans mon corps aussi. Tu peux pas comprendre »[106]. Isa valorise son expérience corporelle, charnelle, de la maternité. Ce discours de bien-être et de plein épanouissement pendant la grossesse est très peu présent dans notre corpus – alors qu'il a fait les beaux jours des médias à partir des années 1990-2000, rendant la grossesse « glamour »[107]. Les séries mettent donc davantage l'accent sur les contrariétés liées à la grossesse (contraintes alimentaires, douleurs de dos, fatigue, etc.). Dans l'ensemble, la vision de la grossesse semble plus désenchantée qu'enchantée.

---

[102] *Merci, les enfants vont bien*, épisode 1, « Ça déménage », M6, 2005.
[103] Voir le graphique sur la répartition du nombre d'enfants (élevés) par femme. Sont comptés non pas les enfants biologiques mais ceux que les femmes élèvent et considèrent comme leurs enfants (qu'ils soient ceux de leurs conjoints ou les leurs), cf. Annexe 6.
[104] *Merci, les enfants vont bien*, épisode 2, « Restons zen », M6, 2005.
[105] *Id*.
[106] *Merci, les enfants vont bien*, épisode 1, « Ça déménage », M6, 2005.
[107] OLIVER, Kelly, *Knock me up, Knock me down. Images of Pregnancy in Hollywood Films*, *op. cit*.

2.2.2. « C'est les hormones Simone »[108] : quand la « Nature » se manifeste

La grossesse induit bien souvent des changements de comportement, notamment au plan libidinal. Ainsi Constance, Chloé, Emma ou encore Valérie sont montrées en demande de sexe auprès de leurs compagnons. Constance réclame même l'instauration quotidienne d'un « rendez-vous coquin »[109] :

> Constance : Martin, C'est quoi le problème ? J'en peux plus, moi ! On n'a pas fait l'amour une seule fois depuis qu'on est arrivés ! […] En tout cas, je peux pas continuer comme ça. Je suis malheureuse.
> Martin : moi aussi, qu'est-ce que tu crois.
> C : ok. Alors je te propose un truc. On va prendre un rendez-vous quotidien. Obligatoire. 15h30. Et en partant du principe que plus tu baises, plus tu baises, on va relancer la machine. D'accord[110] ?

Cette libido ne peut cependant être assouvie que dans un cadre spécifique, c'est-à-dire celui du futur couple parental. Constance, qui couche avec Arnaud – qui se fait passer pour son frère jumeau Hervé – culpabilise soudainement de la situation qu'elle vient de comprendre : « ce que tu as fait n'a pas de nom. […] Je porte la vie et je me fais bassement trombiner par mon ex. Nous sommes des monstres, assoiffés de sexe et de débauche ! […] Quelle honte ! »[111]. Elsa, de son côté, couche avec Maxime alors qu'elle est enceinte d'Antoine. Si cette situation ne lui pose pas de problème, elle écope de la réprobation de son amie Juliette qui lui dit : « Je comprends même pas comment tu peux coucher avec lui alors que tu attends le bébé d'un autre »[112]. Elsa se justifie en disant qu'elle veut que le bébé la sente « épanouie », conditionnant le bien-être du fœtus à celui de sa mère. Deux arguments sont ainsi mis dos à dos : d'un côté un argument moral renvoyant à la fidélité (et, peut-être, c'est une hypothèse, à l'aspect « sacré » du ventre contenant un bébé) et, de l'autre, celui de l'épanouissement de la femme enceinte nécessaire au bien-être du bébé. Ces deux cas sont les seuls dans notre corpus, les autres femmes enceintes n'ayant jamais plusieurs partenaires. De plus, le fait que la première culpabilise tandis que la deuxième écope d'une leçon de morale montre bien que cette attitude suscite la réprobation, qui doit être énoncée. Dans le même ordre d'idée, Varvara, qui est actrice pornographique, mais a cessé son activité depuis qu'elle est enceinte, prend très mal la proposition de son mari Alex (qui est producteur) de jouer dans une série de films pornographiques ayant pour titre « neuf mois de plaisirs canailles ». Elle lui rétorque : « tu veux qu'un mec fourre sa queue dans le ventre de ta femme enceinte à deux

[108] Titre d'une chanson d'Anne Sylvestre, chanson dans laquelle elle reprend tous les allants-de-soi concernant les soi-disant humeurs et autres manifestations hormonales des femmes.
[109] *Nos enfants chéris*, saison 1, épisode 6, « Tonton Hervé », Canal+, 2007.
[110] *Nos enfants chéris*, saison 1, épisode 5, « Fumier », Canal+, 2007.
[111] *Nos enfants chéris*, saison 1, épisode 11, « Accouche », Canal+, 2007.
[112] *Drôle de famille*, épisode 2 « Deux heureux événements », F2, 2010.

centimètres du bébé ? Juste pour tester ton nouveau concept, c'est ça ? »[113]. La sexualité pendant la grossesse est donc montrée comme devant relever du couple de futurs parents, et non de partenaires extérieurs. Le corps de la femme enceinte n'est plus le même et sa sexualité s'en retrouve par la même occasion modifiée : la présence du fœtus, même invisible, rend le corps « autre ». Les désirs de la femme enceinte ne peuvent – ne doivent – être assouvis qu'avec le géniteur. Dans la majorité des cas, la sexualité des femmes enceintes reste ainsi circonscrite au cadre conjugal. Dans l'épisode « Le temps des épreuves » (*Fais pas ci, fais pas ça*), Valérie a une libido exacerbée – comparativement aux autres épisodes – et épuise son mari Denis. Ce dernier lui dit ainsi : « j'en peux plus Valérie, lâche-moi. […] Qu'est-ce que t'as, tout le temps ? […] Oui, on s'aime, c'est beau. Maintenant on dort. Allez bonne nuit »[114]. Valérie s'explique ce désir excessif en raison du fait que Denis ait retrouvé du travail. Cependant, on apprend à la fin de l'épisode suivant qu'elle est enceinte. Denis avance alors une autre explication : « je sais pas ce qu'elle a, mais depuis que je retravaille elle arrête pas de me sauter dessus. Je sais pas si c'est ça ou les hormones, mais j'en peux plus »[115]. L'hypothèse des hormones est donc avancée, fournissant une explication tout aussi satisfaisante que la précédente. Les femmes enceintes sont en effet souvent considérées comme n'étant pas dans leur état normal, n'étant plus elles-mêmes. La cause avancée est généralement celle des « hormones » qui modifieraient leur comportement et seraient responsables d'une libido plus forte, de larmes et autres sautes d'humeur. Ce sont aussi bien les femmes enceintes que les personnages qu'elles rencontrent qui mobilisent cet « argument ». Ainsi, pleurant sans véritable raison, Marion s'excuse en disant « c'est les hormones » ou encore : « je pleure pas, je ris, et puis c'est les hormones »[116]. Morgane dit la même chose dans *Vive la colo* tandis qu'au contraire, Emma trouve que les hormones lui donnent de l'énergie[117]. Ces différents exemples témoignent de tout l'appareil idéologique qui se déploie autour du corps féminin, rappelant aux femmes leur proximité (toute idéologique) avec la « Nature »[118]. Leur comportement ne trouve pas ici d'explication rationnelle mais « naturelle », « passionnelle ». La femme enceinte n'est pas un être de raison, elle est un être de chair et de sang, d'hormones et de pulsions. Mais les hormones peuvent aussi être évoquées pour rappeler aux femmes enceintes leur mauvais caractère et les encourager à être plus aimables, voire dociles. Ainsi, Juliette dit à sa sœur Charlotte : « tu sais que vous virez limite chiants toi et tes hormones »[119] tandis que Fred Marquand, le collègue policier d'Alice Nevers lui demande : « quelque chose vous a mise de

[113] *Xanadu*, épisode 5, Arte, 2011.
[114] *Fais pas ci, fais pas ça*, saison 2, épisode 5, « Le temps des épreuves », F2, 2009.
[115] *Fais pas ci, fais pas ça*, saison 2, épisode 6, « Ah ! La belle vie », F2, 2009.
[116] *Famille d'accueil*, épisode 43, « Hors jeu », F3, 2011.
[117] Emma : « les hormones, ça me file une patate ! ». *Ma femme, ma fille, deux bébés*, épisode 1, M6, 2010.
[118] Cf. GUILLAUMIN, Colette, « Pratique du pouvoir et idée de Nature. (2) Le discours de la Nature », *Questions féministes*, n° 3, 1978, pp. 5-28.
[119] *Famille d'accueil*, épisode 48, « Bad girl », F3, 2011.

mauvaise humeur ? Je vous sens très hormonale, là »[120]. Ces remarques renvoient la femme enceinte à un état qui ne serait pas, en quelque sorte, « normal ». Denis, par exemple, alors que Valérie cède volontiers à une demande de sa fille dit ainsi à la jeune fille : « Tiphaine, tu vois bien que ta mère n'est pas dans son état normal ! […] Tu vois bien qu'elle dit oui à tout »[121]. Au-delà de son ton humoristique, cette remarque témoigne du fait que la femme enceinte est un être hybride : mi-adulte, mi-enfant. Plus généralement, la référence aux hormones ou à la libido des femmes enceintes permet d'instaurer, progressivement, une forme de contrôle sur leurs corps, contrôle dont nous allons désormais détailler les différentes formes, plus ou moins visibles, plus ou moins coercitives, plus ou moins subies ou consenties.

2.2.3. Alimentation, santé, fantasmes et contrôle des corps

Durant la grossesse, les femmes adoptent – parfois encouragées – de nouveaux comportements alimentaires tandis que le rapport à l'alcool ou au tabac évolue. Il faut tout d'abord noter que les héroïnes de séries françaises – tout comme les héros – ne fument guère. L'arrêt de la cigarette lors d'une grossesse n'est donc jamais l'objet d'une intrigue en soi ni n'est traité précisément. Les personnages, pour autant, fument parfois une cigarette – ou un joint – mais de manière tout à fait exceptionnelle. Nous pouvons supputer que cette quasi absence de la cigarette de notre corpus est la conséquence des différentes législations sur le tabac. La loi Evin de 1991 interdit en effet de fumer dans les lieux à usage collectif. Les séries tiennent compte de la législation et, progressivement, les personnages cessent de fumer dans les couloirs des palais de justice, commissariats et autres hôpitaux. La législation est renforcée en 2008, le Conseil Supérieur de l'Audiovisuel (CSA) devant veiller à ce que les services de radiodiffusion et de télévision ne fassent pas l'apologie de la drogue, du tabac ou de l'alcool. Une délibération stipule en effet que leur évocation ne doit être ni complaisante ni laudative ni avoir de caractère promotionnel. Les chaînes de télévision sont d'ailleurs encouragées à sensibiliser aux abus de l'alcool sur la santé[122]. Parfois, une femme enceinte fume une cigarette, mais dans des conditions exceptionnelles et de façon à créer un effet comique. Ce n'est donc en rien la « norme ». Ainsi, Valérie tire une latte sur un joint[123], pas plus, tandis qu'Isabelle, en route pour la maternité, demande une cigarette, qu'elle ne fume qu'à moitié[124]. Il est par ailleurs rappelé de manière ponctuelle que le tabac n'est pas

[120] *Alice Nevers, le juge est une femme*, épisode 21, « Faute d'ADN », TF1, 2009.
[121] *Fais pas ci, fais pas ça*, saison 3, épisode 2, « Les apparences sont parfois trompeuses », F2, 2010.
[122] « Délibération du 17 juin 2008 relative à l'exposition des produits du tabac, des boissons alcooliques et des drogues illicites à l'antenne ». Voir le site du CSA : http://www.csa.fr/Espace-juridique/Deliberations-et-recommandations-du-CSA/Recommandations-et-deliberations-du-CSA-relatives-a-d-autres-sujets/Deliberation-du-17-juin-2008-relative-a-l-exposition-des-produits-du-tabac-des-boissons-alcooliques-et-des-drogues-illicites-a-l-antenne [consulté le 22/07/14].
[123] *Fais pas ci, fais pas ça*, saison 3, épisode 2, « Les apparences sont parfois trompeuses », F2, 2010.
[124] *Merci, les enfants vont bien*, épisode 1 « Ça déménage », M6, 2005. Elle dit d'ailleurs, pour justifier sa demande : « mais ça peut pas lui faire de mal, c'est trop tard ! ».

recommandé. Caroline, donnant à sa fille Clem la permission de sortir avec ses amis lui rappelle quelques règles : « pas d'alcool, pas de cigarettes, pas de bêtises. […] Je te flique pas, c'est sérieux, tu es enceinte. Tu dois faire très attention à toi. À toi, et au bébé »[125]. Sous couvert de protéger sa fille et le fœtus, Caroline énonce des règles qui s'appliquent – potentiellement – à toute femme enceinte et participe à sensibiliser les téléspectateurs et téléspectatrices de manière discrète – mais non moins normative.

Le contrôle des corps enceints passe également par une attention à la nourriture – celle de la femme enceinte, mais, plus globalement, celle du fœtus. Alice Nevers, dans un des premiers épisodes traitant de sa grossesse, suit un régime alimentaire ayant pour objectif – comme en témoigne le livre qu'elle lit *Comment avoir une fille par la méthode alimentaire ?* – d'influer sur le sexe du fœtus. Elle mange ainsi du fenouil au petit-déjeuner, ce qui amuse son collègue Marquand. Celui-ci lui explique en effet que « ça marche pas après la fécondation »[126]. Alice cède à la croyance selon laquelle l'alimentation, par le biais d'un régime particulier, influencerait le sexe de l'enfant. Cette croyance participe de tout un imaginaire – parfois fantasmagorique – selon lequel l'alimentation de la mère jouerait par exemple sur la beauté de l'enfant, avec l'idée que « les qualités symboliques des "bons" aliments se transmettront au fœtus »[127]. Au-delà de ces fantasmes, les recommandations se font de plus en plus importantes et les précautions se multiplient, concernant aussi bien l'alimentation que le tabac et l'alcool. « Des règles de conduite alimentaire sont donc imposées à la femme : si elle transgresse, elle fait courir des risques à son enfant qui vont de la malformation physique à la maladie, en passant par le simple défaut de caractère »[128]. Dans *Famille d'accueil*, Marion explique à son nouveau pensionnaire que le fromage pasteurisé est pour Charlotte qui attend un bébé[129]. Mathieu demande à sa compagne de ne pas manger de fruits de mer et de « manger plein de calcium »[130]. On le voit, « la croyance populaire selon laquelle la nourriture ingérée pendant la grossesse est en lien direct avec le bon développement de l'enfant est encore très présente »[131]. Alice refuse la coupe de champagne que lui offre son père, Sophie se dit qu'un verre de porto n'est pas une bonne idée[132], tandis qu'Elsa reproche à Juliette – qui hésite à avorter – de boire de l'alcool, qui nuirait au bébé[133]. Pourtant, peu après, Elsa boit deux verres de vin rouge devant Antoine. Celui-ci, qui n'avait rien dit pour le

[125] *Clem*, épisode 1, TF1, 2010.
[126] *Alice Nevers, le juge est une femme*, épisode 22, « L'homme en blanc », TF1, 2009.
[127] JACQUES, Béatrice, « Le festin du fœtus : interdits alimentaires et rituels de protection pendant la grossesse », *Les dossiers de l'obstétrique*, n° 333, 2004, pp. 22-24, p. 24.
[128] *Ibid.*
[129] *Famille d'accueil*, épisode 47, « Sortir de l'ombre », F3, 2011.
[130] *Drôle de famille*, épisode 2 « Deux heureux événements », F2, 2010.
[131] JACQUES, Béatrice, *Sociologie de l'accouchement*, *op. cit*., p. 17.
[132] *Hard*, saison 2, épisode 9, Canal+, 2011. On peut également citer Natacha qui dit : « je m'en veux et je peux même pas noyer mes remords dans l'alcool » (*Vive les vacances !,* épisode 1, TF1, 2009).
[133] *Drôle de famille*, épisode 2 « Deux heureux événements », F2, 2010.

premier verre, lui fait remarquer qu'elle en a déjà bu un, ce à quoi elle rétorque « ça va, j'ai arrêté de fumer ». Elle considère ainsi avoir fait un effort suffisamment exemplaire pour pouvoir s'autoriser, de manière tout à fait exceptionnelle bien sûr, deux verres de vin. Voici l'échange qui a lieu entre Elsa et Antoine à la suite de la réflexion de ce dernier :

> Elsa : Je comprends pas, tu passes des mois sans demander de nouvelles du bébé et là tu débarques d'un coup, sans prévenir, pour me faire la morale ?
> Antoine : biologiquement, je suis le père. Donc il n'y a aucune raison que je n'aille pas le reconnaître à la mairie. Je n'ai pas non plus envie qu'il se prenne une cuite dans ton ventre[134].

Ce que montre cet extrait de dialogue est qu'Antoine, alors qu'il n'a jusqu'alors guère témoigné d'intérêt pour cette grossesse ni exprimé le souhait d'avoir cet enfant, en vient à considérer qu'il a, en tant que père « biologique », un droit de regard sur, en quelque sorte, les conditions de vie du fœtus. Cette position l'autorise à demander à Elsa un certain type de comportement et à attendre de sa part qu'elle s'y soumette. Roy, dans la deuxième saison de *Hard*, est lui aussi un géniteur très préoccupé de la santé de son futur enfant, comme en témoigne l'extrait de dialogue suivant :

> Roy : non mais qu'est-ce que tu manges, là ?
> Sophie, *presque honteuse* : des gâteaux.
> R. : mais non, regarde je t'ai acheté spécialement du pain cinq céréales. C'est plein d'acide folique. **Prends ça plutôt, c'est bon.** Ah, dans le frigo, j'ai repéré un fromage, je suis pas sûr qu'il soit au lait pasteurisé. **Tu feras gaffe** – *elle rit* – Je veux pas que mon enfant il lui manque un bras. Je veux qu'il soit bien membré. Oui. T'es vaccinée contre la toxoplasmose ?
> S. : mais c'est pas un vaccin, on est immunisé ou pas. Mais qu'est-ce que t'as ? T'es nerveux.
> *Il lui propose de se décharger de ses responsabilités professionnelles.*
> R. : toi, tu fais ce que tu veux, **tu t'occupes de l'enfant**, ou tu délègues[135].

Durant cette discussion, Roy cuisine tandis que Sophie mange. Il s'exprime ici en tant que père de l'enfant à naître et estime pouvoir être en charge – ou du moins en partie – de sa bonne croissance et de son bon développement. Ne pouvant contrôler directement l'alimentation du fœtus, il se charge de celle de la mère. Le fait que Sophie ait déjà eu deux enfants et qu'elle puisse donc faire usage de son expérience pour vivre sa grossesse n'entre pas en compte. Le corps de Sophie est aussi et surtout celui dans lequel grandit l'enfant de Roy, qui souhaite commencer à prendre soin de lui dès le début de la grossesse. Il accompagne d'ailleurs sa compagne à l'échographie, suite à laquelle il pleure de joie. Cet investissement est, lors de cette dernière scène, compensé par un effet comique qui atténue l'intensité du moment de l'échographie. En effet, alors que Sophie est installée sur la table et que le gynécologue effectue sur son corps un examen particulièrement

[134] *Id*.
[135] *Hard*, saison 2, épisode 9, Canal+, 2011.

invasif, elle et Roy discutent des problèmes qu'ils affrontent dans leur vie professionnelle, problèmes qu'ils partagent puisqu'ils travaillent ensemble. Le médecin commence ensuite l'échographie, sans que le couple s'en préoccupe. Il les rappelle alors à l'ordre, leur disant : « excusez-moi, mais si ça intéresse quelqu'un, il y a un cœur qui bat, là ! […] C'est quand même sensé être le plus beau jour de votre vie, non ? »[136]. Le médecin leur rappelle l'importance du moment – notamment sur le plan symbolique – puisque l'échographie est considérée comme l'une des premières rencontres avec le bébé que son ou ses parents peuvent voir et entendre[137]. Le fœtus devient en quelque sorte « réel » puisque la femme enceinte n'est plus la seule à pouvoir sentir et observer son existence. L'alimentation, mais aussi les façons de vivre deviennent l'objet d'attention, de remarques, de conseils ou d'interdits de la part de l'entourage des femmes enceintes. Les premiers prescripteurs sont cependant les médecins et le personnel médical.

2. 3. Le corps « public » de la femme enceinte

2.3.1. Des recommandations à l'infantilisation

Le corps de la femme enceinte ainsi est l'objet de nombreuses attentions, au premier rang desquelles celles du corps médical. De quelle manière les séries prennent-elles en charge la médicalisation de la grossesse et les risques que celle-ci peut induire ? Quel discours tiennent-elles sur les grossesses dites à risques ? Les femmes enceintes d'une quarantaine d'années sont considérées comme menant de telles grossesses et elles sont dès lors confrontées aux médecins. Elles effectuent notamment des amniocentèses, effectuées dans trois cas sur quatre, car la femme enceinte a une quarantaine d'années – des tests plus poussés sont alors proposés : c'est le cas de Grace (*L'État de Grace*, F2, 2006), d'Isabelle (*Merci, les enfants vont bien*, M6, 2005) et d'Emma (*Ma femme, ma fille, deux bébés*, M6, 2010). Chacune se plie à la volonté des médecins de bonne grâce et attend les résultats avec inquiétude. Les résultats des tests sont d'ailleurs dans tous ces cas saisis par la narration[138]. Cependant, le dernier cas, celui de Varvara (*Xanadu*, Arte, 2011) est intéressant car il rompt avec les précédents. Varvara est beaucoup plus jeune que ses consœurs mais sa grossesse est plus difficile. Très vite, son médecin lui fait faire des analyses complémentaires et lui prescrit une amniocentèse. Voici les dialogues extraits de la scène chez le médecin entre Varvara, son mari Alex et le médecin :

[136] *Hard*, saison 2, épisode 10, Canal+, 2011.
[137] JACQUES, Béatrice, *Sociologie de l'accouchement*, *op. cit*.
[138] Grace, lorsqu'elle apprend les résultats, fond en larmes : « mon bébé va bien [...] j'ai eu tellement peur » (*L'État de Grace*, épisode 4, « Séduire », F2, 2006. Dans *Merci, les enfants vont bien*, Jean-Pierre annonce les résultats à la famille réunie (épisode 1 « Ça déménage », M6, 2005) tandis que dans *Ma femme, ma fille, deux bébés*, l'annonce de l'absence d'anomalie déclenche le réel attachement d'Antoine à son enfant. Il craignait en effet une fausse couche et avait choisi de ne pas s'attacher. Antoine s'écrie : « on va l'avoir ce bébé ? C'est super ! Oh je suis content […] - *il parle au ventre d'Emma* : oh le beau bébé à son papa, hein, le gros bébé à son papa […] c'est important de leur parler » (*Ma femme, ma fille, deux bébés*, épisode 1, M6, 2010).

> Varvara : en gros on me plante une aiguille dans le ventre à quelques millimètres du bébé, c'est ça ? […]
> Médecin : même si l'amniocentèse n'est pas un examen anodin, il se pratique couramment.
> V. : j'ai lu dans un forum qu'il y avait des risques de
> Alex, *l'interrompant* : des risques de quoi ? D'avoir un mongolien ?
> V. : des risques de fausse couche.
> M. : sachez tout de même que le pourcentage s'amoindrit d'année en année. Actuellement, on est à 0,3, 0,5[139].

Suite à cette entrevue, Varvara refuse de faire l'examen, le considérant trop dangereux pour son bébé, alors que son mari, suivant les conseils du médecin, insiste pour qu'elle fasse l'amniocentèse. Contrairement aux autres personnages, elle refuse de se plier aux injonctions du médecin. Si Varvara finit par faire l'examen, cette scène est intéressante car elle montre une résistance extrêmement rare aux décisions médicales. Les autres femmes enceintes se soumettent toujours aux examens, quels qu'ils soient, sans se plaindre ni remettre en cause les demandes des professionnels. Par son refus, Varvara témoigne d'une volonté d'être maître de son corps et de ce qu'il contient. Les autres femmes enceintes acceptent docilement les conseils et interdits énoncés par les médecins.

L'examen le plus représenté est l'échographie. Tout comme le test de grossesse, la scène d'échographie est souvent l'occasion d'un moment important, au cours duquel la femme enceinte découvre son bébé grâce aux images sur le moniteur et au bruit des battements du cœur. Les autres examens médicaux sont rarement évoqués, mises à part les amniocentèses. Sophie, dans *Hard*, est examinée par son médecin, tandis que le médecin prévient Valérie qu'il va effectuer une « palpation du col »[140]. Ce sont les rares éléments médicaux mis en scène par les séries. Ce sur quoi ces dernières insistent davantage, c'est la question du stress de la mère et de son éventuelle transmission – nuisible – au bébé[141].

2.3.1.1. Valérie, ou l'injonction – paradoxale – au calme

La grossesse de Valérie constitue l'intrigue des quatre premiers épisodes (sur huit) de la troisième saison de *Fais pas ci, fais pas ça* et les enjeux autour de cette grossesse sont multiples. Valérie est enceinte de son troisième enfant, alors que les deux premiers sont adolescents. Le premier épisode de la saison trois s'ouvre sur un rendez-vous médical au cours duquel le médecin lui dit qu'elle va devoir se reposer car son col de l'utérus est ouvert. De façon à la forcer au calme et au repos, il lui impose de porter un bracelet électronique se mettant à sonner dès que ses pulsations dépassent un

[139] *Xanadu*, épisode 6, Arte, 2011.
[140] *Fais pas ci, fais pas ça*, saison 3, épisode 3, « Le syndrome du pingouin », F2, 2010.
[141] Nous développons dans les lignes qui suivent le cas de Valérie, mais cette question se retrouve dans d'autres séries.

certain seuil. Valérie est donc extrêmement surveillée et contrainte de s'allonger dès que le bracelet sonne. L'injonction au repos et au calme va ainsi de pair avec un appareil étant de nature à exacerber et rendre visible l'état inverse. En effet, de caractère inquiet et ayant deux enfants tout en devant abandonner son poste à une remplaçante, Valérie ne manque pas de sujets de stress et le bracelet sonne très souvent. À chaque bip, docile et disciplinée, elle s'interrompt et s'allonge. De façon à l'aider à se détendre, Denis déploie tout un attirail visant à relaxer son épouse. Il lui offre ainsi un ballon de grossesse, des CD d'une musique de détente et lui fait des massages. Denis également lui fait faire des exercices de relaxation. Il est donc tout particulièrement investi dans la grossesse et accompagne sa femme du mieux possible. Si Valérie doit rester calme, ce n'est pas pour son bien-être personnel : c'est pour le bébé. Ainsi, Denis la rappelle à l'ordre. Il lui dit : « oh ! Oh ! Tu te calmes maintenant, pense au bébé ! »[142] ou encore « arrête, là, tu communiques ton stress au bébé »[143]. Tout cela ne suffit cependant pas et Valérie finit par être hospitalisée quelques jours, le médecin souhaitant la garder en observation :

> Médecin : vous connaissant, c'est la seule manière de vous garder allongée […] M^me^ Bouley, la dernière fois que je vous ai vue, je vous ai dit de vous calmer, il me semble. Et vous ne m'avez pas écouté, sinon vous ne seriez pas là aujourd'hui.
> Denis : qu'est-ce que je t'ai dit – *au médecin* – J'arrête pas de lui dire, j'arrête pas.
> *Valérie dit qu'elle veut rentrer chez elle.*
> D. : non. Tu restes là !
> Valérie : bon d'accord.

Elle finit donc par obéir aux ordres du médecin, renforcés par ceux du mari, et par céder. Dans une scène suivante, elle est couchée dans sa chambre d'hôpital, sous ses draps et téléphone en douce alors qu'on le lui a interdit. Elle se cache à la manière des enfants qui, le soir, lisent sous leur couette malgré les interdictions parentales. Les médecins arrivent pour un examen et lui confisquent son portable. Elle est ici présentée comme un enfant et traitée comme tel : elle se cache, passe outre les interdictions et est punie en conséquence. Elle n'est plus traitée comme une adulte, comme si la grossesse lui ôtait toute maîtrise sur son propre corps. Valérie a beau avoir déjà donné naissance à deux enfants et donc vécu deux grossesses, elle doit se plier aux injonctions des médecins, complétées par les ordres de Denis – qui s'exprime ici en tant que père du futur enfant. Elle n'est pas libre de faire ce que bon lui semble ni ne peut faire confiance à son expérience ou à son ressenti. Elle doit obéir, et ce devoir lui est rappelé sans arrêt. Comme l'écrit Yvonne Knibiehler, la femme enceinte, face aux médecins « n'a qu'à se soumettre, faute de quoi

[142] *Fais pas ci, fais pas ça*, saison 3, épisode 1 « L'Esprit de Noël », F2, 2010.
[143] *Fais pas ci, fais pas ça*, saison 3, épisode 3 « Le Syndrome du pingouin », F2, 2010. Antoine, le mari d'Emma, lui fait exactement le même genre de remarque : « le col est ouvert, faut plus que tu bouges. […] T'arrêtes de faire ta fofolle, tu me promets. Tu me promets d'écouter le médecin ? Tu te détends. Maintenant, je gère, ok ? Je [ne] veux pas le perdre » (*Ma femme, ma fille, deux bébés*, épisode 1, M6, 2010).

on la rend responsable du pire ; on s'évertue à la culpabiliser »[144]. Les médecins ne sont cependant pas les seuls à dire aux femmes enceintes comment se comporter. Leurs proches, mais aussi parfois des personnes moins intimes, se sentent légitimes à donner leur avis. Le cas d'Alice Nevers est, à ce titre, exemplaire.

2.3.1.2. Alice et Charlotte, ou l'infantilisation à outrance

Alice, juge de son état, est entourée d'hommes : son père, son greffier Lemonnier et surtout son collègue policier Fred Marquand. Les hommes qui l'entourent ne cessent d'énoncer des recommandations de prudence[145] et de proposer leur aide[146]. Leurs remarques basculent cependant très vite du côté du jugement de valeur et du reproche. Marquand lui dit ainsi : « mais je vous avais dit de vous reposer, vous voulez toujours me suivre ! Bon. Je vous ramène au palais et on se repose. Ok ? »[147]. Dans l'épisode suivant, il réitère : « Je le crois pas ! Qu'est-ce que vous faites là Madame le juge ? Je vous avais dit de pas venir […] ; dans votre état, vous devriez refuser les affaires avec des enfants, c'est pas bon pour vous je vous dis »[148] et à la fin de l'épisode : « je vous avais dit de pas venir, de vous reposer un peu ». Même le père d'Alice considère qu'elle ne devrait pas aller travailler dans son état : « tu crois que c'est bien pour le petit, tous ces cadavres, là ? » lui demande-t-il. D'autres collègues s'y mettent, comme le médecin légiste qui, au début de l'épisode dans lequel Alice accouche, lui reproche également de venir travailler. Nous reproduisons ici l'extrait du dialogue :

> Médecin légiste : écoutez Madame le juge, c'est pas sérieux dans votre état de venir sur le terrain !
> Alice, *souriant* : oui, je sais, mais le procureur est incapable de me trouver un remplaçant, Docteur.
> *Elle prend un médicament, Marquand demande ce que c'est.*
> A. : ça, ce sont des médicaments contre les contractions, Marquand. Je peux en prendre jusqu'à douze par jour. Vous voulez voir l'ordonnance ?
> M. : ouais[149].

Alice est constamment renvoyée à son « état » et les hommes de son entourage remettent en cause ses décisions. Plus encore, ils se sentent tous autorisés à lui faire ces remarques. Enceinte, elle ne

[144] KNIBIEHLER, Yvonne, « De la femme grosse à la femme enceinte », in CLERGET, Joël (dir.), *Fantasmes et masques de grossesse*, Lyon, Presses Universitaires de Lyon, 1986, pp. 30-36, p. 35.
[145] Marquand lui laisse le message suivant : « on saute dans sa voiture. On conduit avec prudence, hein. Vous avez de vraies responsabilités maintenant que vous êtes enceinte » (épisode 22, « L'homme en blanc », TF1, 2009) ; de son côté, Lemonnier dit que depuis qu'ils ont repeint le palais, il flotte dans l'air des particules de peinture, et que ce n'est pas bon pour le bébé (épisode 29, « Risque majeur », TF1, 2010).
[146] Alors qu'Alice s'apprête à se baisser, Max attrape la chaussure dont Alice a besoin et la lui tend (épisode 28, « Mort de rire », 2010) ; le père d'Alice lui propose de venir s'installer chez elle à la fin de la grossesse pour l'aider.
[147] *Alice Nevers, le juge est une femme*, épisode 27, « La dette », TF1, 2010.
[148] Pour cette citation et la suivante : *Alice Nevers, le juge est une femme*, épisode 29, « Risque majeur », TF1, 2010.
[149] *Alice Nevers, le juge est une femme*, épisode 30, « Par amour », TF1, 2010.

serait pas apte à décider de ce qui est bon pour elle, à travailler « normalement », voire à suivre correctement les prescriptions de son médecin.

Le cas de Charlotte est sensiblement le même. Son entourage la couve, pire, la surveille. Sa mère et ses frères et sœurs sont très attentifs, ne lui laissant guère de liberté. On lui reproche de trop s'agiter, de manger du beurre alors que ce ne serait pas bon pour elle, de porter un plateau qu'elle ne devrait pas porter, de se lever au lieu de rester couchée, etc. Voici un exemple de dialogue :

> Marion : qu'est-ce que la spécialiste a dit ?
> Charlotte : ça va, j'ai failli accoucher deux mois avant le terme, mais maintenant, tout baigne.
> M. : bien sûr. T'as fait médecine ? Et ben elle oui. Alors t'écoutes ta gynéco, tu restes au lit, tu te reposes. Voilà – *à tout le monde* – si ces messieurs dames veulent bien se donner la peine, la sortie c'est par ici.

Charlotte et Alice sont dépossédées de toute capacité à faire ce qui est bon pour elles – et pour leur bébé. Toutes ces remarques remettent en cause leur bon sens et visent à les forcer à obéir aux ordres. Plus encore, en cas de refus, les commentaires culpabilisateurs ne sont pas loin. Ainsi, Marion dit à Charlotte, qui a désobéi : « et Bidule, t'as pensé à Bidule ? » (« Bidule » est le surnom donné au bébé de Charlotte durant sa grossesse). Les recommandations, prescriptions, conseils et injonctions constituent un faisceau d'éléments participant d'une infantilisation très forte des femmes enceintes. La grossesse est donc montrée comme un moment particulier durant lequel le corps de la femme se transforme tout en modifiant profondément son statut et ses interactions. La femme enceinte doit se soumettre – de préférence de bonne grâce – aux injonctions de son entourage, accepter les conseils et gestes de prévenance exacerbés.

2.3.1. 3. Aux marges, des discours de rébellion

Certains personnages pourtant s'insurgent contre cette infantilisation et réagissent de façon plus ou moins virulente. Les femmes enceintes ainsi se rebellent et tentent de faire entendre leur voix. Elles rappellent alors à leur entourage que la grossesse n'est pas une maladie et qu'elles sont tout à fait capables de vivre « normalement ». Emma, que son mari Antoine se propose d'aider, lui dit : « je suis pas impotente non plus »[150] tandis que Charlotte s'explique : « c'est bon, je suis enceinte, je suis pas malade »[151]. Parfois l'énervement se fait davantage sentir. Ainsi Alice, qui, nous l'avons souligné, reçoit des conseils de toutes parts, finit par demander à son père de la laisser tranquille : « écoute papa, j'apprécie beaucoup ce que tu fais pour moi, hein. Mais tout le monde s'inquiète, me donne des conseils, ça m'étouffe moi ! Alors, je sais que le père sera pas

[150] *Ma femme, ma fille, deux bébés*, épisode 1, M6, 2010.
[151] *Famille d'accueil*, épisode 48, « Bad girl », F3, 2011.

très présent, mais... t'es pas le père. T'es juste le grand-père. J'ai besoin d'un peu de... d'air. Tu vois ? »[152]. Christine, que Sébastien surveille de près est également contrariée de ces excès de prévenance, ce dont la scène suivante est révélatrice :

> Sébastien : Christine, **reste pas** comme ça au soleil, c'est dangereux, **mets** ton chapeau.
> Christine : Sébastien, tu vas pas recommencer ! Hier, fallait pas que je nage, avant-hier, fallait pas que je joue au volley, l'autre jour je marchais trop longtemps et aujourd'hui c'est le soleil ! **Je suis pas malade, je suis enceinte !**
> S. : ben justement, j'ai peur.
> C. : mais peur de quoi ?
> S. : ben, pour le bébé, je voudrais pas qu'il arrive quelque chose
> C. : mais qu'est-ce que tu veux qu'il arrive ? Arrête de te faire du souci[153].

Christine refuse donc les ordres de Sébastien (qui utilise l'impératif) et tente d'imposer sa volonté. Sophie enfin, s'insurge contre « l'excuse des hormones », soulevée précédemment, et s'écrie : « alors, vous allez arrêter avec vos histoires d'hormones, je vais très bien. Je ne suis pas du tout à cran »[154]. Si les femmes enceintes acceptent généralement avec calme et sérénité les conseils de leur entourage, certaines n'en finissent pas moins par se rebiffer et à rappeler qu'elles sont des adultes tout à fait aptes à prendre soin d'elles-mêmes. Ce n'est pas tant la grossesse en soi qui pose problème que les nouvelles modalités interactionnelles que cet « état » engendre. Ce que Christine, Sophie ou Alice revendiquent ici, c'est leur droit à être d'abord elles-mêmes et reconnues comme telles avant d'être envisagées comme femmes enceintes, bref, comme le dirait Marcela Iacub[155], comme des ventres.

Nous prendrons ici un dernier exemple, celui de Charlotte, dans *Famille d'accueil*, qui rompt avec l'image longtemps véhiculée dans les médias de la grossesse comme moment d'épanouissement et de bonheur. Dès le premier rendez-vous médical, Charlotte est ramenée à la réalité. Elle raconte ainsi à son père, à propos de la gynécologue : « elle m'a un peu pété le délire avec sa liste de fléaux et de contre-indications, mais bon »[156]. Sa grossesse est l'occasion de différents maux qu'elle verbalise : elle a des nausées, l'eau pétillante la « fait gonfler »[157], elle « tourne à deux pantalons potables pour aller au boulot, et tout ce qui n'est pas en coton, ça [la] gratte », elle est fatiguée, ne sort plus beaucoup, etc. Elle résume ainsi ses nouvelles obligations : « moi c'est no stress, no fête, no gras et quinze litres de flotte par jour si je veux éviter les infections urinaires. Bonjour tristesse, sympa la grossesse »[158]. Elle se plaint également de « végéter pendant que tout

[152] *Alice Nevers, le juge est une femme*, épisode 29, « Risque majeur », TF1, 2010.
[153] *Une famille formidable*, épisode 17, « L'enfer au paradis », TF1, 2006.
[154] *Hard*, saison 2, épisode 12, Canal+, 2011.
[155] IACUB, Marcela, *L'Empire du ventre. Pour une autre histoire de la maternité*, *op. cit.*
[156] *Famille d'accueil*, épisode 45, « Alerte enlèvement », première partie, F3, 2011.
[157] Pour cette citation et la suivante : *Famille d'accueil*, épisode 48, « Bad girl », F3, 2011.
[158] *Famille d'accueil*, épisode 45, « Alerte enlèvement », première partie, F3, 2011.

le monde s'éclate » et de n'avoir « plus le droit de bronzer, de fumer, de picoler »[159]. Charlotte vit donc sa grossesse comme un moment contraignant, long, la forçant à vivre différemment. Au bonheur de l'enfant à venir se mêle le répertoire des contraintes. *Famille d'accueil* est une des rares séries évoquant ces différents désagréments et interdits, et montrant une femme enceinte contrariée par toutes ces obligations. Cela ne signifie en rien que Charlotte est montrée comme une future mère indigne, mais tout simplement que cet « état » n'est pas forcément idyllique et que la parole à son propos commence, de façon marginale, à se libérer. Contrairement à Charlotte, les autres personnages ne se plaignent pas d'avoir à faire passer les besoins du fœtus avant les leurs. La rareté du cas de Charlotte montre que, dans les représentations médiatiques comme dans les enquêtes sociologiques, les femmes enceintes ont intégré un certain nombre de normes qui dès lors deviennent évidentes et qu'elles ne remettent que peu en question. Les prescriptions médicales et leur lot d'interdits, dès lors qu'ils visent au bien-être de l'enfant à venir, ne sont que peu de choses et sont donc – de manière générale – acceptés de bonne grâce.

2.3.2. La femme enceinte ne s'appartient plus

La femme enceinte est constamment renvoyée à son « état », c'est-à-dire au fait qu'elle devient, selon Barbara Duden, « un système d'approvisionnement utérin »[160] au service d'un enfant à naître. Elle ajoute que « le fœtus, une fois admis, dépossède la femme de son corps et la dégrade au rang d'une cliente qui a besoin non seulement d'assistance, mais de conseils »[161]. Plus encore qu'une cliente, la femme enceinte dans les séries est totalement infantilisée, chacun se permettant de la rappeler à l'ordre. Le ventre de la femme est livré à tous les regards : ceux des médecins, des appareils techniques (notamment lors de l'échographie qui rend le contenu du ventre visible), mais aussi à ceux de l'entourage des femmes enceintes, chacun se sentant légitime à formuler conseils, interdits ou recommandations. Le corps de la femme enceinte, dès lors, ne lui appartient plus, et son contenu devient l'objet de toutes les attentions, chacun étant en mesure d'attendre de celle-ci qu'elle se comporte de telle ou telle manière. Le fait que les femmes enceintes se plient aux conseils et interdits (en matière de tabac, d'alcool, d'alimentation, de stress, etc.) montre bien qu'elles sont, comme l'écrit Béatrice Jacques, « déjà socialisées, non seulement au rôle de mère que l'on attend d'elles, mais aussi qu'elles ont pré-intériorisé les conseils de prévention et de suivi médical de la grossesse (rôle de la presse de vulgarisation), avant même qu'elles soient entrées dans le système de prise en charge »[162]. Plus encore, en mettant en scène des personnages prêts à tout accepter au nom de la santé et du bien-être du fœtus, les séries jouent peut-être également un rôle dans cette socialisation. La récurrence des intrigues repérées précédemment participe de ce

[159] *Id.*
[160] DUDEN, Barbara, *L'Invention du fœtus. Le corps féminin comme lieu public*, *op. cit*., p. 8.
[161] *Id.*, p. 11.
[162] JACQUES, Béatrice, *Sociologie de l'accouchement*, *op. cit*., p. 5.

système : les séries s'y alimentent tout autant qu'elles l'alimentent, répétant à l'envi que les femmes enceintes se doivent d'être dociles et de faire passer le fœtus avant elles. Les représentations fictionnelles de la grossesse permettent ainsi de saisir le glissement mis en évidence par Sandrine Garcia de la cause des mères à celle des enfants[163]. Elle met en lumière :

> Un processus de naturalisation de la division sexuelle du travail parental et l'avènement d'une « police des mères », qui rognent l'autonomie que les femmes ont conquise entre 1967 et 1975 sur leurs corps et sur leur vie, et font sortir de l'espace privé les relations qu'elles entretiennent avec leurs enfants, pour s'immiscer dans l'économie affective familiale et s'ériger en gardien bienveillant du bon fonctionnement de la famille[164].

Le contrôle sur le corps de la femme enceinte, mais aussi sur son mode de vie et ses pratiques quotidiennes, témoigne tout à la fois d'un mouvement de responsabilisation des femmes et d'une limitation de leur marge de manœuvre, de l'extension de la surveillance du fœtus au corps entier de la femme qui le porte. Béatrice Jacques ajoute ainsi qu'« on attend d'une femme enceinte qu'elle réponde de tous les aspects de la vie utérine du fœtus : de son développement physique, de son bien-être psychologique, de l'amour qui lui est porté, en somme qu'elle le protège de tous les risques biologiques et psychosociaux »[165]. La responsabilité pèse lourd sur les femmes enceintes, qui sont dépossédées de leur corps et de son contrôle. Les imaginaires communicationnels autour de la grossesse mis en lumière dans les pages précédentes sont révélateurs de réels rapports de pouvoir et de domination autour de l'enfantement. Nous pouvons ici mobiliser la définition de la domination que propose Danilo Martucelli. Il la définit comme un rapport social renvoyant à la fois à une forme de subordination et à « un complexe d'associations ou de mécanismes assurant la formation et la reproduction du consentement des dominés par une série de compromis divers »[166]. La maternité semble parfaitement s'intégrer dans ce mélange de subordination et d'assentiment à la subordination. Les femmes enceintes sont constamment rappelées à leur devoir et à leur « ventre ». La soumission aux normes paraît ici aller de pair avec un consentement implicite à une forme de domination. La proposition féministe de Nicole-Claude Mathieu permet cependant de nuancer cette idée d'une acceptation sans condition de la domination[167]. En effet, plus qu'elles ne consentent, les femmes enceintes semblent céder, ce qui est révélateur de leur implication, d'emblée, dans un rapport de domination en leur défaveur. Les femmes enceintes doivent accepter de modifier leur alimentation, les attentions et conseils de leur entourage, mais aussi de se plier à la volonté du corps médical. La priorité doit être donnée à l'enfant à naître, et

[163] GARCIA, Sandrine, *Mères sous influence. De la cause des femmes à la cause des enfants*, *op. cit*.
[164] *Id.*, p. 15.
[165] JACQUES, Béatrice, *Sociologie de l'accouchement*, *op. cit*., p. 16.
[166] MARTUCCELLI, Danilo, « Figures de la domination », *Revue française de sociologie*, vol. 45, n° 3, 2004, pp. 469-497, p. 469.
[167] MATHIEU, Nicole-Claude, « Quand céder n'est pas consentir. Des déterminants matériels et psychiques de la conscience dominée des femmes, et de quelques-unes de leurs interprétations en ethnologie », in *L'Anatomie politique. Catégorisations et idéologies du sexe*, Paris, Côté Femmes, 1991, pp. 131-225.

non pas à la mère qui doit tout entière se consacrer à cet être en devenir. Béatrice Jacques écrit à ce propos que « l'objectif est que les comportements subjectifs correspondent aux normes biomédicales. Les "bons comportements" d'une femme enceinte sont parfaitement socialisés, les femmes se sentent alors "obligées" de les adopter »[168]. En effet, si les héroïnes refusent d'être, en quelque sorte, maternées, elles acceptent tout de même les nombreuses contraintes liées à leur grossesse. La soumission des héroïnes de séries à ces normes témoigne de leur circulation dans la sphère publique. Plus encore, c'est le caractère prescripteur des médias que l'on peut relever ici. Ils ont en effet la possibilité tout à la fois de discuter certaines normes tout en en renforçant d'autres. Patricia Legouge montre cette ambivalence dans son travail sur le magazine *Jeune & Jolie* lorsqu'elle écrit que « si, parfois, les articles concernant la sexualité viennent ébranler certaines catégorisations […], c'est aussi pour en ériger ou en renforcer d'autres de façon plus insidieuse »[169]. Les médias se font alors le relais d'un certain nombre d'injonctions qui mettent leurs récepteurs (mais plus encore réceptrices) en situation de docilité, voire de soumission. Les imaginaires communicationnels de la grossesse tendent donc à faire passer pour allant de soi la soumission des femmes enceintes à tout un dispositif de normes, de tabous et d'interdits instaurant une forme de contrôle social sur les générations en devenir.

Conclusion : le retour de la « Femme-nature ? »

Les références aux hormones, envies, humeurs ou encore à la libido inscrivent les corps féminins dans la « Nature », la grossesse venant réaffirmer la spécificité de ces corps et leur ancrage dans le biologique. Toutes ces manifestations viennent rappeler la « différence » du corps féminin par rapport au corps masculin, par le biais de la reproduction. Cette dernière est ainsi le site premier de la différence entre hommes et femmes, entre la classe des hommes et la classe des femmes, comme le disent les féministes matérialistes dans les années 1970[170]. Les femmes sont renvoyées – encore et encore – à la Nature, et cette dernière expliquerait leur comportement. Nous pouvons ici rappeler les propositions de Nicole-Claude Mathieu selon laquelle il faut « considérer comment la société se sert de cette donnée biologique qu'est l'enfantement pour particulariser socialement la femme »[171]. Dans les discours analysés ci-dessus, les évocations de signes « naturels » dès qu'il est question de maternité permettent d'asseoir une domination, d'instaurer une forme de contrôle normatif sur le corps des femmes : les géniteurs, les médecins, les

[168] JACQUES, Béatrice, *Sociologie de l'accouchement*, *op. cit*., p. 17.
[169] LEGOUGE, Patricia, « Les représentations de la sexualité dans *Jeune et Jolie* », *Le Temps des médias*, n° 21, 2013, pp. 68-81, pp. 68-69.
[170] GUILLAUMIN, Colette : « Pratique du pouvoir et idée de Nature. (1) L'appropriation des femmes », in *Questions féministes*, n°2, 1978, pp. 5-30, « Pratique du pouvoir et idée de Nature. (2) Le discours de la Nature », *article cité* et « Question de différence », *Questions féministes*, n° 6, 1979, pp. 3-21 ; MATHIEU, Nicole-Claude : « Homme-culture et femme-nature ? », *L'Homme*, vol. 13, n° 3, 1973, pp. 101-113.
[171] MATHIEU, Nicole-Claude, « Masculinité/féminité », *Questions féministes*, n° 1, 1977, pp. 50-67, p. 60.

collègues, tous ont le droit de dire aux femmes enceintes ce qu'elles devraient faire – ou ne pas faire – de leur corps, de leur interdire des actions (monter sur une chaise, se pencher, etc.), de surveiller ce qu'elles ingurgitent (nourriture, médicaments, etc.), de contrôler leurs émotions (rester calme, ne pas s'énerver). Infériorisées, infantilisées, les femmes enceintes sont réduites à un « état de nature » justifiant leur prise en charge et leur domination. La forme de contrôle social que la grossesse autorise sur les femmes enceintes et leur corps n'est pas spécifiquement masculine, mais elle est beaucoup plus diffuse, chacun.e se sentant apte à s'indigner comme à conseiller. Cela témoigne néanmoins de la prégnance de l'idéologie de la Nature et de tous les discours qui y sont liés, venant justifier et réaffirmer la « différence naturelle » et biologique entre hommes et femmes. En faisant circuler ce type de représentations, en refusant de questionner les allants-de-soi selon lesquels les femmes enceintes ne seraient plus elles-mêmes ou seraient soumises à leurs hormones, ces séries naturalisent une forme spécifique de contrôle social et de domination, la rendant acceptable, légitime, « normale ».

3. Les représentations de l'accouchement, aux marges du visible et du dicible

Le contrôle social est lisible également dans l'ultime étape de la grossesse qu'est l'accouchement, tout autant que durant la préparation à ce dernier. Les séances psychoprophylactiques de préparation à l'accouchement ne sont pas souvent utilisées comme objets d'intrigues dans les séries de notre corpus. Les quelques personnages à s'y rendre sont Clem et Alice. En ce qui concerne la première on la voit seulement, dans une scène de transition, y assister et faire des exercices avec sa mère. Dans la série *Alice Nevers, le juge est une femme*, l'épisode de l'accouchement s'ouvre sur une séance à laquelle Alice arrive après son commencement. Elle accumule les erreurs : elle est en retard, seule, et répond à un appel professionnel. Voici la scène :

> Sage-femme : et maintenant, on change de position
> *Le téléphone d'Alice sonne, elle s'excuse sous le regard accusateur de la sage-femme et s'apprête à répondre.*
> Sage-femme : qu'est-ce qu'on avait dit ?
> Alice : mais je suis d'astreinte…
> S-F. : Alice, c'est ce que tu vas dire au bébé quand il viendra ? Maman n'a pas eu le temps d'apprendre à ouvrir son périnée parce qu'elle était d'astreinte ?
> A. – *haussant les épaules* : pardon, pardon, pardon.
> *Elle répond tout de même au téléphone.*

Cette scène est intéressante car elle témoigne des multiples formes de culpabilisation dont les femmes enceintes font les frais durant leur grossesse. La « police des mères », selon l'expression

citée ci-dessus, pèse sur les femmes qui, nous l'avons noté précédemment, doivent se soumettre à tout un arsenal de recommandations, conseils et interdits. Cependant Alice résiste à cette tentative, comme le signifient son haussement d'épaules et le fait qu'elle réponde au téléphone, faisant passer son travail avant sa séance de préparation à l'accouchement. Les séries de notre corpus ne font pas ainsi de cette préparation un moment clé de la grossesse de leurs personnages et n'y accordent que peu d'importance[172]. Qu'en est-il dès lors du moment de l'accouchement en lui-même ?

3.1. Du visible et du dicible

La dernière étape de la grossesse est celle de l'accouchement et de la délivrance. Son déclenchement va de pair avec les signes que sont les contractions douloureuses ou la perte des eaux. L'accouchement, qu'il ait lieu à domicile ou à l'hôpital, se déroule dans les séries sans complications. Seule une femme accouche à domicile (Valérie dans *Fais pas ci, fais pas ça*), les autres héroïnes accouchant à l'hôpital[173]. La perte des eaux est montrée comme arrivant par surprise, sans qu'aucune phase de contractions ne la prévienne, dans les cas de Chloé, d'Isabelle, de Frédérique, de Clem, de Juliette ou encore de Grace. Elsa est l'une des rares ayant des contractions et attendant que celles-ci soient régulières pour aller à l'hôpital. Pour autant, tous les accouchements ne sont pas montrés loin de là. En tout, sur les 36 femmes enceintes dénombrées dans notre corpus, seules huit héroïnes sont suivies jusque dans la salle de naissance. Les accouchements sont donc le plus souvent placés dans l'ellipse : Isabelle, par exemple, arrive à la maternité et on la voit dans la scène suivante avec son bébé dans les bras. Le déclenchement de l'accouchement peut également servir de *cliffhanger* en venant clôturer le dernier épisode d'une saison : deux épisodes se finissent ainsi sur le moment où Frédérique et Charlotte perdent les eaux[174]. Ann Kaplan rappelle que pendant longtemps l'accouchement n'était pas montré au cinéma[175]. On voyait le père faire les cent pas dans un couloir, on entendait parfois les cris de la mère puis du bébé, enfin on voyait le docteur remettre au père le nourrisson. La mère n'était pas montrée, demeurant absente. Désormais, les séries télévisées exploitent ce moment de la

[172] Dans les faits, huit séances psychoprophylactiques de préparation à l'accouchement sont prises en charge par l'Assurance Maladie, remboursement qui témoigne de leur légitimité et de leur valorisation. Source : http://www.ameli.fr/professionnels-de-sante/sages-femmes/exercer-au-quotidien/formalites/la-maternite.php [consulté le 25/07/14].

[173] Il est cependant nécessaire de préciser qu'aucune femme enceinte ne programme son accouchement à domicile, ce qui est révélateur des pratiques françaises où l'accouchement à domicile (AAD) est peu développé, contrairement à d'autres pays européens, comme les Pays-Bas (cf. AKRICH, Madeleine, « Accoucher à domicile ? Comparaison France/Pays Bas », *Santé de l'homme*, n° 39, 2007, pp. 45-47). En France, dans les faits comme dans la fiction, l'accouchement est donc médicalisé. Cette différence culturelle est lisible par exemple dans la présence d'AAD dans des séries américaines (*The L Word*) ou britanniques (*Broadchurch*). Sur l'histoire de l'accouchement, voir : CESBRON, Paul, et KNIBIEHLER, Yvonne, *La Naissance en Occident*, Paris, Albin Michel, 2004.

[174] Respectivement l'épisode 12 d'*Une famille formidable*, « Le grand départ », TF1, 2000 et l'épisode 50 de *Famille d'accueil*, « Pimprenelle », F3, 2011.

[175] KAPLAN, Ann, *Motherhood and Representation. The Mother in Popular Culture and Melodrama*, *op. cit*.

naissance, avec deux modes de traitement. L'accouchement est parfois traité sur le mode humoristique. Ainsi Grace ou Alice continuent à travailler, la première transmettant un ordre au secrétaire général de l'Élysée[176] tandis que la seconde demande à son ami/collègue Marquand de résoudre l'enquête sur laquelle ils travaillent[177]. Pour autant, l'émotion prend vite le pas sur le rire dans le cas d'Alice. On la voit dans la salle de naissance, entourée de trois membres de l'équipe médicale et de Marquand. L'une des sages-femmes encourage celui-ci à participer. Elle lui dit ainsi : « ok le papa, si on veut rester, faut se rendre utile. Alors, vous vous concentrez sur la douleur de la maman, et vous l'aidez à récupérer entre chaque poussée. Ok ? C'est parti ». S'il n'est pas le père de l'enfant, il est traité comme tel. L'aspect humoristique disparaît au profit d'une montée *crescendo* dans l'émotion, la caméra insistant sur les regards et sur les mains des personnages. Nous reproduisons ici l'enchaînement de la séquence[178] :

> *Une voix d'un des membres de l'équipe médicale* : c'est peut-être la dernière, allez, on y va, on pousse !
> *Alice tient la main de Marquand et le regarde.*
> Marquand : allez, Madame le juge, allez, allez, voilà, poussez !
> Voix : c'est parfait, la tête est là.
> *La caméra zoome sur la main d'Alice dans celle de Marquand. Ce dernier met sa main sur la tête d'Alice, elle le regarde droit dans les yeux, lui aussi en retour.*
> *Cris du bébé.*
> *Le médecin donne le bébé à Alice. Elle sourit, le regarde puis se tourne vers Marquand.*

La réalisation mise ici sur l'émotion qui gagne les personnages et permet de mettre à distance la souffrance d'Alice. C'est le moment magique de la naissance d'un enfant qui est capturé à travers les regards, loin de la douleur et du sang qui vont pourtant de pair avec un accouchement par voie basse. Tous les aspects médicaux sont effacés au profit de la beauté – symbolique – de l'instant. Cette focalisation sur l'émotion est rare, tant l'accouchement, lorsqu'il fait partie de la diégèse, est traité majoritairement sur le mode humoristique. L'accent comique se lit par exemple dans les insultes que Valérie prononce pendant l'accouchement. Elle crie ainsi : « ah ils font chier avec leur grève de merde putain ces enculés »[179]. Constance s'adresse à Arnaud en lui disant : « ta gueule ! Ah, j'avais oublié comme c'était atroce ! J'aurais jamais recommencé sinon ! »[180]. Les pères sont également une source de rire importante. Dans *Ma femme, ma fille, deux bébés*, Emma et Chloé accouchent au même moment. Antoine, bon père, bon mari, court d'une salle de travail à l'autre, ne sachant plus où donner de la tête. À peine sa petite-fille née, il se précipite auprès de sa femme, tout ému : « c'est une petite fille. Elle s'appelle Astrid. Et quand Chloé lui a dit "regarde

[176] *L'État de Grace*, épisode 6, « Combattre », F2, 2006.
[177] *Alice Nevers, le juge est une femme*, épisode 30, « Par amour », TF1, 2010.
[178] Nous avons reproduit plusieurs photogrammes en annexes, cf. Annexe 7.
[179] *Fais pas ci, fais pas ça*, saison 3, épisode 4, « Le miracle de la vie », F2, 2010.
[180] *Nos enfants chéris*, saison 1, épisode 11, « Accouche », Canal+, 2007.

papi", elle a souri »[181]. Emma, dans un dernier cri, met au monde leur enfant, ce après quoi Antoine, au comble de l'émotion, s'évanouit. L'effet comique est complété par le fait que Benjamin, le compagnon de Chloé, filme l'accouchement de cette dernière grâce à une webcam transmettant les images à tous leurs copains du lycéen. Antoine et Emma tiennent d'ailleurs cette conversation, alors qu'elle est en plein travail :

> Antoine : Chloé accouche en direct sur Internet
> Emma : oh, c'est pas vrai ! C'est maintenant ? – *aux sages-femmes* – vous avez pas Internet ?

Le comique naît du décalage entre la situation dans laquelle est Emma et le fait qu'elle ne se préoccupe pas tant de ses douleurs ou du travail que de sa fille et de l'accouchement auquel elle aimerait pouvoir assister. Mais derrière le rire, on peut lire ici à quel point les parents, et en particulier les mères, sont attentifs à leurs enfants et investis auprès d'eux. L'accouchement d'Elsa (*Drôle de famille*, épisode 2, F2, 2010) est également source de rires. Celle-ci est davantage préoccupée par le personnel médical que par l'accouchement en soi. Elle veut que son amie Juliette, qui est sage-femme, s'occupe d'elle, mais Juliette perd les eaux à son tour et ne peut donc pas s'occuper d'elle. Elle la confie donc à une sage-femme débutante.

> Elsa : une nouvelle ? Je vais être son premier accouchement ? Elle va faire n'importe quoi ! On m'a collé une bleue parce que c'est mon deuxième accouchement, mais moi je te jure Juliette, je sais plus du tout comment on fait ! Je vais pas accoucher seule, il faut appeler Maxime[182] […] Juste comme ça en copain !
> Juliette : c'est pas sain.
> E : je veux que ce soit toi qui m'accouches. Je veux pas de la débutante, elle va faire n'importe quoi ![183]

Elsa dit à la sage-femme : « oh non ! Mais pourquoi vous voulez me percer la poche des eaux ? Vous l'avez pas fait ça à Juliette ». Tous ces commentaires ne semblent guère à propos, et tout comme Emma, Elsa ne se préoccupe pas de ce qui est en train de se passer. Dans cette série aussi les pères sont source de comique : Antoine se cogne le nez dans une porte vitrée en arrivant à la maternité tandis que l'on voit Mathieu courir dans les couloirs et se tromper de direction à plusieurs reprises.

Les douleurs des parturientes commencent malgré tout à être montrées. La caméra zoome sur leurs visages couverts de sueur qui se crispent au rythme des efforts effectués lors des contractions et des poussées pour l'expulsion. Elles serrent les dents puis crient jusqu'au moment magique de l'expulsion qui efface toutes les douleurs. À peine ont-elles leur enfant dans les bras

[181] Pour cette citation et la suivante : *Ma femme, ma fille, deux bébés*, épisode 1, M6, 2010.
[182] Maxime est le père du fils d'Elsa, Gaël, mais n'est pas le père du bébé dont elle est en train d'accoucher. Elle a peur d'être toute seule pour ce moment mais Antoine, le futur père, finit par arriver et tout se passe bien.
[183] Pour cette citation et la suivante : *Drôle de famille*, épisode 2, « Deux heureux événements », F2, 2010.

que les sourires et larmes de joie prennent le pas sur le reste. Pourtant, le traitement humoristique de la majorité des accouchements tend à minimiser ces douleurs. Le rire cache plus qu'il ne montre et ce qui ressort des séries de ce corpus participe d'un imaginaire de l'accouchement mettant à distance un certain nombre d'éléments relevant, dès lors, de l'indicible et de l'in-montrable, de l'irreprésentable.

3.2. De l'invisible et de l'indicible

Tout d'abord, c'est la médicalisation de l'accouchement qui est évacuée des fictions. Si l'on voit des sages-femmes ou des médecins autour des parturientes, leur présence est limitée à l'arrivée des femmes enceintes et au moment de l'expulsion du bébé. Tout l'environnement technique et technologique d'une salle de naissance est également évacué. Les plans larges sont rares et la caméra se focalise sur les personnages et leurs visages[184]. Les étapes de l'accouchement sont complètement invisibles. Pour rappel, Béatrice Jacques en propose le résumé chronologique suivant :

> Installation en salle de pré-travail, remise d'une blouse, position couchée, plusieurs touchers vaginaux jusqu'à l'expulsion, pose d'une voie veineuse, prise régulière de la tension et de la température, installation du monitoring, rupture de la poche des eaux, pose de la péridurale, interdiction de manger et de boire, injection d'ocytociques, disposition des jambes sur les étriers, rasage du pubis, pose de champs opératoires, habillement stérile de la sage-femme, épisiotomie, expulsion, sortie du placenta, points de suture, réinjection d'ocytociques[185].

Dans les séries, les éléments visibles et reconnaissables de ces étapes sont : la présence des blouses, la position de la patiente – allongée les pieds dans les étriers – et l'expulsion du bébé. Les touchers vaginaux effectués heure après heure, la péridurale, le monitoring ou encore l'épisiotomie demeurent dans l'ombre et le non-dit[186]. La position de la parturiente n'est jamais discutée, et l'accouchement sur le dos demeure la norme, même si cette position n'offre à la femme que peu d'autonomie. Ce ne sont finalement que les dernières minutes de l'accouchement qui sont mises en scène, les femmes poussant deux ou trois fois avant l'expulsion du bébé. La naissance de ce dernier semble clore le moment de l'accouchement, comme si, une fois le bébé sorti, tout était fini. La délivrance et l'expulsion du placenta sont totalement oblitérées. L'accouchement est montré comme allant vite, engendrant quelques douleurs, mais qui sont tout de suite oubliées par la récompense qu'est le bébé. La tonalité comique de nombreuses scènes participe à invisibiliser ou à tout le moins à minimiser les souffrances des femmes qui accouchent.

[184] Nous sommes consciente que ce mode de filmage est vraisemblablement dû à des contraintes de décors et qu'il est sans doute difficile de reconstituer pour chaque scène une salle de travail complète. Pour autant, cette contrainte n'en rejaillit pas moins sur les représentations que ces fictions proposent de l'accouchement et de son imaginaire.
[185] JACQUES, Béatrice, *Sociologie de l'accouchement*, *op. cit*., p. 133.
[186] Seule une héroïne a une péridurale (explicite) : Grace ; seule Elsa subit un toucher vaginal.

On sait pourtant que ces douleurs sont très importantes, certaines études allant jusqu'à les dire équivalentes à l'arrachage d'un doigt[187]. Marilène Vuille montre d'ailleurs que les douleurs de l'accouchement ne sont que partiellement prises au sérieux et qu'elles sont davantage considérées comme « normales », « naturelles » – avec tous les guillemets qui s'imposent tant l'acceptation de la douleur est culturelle : « dans une société qui déteste la douleur et considère son éradication comme un enjeu crucial, les souffrances éprouvées par les parturientes comptent encore largement pour du beurre »[188]. L'héritage judéo-chrétien n'est pas loin qui rappelle aux femmes qu'elles enfanteront dans la douleur. La violence de l'accouchement n'est évoquée que dans les propos de Fabienne, mère de quatre enfants, qui cherche à décourager Denis d'assister à l'accouchement de sa femme Valérie. La scène est de nature comique, comme en témoigne la contradiction entre l'annonce de l'accouchement comme moment « merveilleux » et l'horreur qui est décrite :

> Fabienne : C'est merveilleux un accouchement, merveilleux ! Même si c'est plein de larmes, de cris, de sang. Ça dégouline de partout, c'est atroce. […] Et au bout de douze heures de travail, le crâne apparaît. Alors bien sûr, ça saigne beaucoup, puisque tout est déchiré. Mais quand on voit ce petit bébé qui sort, avec sa petite tête toute bleue, déformée par les forceps, c'est magnifique[189].

Fabienne joue ici sur la contradiction entre les représentations sociales de la naissance comme moment de grâce, de bonheur, de magie et la réalité sensible de ce moment. L'évocation du sang, des larmes, des forceps, des déchirures, vise à faire de l'accouchement quelque chose de violent, d'écœurant, un moment auquel il vaudrait mieux ne pas assister quand on a le choix. L'objectif est de dégoûter Denis de façon à ce qu'il n'ait pas envie d'être là (il arrivera d'ailleurs après la bataille – tout en ayant cherché à être là – ne pouvant alors être accusé de n'avoir pas souhaité participer). Cette vision sanglante de l'accouchement est exceptionnelle tout en étant circonscrite par son caractère humoristique qui tend à placer ces propos dans une forme d'exagération les rendant moins réels. De plus la douleur de la femme accouchant est moins explicite que l'aspect presque « gore » de ce moment. Cette dernière est donc acceptée puisqu'elle intervient dans le cadre d'un événement heureux. Ainsi, l'enfant né, tout est oublié. L'historienne Mireille Laget insiste sur ce caractère indicible de l'enfantement. Selon elle, « si la guerre se raconte, les douleurs de l'enfantement sont, elles, culturellement déterminées par un devoir d'oubli : "C'est le mal joli, dès que c'est fini, on en rit". L'amnésie de cette douleur est obligatoire, parce que la souffrance est la contrepartie du bonheur de l'arrivée de l'enfant »[190]. Ce devoir d'oubli imprime sa marque sur les séries tout autant que celles-ci participent à l'alimenter. Les scènes d'accouchement sont d'ailleurs généralement suivies d'une ellipse nous plaçant quelques jours ou

[187] VUILLE, Marilène, *Accouchement et douleur. Une étude sociologique*, Lausanne, Éditions Antipodes, 1998, p. 87.
[188] *Id.*, pp. 106-107.
[189] *Fais pas ci, fais pas ça*, saison 3, épisode 4, « Le miracle de la vie », F2, 2010.
[190] Citée par JACQUES, Béatrice, *Sociologie de l'accouchement*, *op. cit.*, p. 151

semaines après la naissance. Dans *Drôle de famille*, après les deux courtes séquences nous montrant les deux couples heureux avec leur nouveau-né dans les bras, la scène suivante s'ouvre sur les nourrissons ayant déjà plusieurs semaines. Dans *Ma femme, ma fille, deux bébés*, suite à la naissance des enfants, une ellipse nous conduit « trois mois plus tard ». Les mères rentrent chez elles avec leur bébé dans les bras et la vie reprend son cours.

3.3. Des dépressions de rien du tout

Seules Natacha et Constance sont montrées à la maternité. Durant l'épisode qui suit son accouchement, Constance pleure sans arrêt, une infirmière lui demandant d'ailleurs si elle n'est pas trop déprimée. Les raisons de ces larmes ne sont pas explicitées ni l'objet d'une intrigue spécifique. On comprend pourtant aisément qu'elle est en plein *baby blues*. C'est également le cas de Natacha. À la maternité, elle pleure devant la télévision car elle n'arrive pas à changer de chaîne. Peu après, on la voit en larmes devant les dessins animés. Elle pleure donc sans aucune raison, et l'infirmière lui explique : « c'est rien, c'est juste une petite dépression post-natale, hein ! »[191]. Elle lui propose alors des médicaments que Fred refuse dans un premier temps, puis, pleurant toujours, finit par prendre. Elle ne pleure plus mais rit sans raison, ou de manière décalée. On la voit ainsi rire à gorge déployée devant la télévision alors que les programmes traitent de la fonte des glaces et de tueurs en série. Natacha souffre donc elle aussi de *baby blues*, également appelé dépression *post-partum*. Le traitement humoristique des larmes de Natacha témoigne d'une absence de prise au sérieux de cette pathologie. L'infirmière dit en effet que ce n'est rien. Chloé de son côté se plaint à sa mère d'être fatiguée et sa mère lui explique : « ça c'est normal, chérie. Au bout de trois mois, on est crevées, on est des serpillères, on sait plus où on est, ni ou on habite. C'est comme ça »[192]. Catherine répond à sa belle-fille qui lui dit qu'elle se sent déprimée : « c'est le *baby blues*, c'est normal »[193]. Le *baby blues* n'est donc pas envisagé comme une forme de dépression, mais comme quelque chose de banal, qui va passer tout seul et dont il ne faut pas s'inquiéter. L'argument de sa « normalité » balaye toute prise en compte. Une fois de plus, la souffrance – ici davantage psychologique – des jeunes accouchées n'est pas prise au sérieux – par les mères elles-mêmes. Le cas de Natacha est le plus développé dans la mesure où sa dépression est liée à la difficulté qu'elle a à créer un lien avec son bébé. En effet Natacha a subi une césarienne et ne peut s'occuper de sa fille durant les premiers jours qui suivent l'intervention. C'est son mari, Fred, qui prend en charge le nourrisson et s'occupe de tout. De plus, il lui ne lui fait pas confiance, est très fusionnel avec la petite Nina et fait beaucoup de reproches à Natacha.

[191] *Vive les vacances !*, épisode 2, TF1, 2009.
[192] *Ma femme, ma fille, deux bébés*, épisode 2 « Chacun cherche sa place », M6, 2011.
[193] *Une famille formidable*, épisode 18, « Un nouveau départ », 2006. Dans *Clem,* Caro dit à son mari qui s'inquiète de voir leur fille pleurer : « c'est hormonal, ça passe » ; la jeune femme elle-même a complétement accepté et intégré cette explication, disant à ses amis ; « c'est pas à cause de lui que je pleure, c'est le *baby blues*, c'est hormonal » (*Clem*, épisode 2, TF1, 2011).

C'est finalement auprès de deux femmes de son entourage, Cécile et Odette, que Natacha va surmonter la dépression. Voici tout d'abord l'échange qu'elle a avec Cécile :

> Natacha – *en larmes* : j'y arrive pas ! J'adore mon bébé, mais je supporte pas quand elle pleure. J'ai l'impression qu'elle ne me reconnaît pas, qu'elle m'aime pas, peut-être qu'elle m'en veut. Fred dit que je l'ai mise en danger en travaillant trop.
> Cécile : ton bébé t'aime. Elle est beaucoup plus proche de toi que tu ne l'imagines. Mais tu vas pas bien et ça la fait pleurer, elle le sent, c'est tout. Je vais rester là cette nuit avec toi, d'accord ? Ça va aller. T'as pas besoin de tes comprimés. Tu sais quoi, je vais aller nous chercher des glaces, c'est mieux que les cachetons[194] !

Si Cécile rassure ici Natacha sur l'attachement que son bébé a pour elle, elle évoque tout de même un argument qui rend Natacha responsable des pleurs de son bébé : Nina pleurerait car elle sentirait que sa mère va mal. Implicitement, si la mère allait mieux, le bébé n'aurait pas cette raison de pleurer. La mère, quoi qu'elle fasse, semble donc toujours responsable en dernière instance du mal-être de son enfant. Odette (qui est la nourrice du fils aîné de Natacha) de son côté joue un rôle de transmission auprès de l'accouchée. Elle l'encourage à s'occuper elle-même de sa fille et à prendre sa place de mère. Alors que Nina se met à pleurer, Odette fait en sorte que Fred ne l'entende pas et pousse Natacha à prendre la petite.

> Natacha : Je peux pas, j'y arriverai pas, elle veut pas de moi, prenez-là, s'il vous plaît Odette.
> Odette : non, c'est vous la mère, elle a besoin de vous. Vous avez perdu confiance en vous, c'est tout. Courage Natacha.
> *Natacha prend Nina dans ses bras, elle arrête de pleurer.*
> N. : mon bébé, ma petite fille[195]…

Il n'est alors plus question des larmes ou doutes de Natacha, celle-ci ayant réussi à prendre sa place de mère – place qu'occupait en quelque sorte son mari[196]. La dépression postnatale est ainsi justifiée par le fait que cette héroïne n'endosse pas son rôle de mère et que tant qu'elle n'assume pas ce statut, elle ne peut être heureuse – et son bébé non plus. Une fois reconnue comme telle par son bébé – tout comme par son mari – Natacha est miraculeusement guérie. Les antidépresseurs ne l'ont pas aidée à s'en sortir, contrairement à sa volonté d'être mère et de bien faire. Nous pouvons d'ailleurs noter que si Natacha est une des rares femmes à éprouver ces difficultés à la naissance de son deuxième enfant, elle est aussi un des personnages féminins qui travaille le plus et qui est montré comme très attaché à son travail. La série sous-entendrait-elle avec ce personnage qu'une femme carriériste n'est pas d'emblée une « bonne » mère, contrairement à celles qui ne le sont pas[197] ?

[194] *Vive les vacances !*, épisode 3, TF1, 2009.
[195] *Id.*
[196] L'ami de Fred le qualifie d'ailleurs de « mère poule » (*Vive les vacances !*, épisode 3, TF1, 2009).
[197] Nous reviendrons sur cette question dans le chapitre 7.

Le dernier cas de *baby blues* évoqué est celui de Roxane. Kader, son mari, est inquiet car « ça fait deux jours qu'elle pleure, qu'elle range, ou bien les deux en même temps »[198]. Il fait alors appel à sa belle-mère Brigitte, qui lui explique ce qu'est le *baby blues* :

> *Roxane, enroulée dans une couverture et allongée sur le canapé, pleure.*
> Brigitte : ma chérie, maman est là, on va parler toutes les deux – *à Kader* : toi aussi tu restes là j'ai deux ou trois trucs à te dire. Le baby blues, c'est la chute d'une hormone qu'on appelle le cortisol. Ça crée un gros dérèglement hormonal, bien sûr, **grosse déprime**, alors **la mère a l'impression qu'elle est nulle, qu'elle est moche, que son corps est flasque** – *Roxane redouble de pleurs* – pleure pas chérie – *elle lui donne un gâteau* – tiens, mange. C'est l'affaire de deux trois kilos, enfin, de six, hein ? Et puis il y a la **désillusion** aussi. Parce que avant d'avoir un bébé, tout le monde te dit « ça va être génial », et puis après, tu commences à comprendre. Les nuits sans sommeil, les maladies à répétition, le couple qui se délite, sexuellement, c'est la panne – *Roxane pleure de plus belle* – les amis qui se barrent – *Kader boit un verre d'alcool cul sec* – **non mais avec le temps tout finit par s'arranger**, c'est une questions de mois, ça. Enfin, d'années. Non, ce qui compte, avec une femme qui est en plein *baby blues*, c'est la psychologie. Très important. Mais il n'y a qu'une maman qui peut comprendre ça. Hein ma chérie ?

Le comique naît ici de la contradiction entre les propos de Brigitte qui ne sont en rien rassurants et sa prétention à être psychologue. Ce qui ressort de cet extrait, c'est la difficulté pour la jeune accouchée à retrouver son corps « d'avant » (Brigitte évoque le corps flasque, les kilos à perdre, alors que le corps de Roxane est tout à fait athlétique). Brigitte insiste surtout sur la vie de couple et sur la difficulté à retrouver une vie sexuelle épanouissante. C'est d'ailleurs un *running gag* de la série, la mère mettant toujours sa fille mal à l'aise en l'interrogeant sur sa vie sexuelle. C'est cet aspect qui préoccupe le plus Roxane. Elle demande ainsi conseil à sa mère et à sa sœur :

> Roxane : voilà, je voulais savoir… euh… après votre accouchement, combien de temps ça a mis avant de revenir… comme avant… au niveau de… enfin bon, bref ! Vous savez quoi.
> Brigitte : tu veux dire que tu as des problèmes sexuels avec Kader ?
> R. : non, j'ai pas dit ça, maman. Enfin, oui, bon si tu veux
> Marjorie : tu sais, avec Yvan, après la naissance d'Antoine, ça nous a pris un temps !
> R. : ah oui ?
> M. : mais faut dire aussi que le pauvre chou, il avait une tête énorme, alors t'imagines l'état dans lequel j'étais là-dessous ! Ben oui, alors toi, deux d'un coup ! Ça doit être quelque chose. Enfin, je dis ça, je dis rien.
> R. : dis rien alors.
> B. : la vérité, c'est que tout change après un accouchement. Il y a 50% de couples qui se séparent à cause de ça. […]
> R. : vraiment, c'est très encourageant, ça va beaucoup mieux, ça me fait un bien fou de vous parler à toutes les deux.

Finalement, cette discussion demeure en partie dans le non-dit, et ni Brigitte ni Marjorie ne donnent réellement de conseil à Roxane. La reprise de la sexualité après un accouchement est évoquée mais sans que rien ne soit vraiment dit à son sujet. Le tabou est lisible dans les

[198] *En famille*, épisode 39, M6, 2012.

hésitations de Roxane qui ne prononce aucun terme relatif à la sexualité. De son côté, Marjorie utilise le terme « là-dessous » pour parler de son vagin. On peut imaginer que, le programme étant grand public, des formes de censure ou d'autocensure apparaissent et encouragent les scénaristes à éviter des sujets jugés délicats. Pourtant les références à la sexualité sont assez présentes, Brigitte évoquant ses multiples expériences, qu'elles soient hétéro- ou homosexuelles. La sexualité semble donc un sujet plus acceptable pour les scénaristes et producteurs que la question spécifique de la reprise d'une activité sexuelle et de la rééducation périnéale après un accouchement[199]. Finalement, les suites de couche sont réduites au *baby blues* qui est soit source de comique, soit totalement minimisé puisqu'il n'est pas pris au sérieux. Les soins suivant l'accouchement sont invisibilisés, comme si les corps des femmes ayant accouché n'avaient subi aucune épreuve[200]. Après l'accouchement, les héroïnes retrouvent leur ligne d'avant la grossesse en un tournemain.

Les séries mobilisent ici, tout autant qu'elles participent à le naturaliser, un imaginaire socio-discursif de la grossesse, de l'accouchement et de ses suites. Elles font appel à de « grandes logiques de construction discursive »[201] qui façonnent les imaginaires. De chaîne en chaîne, d'épisode en épisode, on retrouve les mêmes discours sur le comportement que devraient adopter les femmes enceintes ou sur le peu de cas à accorder aux *baby blues* tandis que le même type d'images fait de l'accouchement un moment intense dont l'issue heureuse fait oublier toutes les douleurs. Cet imaginaire socio-discursif est tout autant constitué par ce qu'il tait et oblitère. Après la délivrance, la grossesse et ses effets indésirables s'évaporent. Au-delà de l'amnésie de la douleur, leur invisibilisation passe également par leur non-énonciation. L'humoriste Florence Foresti, dans son spectacle *Mother Fucker*[202], a bien saisi ce silence autour des douleurs de l'enfantement lorsqu'elle imagine une « brigade des nurses » faisant signer aux mères une sorte de pacte de non-divulgation des réalités de l'accouchement. Ainsi, les héroïnes ne parlent que peu des maux de la grossesse. Ces douleurs sont réservées à des lieux de médiation spécifiques, comme par exemple l'émission de France 5 *Les Maternelles*. La fiction ne prend guère en charge de questionnements sur la violence de l'enfantement pour les corps féminins tout en refusant la monstration des enjeux médicaux de celui-ci. À propos des douleurs et maux liés à la venue au monde d'un enfant, la fiction n'a – finalement – qu'un mot d'ordre : motus et bouche cousue…

[199] La rééducation périnéale n'est évoquée que dans la série *En famille* (M6, depuis 2012). Brigitte demande en effet régulièrement à sa fille Roxane comment se passe sa rééducation du périnée (cf. épisode pilote), ce qui la met particulièrement mal à l'aise. La réaction de Roxane tend à faire de cette question un tabou dont on ne doit pas parler.
[200] Seule la série *En famille* évoque la question.
[201] BOYER, Henri, et LOCHARD, Guy, *Scènes de télévision en banlieues. 1950-1994, op. cit.*, p. 95.
[202] Spectacle de Florence Foresti, *Mother Fucker*, TF1 Vidéos, 2010.

4. L'apprentissage du métier de mère

Les premiers jours suivant la naissance de l'enfant ne sont en général pas montrés, la narration reprenant son cours quelques semaines après l'événement. Nous allons cependant essayer de saisir la manière dont les séries appréhendent l'apprentissage de la parentalité par les femmes venant d'avoir un enfant à travers les types de soins et pratiques mis en scène.

4.1. L'allaitement en question

Le choix du mode de nourrissage de l'enfant – allaitement maternel (au sein) ou artificiel (au biberon) – est une réelle source de débat et de réflexion dans la sphère publique. La promotion de l'allaitement maternel prend des formes multiples dans les médias, des stars qui allaitent en public[203] aux campagnes spécifiques[204] en passant par des événements tels que les « grandes tétées »[205]. L'une des associations les plus actives en la matière est la Leache League qui édite des brochures, fournit de nombreux conseils et recommandations, organise des réunions, etc. L'Organisation mondiale de la santé (OMS) recommande un allaitement exclusif au sein jusqu'à l'âge de six mois tout en précisant que « l'allaitement est le moyen idéal d'apporter aux nourrissons tous les nutriments dont ils ont besoin pour grandir et se développer en bonne santé »[206]. Plus encore, c'est « l'allaitement à la demande » qui est promu, « c'est-à-dire aussi souvent que l'enfant le réclame, jour et nuit »[207]. En France, la Haute Autorité de Santé (HAS) porte les mêmes valeurs, mettant sur son site des outils et guides tels que *Allaitement maternel. Mise en œuvre et poursuite dans les six premiers mois de la vie de l'enfant* (2002) ou encore un guide pour « favoriser l'allaitement maternel » (2006)[208]. Les discussions portent non seulement sur les vertus de l'allaitement – souvent promu comme meilleur pour le bébé – mais aussi sur les

[203] Pour ne donner que quelques exemples de photos de stars allaitant : en 2007 circule une vidéo d'Eva Herzigova allaitant son bébé entre deux séances photo ; en 2008, Angelina Joli fait la couverture du magazine *W* allaitant l'un de ses jumeaux ; à l'été 2014, Gwen Stefani poste sur les réseaux sociaux une photo d'elle allaitant son enfant devant les montagnes suisses, suivie par Olivia Wilde dans les pages du magazine *Glamour*.

[204] On peut penser à la campagne – discutée – « Latch On NYC » visant à favoriser l'allaitement maternel au détriment de l'allaitement artificiel dans les maternités de New-York (http://www.nyc.gov/html/doh/html/pr2012/pr013-12.shtml [consulté le 29/07/14]) ou encore à celle intitulée « Moi aussi, j'allaite » par les services de santé de Montréal au Québec en 2013 (http://www.moiaussijallaite.com/ [consulté le 29/07/14]).

[205] Voir l'organisation de « grandes tétées » annuelles et simultanées dans plusieurs villes de France, visant notamment à « échanger sur [l]es stéréotypes et [de] faire évoluer les mentalités avec l'aide et l'expérience des mères qui allaitent, des professionnels de santé et des associations de soutien à l'allaitement maternel » : http://www.grandetetee.com/ [consulté le 01/08/2014].

[206] Site de l'OMS : http://www.who.int/topics/breastfeeding/fr/ [consulté le 29/07/14].

[207] http://www.who.int/maternal_child_adolescent/topics/child/nutrition/breastfeeding/fr/ [consulté le 29/07/14].

[208] Voir le site de la HAS : http://www.has-sante.fr/portail/jcms/c_39085/fr/recherche?portlet=c_39085&text=allaitement&opSearch=&lang=fr [consulté le 29/07/14].

conditions dans lesquelles les femmes peuvent ou non allaiter, notamment dans l'espace public[209]. La promotion de l'allaitement mobilise des arguments tels que celui du retour à la nature et son aspect non polluant dans un versant écologique : avec l'idée d'allaitement vert (« *green breastfeeding* ») puisque celui-ci se fait sans eau, sans gaspillage, sans pollution et sans emballage[210]. L'allaitement est aussi un moyen de favoriser la relation mère-enfant d'autant plus qu'il se fait dans un contexte de « peau-à-peau » tout en le prolongeant durant les premiers mois – voire les premières années – de la vie de l'enfant. Inversement l'allaitement maternel pose également la question de l'investissement de la mère et de sa nécessaire disponibilité à plein temps au profit de l'enfant. La promotion de cet allaitement peut alors être entendue comme une forme de réassignation de la femme à son corps genré et à son rôle de mère[211]. En effet, pour l'allaitement à la demande, la mère est seule en charge du nourrissage de l'enfant en fonction de ses besoins, quelle que soit l'heure du jour ou de la nuit. Ce mode de nourrissage est donc lourd de contraintes pour les mères, notamment quand la question de la reprise du travail se pose. Nous avons dès lors été attentive aux choix des mères dans les séries télévisées et aux discours proposés – ou au contraire à l'absence de questionnement – autour de ces problématiques.

Dans notre corpus, on ne perçoit le mode de nourrissage des bébés que dans onze cas : trois héroïnes ont allaité – en général sur une durée limitée –, quatre allaitent, tandis que quatre ont opté pour le biberon. On le voit, le point de vue n'est pas vraiment tranché. En revanche, lorsque les héroïnes allaitent, ce choix fait l'objet d'une intrigue ou de quelques remarques et questionnements, ce qui n'est pas forcément le cas pour l'usage du biberon qui semblerait donc aller de soi. Dans *Clem*, la belle-mère de l'héroïne lui offre un tire-lait électrique et est tout à fait surprise de voir que la jeune femme n'allaite pas, alors que c'est, selon elle, un « grand bonheur »[212]. Clem explique ainsi : « j'ai allaité pendant trois jours, pour les anticorps, et puis, basta ! ». Si Charlotte et Chloé hésitent et posent la question à leur mère, on ne sait pas quelle solution a choisi la première tandis que la deuxième n'allaite pas – contrairement à sa mère. Sur les quatre héroïnes qui allaitent, trois ont déjà des enfants, Alice Nevers étant la seule à n'avoir qu'un enfant. Lorsqu'il est question d'allaitement au sein, deux problèmes émergent : la pudeur et le sevrage. Jean-Pierre reproche en effet à Isa de donner le sein à leur fils devant un inconnu, ce

[209] Voir la campagne en faveur de l'allaitement en public « When nurture calls » aux États-Unis au printemps 2014 : https://www.behance.net/gallery/16685319/When-Nurture-Calls-Campaign- [consulté le 29/07/14] ou encore, en France, le fait divers selon lequel une femme a été priée de quitter un magasin de Biscarosse et de ne pas y allaiter son enfant afin de ne pas choquer les clients : http://lci.tf1.fr/france/societe/viree-d-un-magasin-parce-qu-elle-allaitait-8256228.html [consulté le 01/08/14].

[210] Voir une campagne de 2011 d'une association australienne (Breastfeeding Australian Association : https://www.breastfeeding.asn.au/) dont l'affiche montre un enfant au sein et présentant le texte suivant « Breastfeeding : no water, no waste, no energy, no pollution, no irrigation, no transport, no packaging ; totally environmentally friendly ».

[211] BADINTER, Élisabeth, *Le Conflit. La femme et la mère*, Paris, Flammarion, 2010.

[212] Pour cette citation et la suivante : *Clem*, épisode 2, « Bienvenue à Valentin », TF1, 2011.

qui ne choque pas du tout Isa, mais ce reproche sonne davantage comme une marque de jalousie. En ce qui concerne le sevrage, celui-ci est révélateur des inquiétudes des mères et du prix qu'elles accordent à l'allaitement.

Ainsi, Emma n'a plus de lait, mais refuse de passer au biberon et au lait artificiel et ne s'y résout qu'en dernier recours. Nous reproduisons ici les dialogues d'une scène entre Emma et son mari Antoine :

> Emma : depuis que Chloé est partie, j'ai plus rien, plus une goutte, je suis à sec ! Et Théo qui meurt de faim.
> Antoine : et le biberon ? Toujours pas ?
> E. : enfin Antoine, je peux pas arrêter de l'allaiter comme ça, tu rigoles, du jour au lendemain. La bulle mère-nourrisson, c'est sacré. C'est capital pour son équilibre affectif. Ça se brise pas comme ça d'un coup ! C'est traumatisant.
> A. : Et mon équilibre à moi ? Dans ta bulle il y a aussi un papa qui se promène avec du lait, et qui aimerait bien aussi nourrir son fils.

Antoine revendique son droit à s'occuper de son enfant, et plus précisément à le nourrir. Il semble ici que le choix du mode de nourrissage de Théo n'ait pas été fait à deux et qu'Emma, en tant que mère, ait pris seule la décision. Alors que dans *Nos enfants chéris*, Martin trouve l'allaitement « génial » car « ça laisse plein de temps libre au père »[213], Antoine au contraire aimerait participer davantage. L'allaitement est ici montré comme l'occasion d'un lien spécial entre la mère et l'enfant, une « bulle » de laquelle le père est exclu. De nombreuses recommandations sont faites sur les pratiques à adopter pendant l'allaitement, déterminant la position du bébé, de la mère, la nécessité pour cette dernière d'être dénudée afin de permettre le contact peau-à-peau avec l'enfant, tout en laissant la possibilité à ce dernier de regarder sa mère, etc.[214]. C'est ici la construction sociale de l'allaitement maternel qui est lisible et les représentations sociales qui y sont liées. Emma, n'ayant plus les capacités physiques de nourrir son enfant au sein a peur de rompre ce lien unique qui l'attache à son bébé. C'est en effet le maintien de ce lien qui est en jeu à l'heure du sevrage et qui l'inquiète :

> *Emma, n'ayant plus de lait, jette son soutien-gorge et fait un biberon avec du lait en poudre.*
> Emma : mon poussin j'ai tout essayé. Ça vient pas. Ça vient pas, ça vient pas. J'y peux rien. Tu ne me le reprocheras pas plus tard ? Théo, regarde-moi dans les yeux, maman ne t'abandonne pas. Maman ne t'abandonnera jamais. Eh, tu m'entends ? Tu vas voir c'est du très, très, bon lait. Il est pas aussi bon que celui de maman, mais... c'est du bon lait.
> *Elle secoue le biberon et le lui donne, il l'engloutit sans sourciller.*
> E. : oui, quand on a faim, on avale n'importe quoi[215].

[213] *Nos enfants chéris*, saison 1, épisode 12, « Petits arrangements », Canal+, 2007.
[214] Voir, par exemple : MALKA, Armand, « L'allaitement ou l'art de nourrir une relation », in SJEZER, Myriam (dir.), *L'Art de nourrir les bébés*, Paris, Albin Michel, 2008, pp. 76-100.
[215] *Ma Femme, ma fille, deux bébés*, épisode 2, « Chacun cherche sa place », M6, 2011.

Emma craint ici que son fils lui reproche de ne pas l'avoir allaité plus longtemps, qu'il lui en veuille ou – pire – qu'il l'interprète comme un abandon. Emma tente en vain d'allaiter Théo puis rompt avec tous les principes énoncés précédemment et fabrique un biberon. Or le bébé ne semble guère perturbé par ce changement d'alimentation, contrairement à sa mère[216]. On lit ici en filigrane les discours psychologiques sur l'allaitement et sur la relation mère-enfant qui se construit *via* cette pratique ainsi que le poids de ces discours sur les mères. Ce sont ces derniers qui la font culpabiliser de ne pas avoir suffisamment de lait et l'amènent à se justifier – alors qu'elle n'aurait pas à le faire.

Valérie culpabilise également sur cette question, se pensant responsable des soucis de son fils Eliott parce qu'elle ne l'aurait pas allaité[217] – en réalité parce qu'il était prématuré et qu'elle n'a pas pu le faire. En revanche elle allaite Salomé, mais va devoir reprendre le travail et confier sa fille à une nourrice, compliquant le nourrissage de la petite. L'une de ses plus grandes craintes est que la nounou ne donne à la petite du lait artificiel et qu'elle n'ait plus de lait :

> Valérie : t'oublies pas de lui dire hein Denis, pour le lait en poudre […] parce que sinon ça marchera plus j'aurai plus de lait ! […]
> Denis : y a bien un moment où il va falloir que t'arrêtes d'allaiter.
> V. : oh ça va elle a quatre mois et demi, je vois pas où est le problème ! Arrêtez de me faire chier avec ça ! Parce que **si on n'allaite pas, on est une mauvaise mère, et si on allaite, on est surprotectrice**, alors qu'est-ce qu'on fait, tu peux me dire[218] ?

Valérie évoque ainsi l'ambivalence des discours et conseils en matière de puériculture à travers l'idée que la responsable, en dernière instance, est toujours la mère. Quelle que soit la solution choisie, celle-ci est toujours soumise à critique. Le titre de l'épisode d'où est extrait ce dialogue est d'ailleurs significatif : « Couper le cordon ». Tout au long de l'épisode, Denis dit deux fois à Valérie qu'elle doit « couper le cordon », se séparer de sa fille, etc. Les campagnes en faveur de l'allaitement évoquées précédemment encouragent fortement les mères à allaiter, et ne pas s'y soumettre donne le champ libre aux remarques (telles celle de la belle-mère de Clem citée ci-dessus). Inversement, les discours sur l'allaitement tendent aussi à le circonscrire dans des limites d'une temporalité raisonnable, les recommandations des autorités de santé allant jusqu'à un minimum de six mois. Cependant, au sein de l'espace public, la durée de l'allaitement fait l'objet

[216] Le comique est poursuivi par le fait qu'Antoine est ravi qu'Emma n'ait plus de lait et de pouvoir enfin s'occuper de son bébé : « c'est génial. Voilà une bonne nouvelle. Il faut voir le côté positif là-dedans. La vache à lait, ce sera plus toi, ce sera papa ! Et oui ! Et t'inquiète, cette semaine, je vais assurer comme un chef. Toutes les nuits, je serai là ». La nuit suivante, Antoine reste éveillé, attendant que son fils ait faim, mais, ironie du sort, celui-ci fait sa première nuit complète et se réveille au moment où Antoine doit partir travailler (*Id.*).
[217] *Fais pas ci, fais pas ça*, saison 1, épisode 5, « Les dix commandements », F2, 2007. Nous revenons sur cet épisode et ce passage que nous analysons plus en détails dans le chapitre 9.
[218] *Fais pas ci, fais pas ça*, saison 3, épisode 5 « Couper le cordon », F2, 2010. À noter que le titre de l'épisode ici est loin d'être anodin.

de discours contradictoires, clivés[219]. Le personnage de Valérie résiste aux discours publics sur l'allaitement et met en lumière une des injonctions paradoxales auxquelles sont soumises les mères et la difficulté à mettre en œuvre des pratiques non stigmatisantes. Difficile, face à cette multitude d'informations opposées, d'adopter une attitude satisfaisante pour tous les partis.

Plus généralement, ces deux personnages nous permettent de saisir les discours psychologiques circulant sur l'allaitement, la relation mère-enfant et la culpabilisation toujours latente de celles qui n'allaitent pas, ou de celles qui allaitent trop. L'allaitement est montré comme une décision féminine – se faisant parfois au détriment des pères – mais aussi comme une charge non pas tant physique que mentale pour les mères. Or les séries tendent à dénoncer cette charge et ces discours par leur ton humoristique en montrant des personnages soumis à des injonctions paradoxales et y résistant (Valérie) ou les négociant (Emma). *Fais pas ci, fais pas ça* et *Ma femme, ma fille, deux bébés* sont en effet des comédies, faisant des inquiétudes des mères et de la transgression des interdits qu'elles se fixent une source de comique.

4.2. Prendre soin des nouveau-nés

Nous nous intéresserons désormais à la question de la prise en charge des nourrissons et au type de soins mis en scène. Plus encore, c'est sur l'apprentissage des activités parentales que nous allons resserrer la focale. Les conseils épars évoqués dans notre corpus concernent les nourrissons dont les mères sont adolescentes, ce qui n'est guère surprenant dans la mesure où l'accès à la maternité de ces jeunes filles est l'objet même de ces séries. Se met alors en place en leur sein un dispositif mobilisant conseils et transmission de compétences de la mère aguerrie à la fille novice – ou du père au gendre.

Nos trois adolescentes devant élever leur enfant et en prendre soin sont toutes aidées par une femme ayant des enfants et partageant ses compétences dans le domaine du *care*. Pour Clem et Chloé, se sont leurs mères, respectivement Caro et Emma, pour Camille, c'est Marion, dont le métier est d'être, comme elle le dit, « mère d'accueil ». Les mères donnent des conseils aux jeunes filles sur la manière de prendre soin d'un bébé et sur les bonnes pratiques à adopter. Ainsi, Caroline explique à sa fille : « Clem ! Il ne faut jamais laisser un bébé en hauteur sans surveillance, jamais. Même pas deux secondes, jamais. Combien de fois il faut que je te le dise ? […] Les accidents ça arrive figure-toi. […] Toujours une main dessus »[220]. Marion de son côté prend en charge Camille, une adolescente de 16 ans qui n'accepte pas son bébé et refuse de s'en

[219] Marcel Rufo, par exemple, se prononce en disant que l'allaitement n'est plus nécessaire au-delà de six mois, tout en critiquant les positions de ses collègues Edwige Antier ou Christiane Ollivier. Voir l'entretien paru sur le site de L'Express : http://www.lexpress.fr/culture/livre/parlez-d-amour-aux-enfants_819073.html [consulté le 13/08/14].
[220] *Clem*, épisode 2, « Bienvenue à Valentin », TF1, 2011.

occuper. Marion lui reproche d'avoir laissé son bébé tout seul[221], puis elle lui apprend à donner le bain à son fils, Clément :

> Camille : le bain, c'est jamais moi qui lui donne.
> Marion : raison de plus pour apprendre.
> M., *alors qu'une musique commence* : vas-y, vas-y, n'aie pas peur, hein.
> *Marion embrasse le ventre de Clément, il rit, elle montre les gestes à Camille*
> M. : tu prends un peu de savon, tu vois, pas beaucoup. Voilà, tu frottes, et tu laves, vas-y, vas-y, les pieds, c'est parfait, au bain ! […] Tu vois, il faut surtout faire attention à la tête – *à Clément* – T'es content ! – *à Camille* – Tu lui maintiens la tête comme ça, tu passes la main derrière le crâne, voilà. Tu prends l'éponge, voilà, vas-y. Je te laisse faire.
> *Camille sort le bébé du bain, l'essuie, le prend dans ses bras.*
> M. : tu vois, c'était pas si difficile.
> *Camille sourit.*

Dans cette scène, Marion explique chacun de ses gestes et montre à Camille les pratiques qu'elle va devoir reproduire. Elle transmet son savoir-faire et ses compétences à la jeune femme qui, par la suite, prendra elle-même en charge son enfant. Dans *Ma femme, ma fille, deux bébés*, la transmission se fait entre père et gendre. Ainsi, Antoine explique à Benjamin comment s'occuper de sa fille. La répartition est généralement genrée. En effet, ce ne sont pas les pères qui apprennent à leurs filles à s'occuper de leur bébé, comme si leurs compétences n'étaient pas transmissibles au sexe opposé et qu'elles ne pouvaient être partagées qu'« entre hommes ». Ce qui ressort, c'est que l'apprentissage de la parentalité pratique se fait par transmission d'une génération à l'autre, les parents montrant l'exemple à leurs enfants. Pour autant, le cas de Caro et Jean-Paul, les parents de Clem mérite que l'on s'y attarde tant il mobilise des compétences construites comme genrées.

En effet, Jean-Paul explique à son ami les raisons pour lesquelles il refuse de garder le bébé de sa fille, alors que sa femme est prête à démissionner du travail qu'elle adore pour s'occuper de ce bébé : « attends Michel, je peux pas, les bébés ça me fout la trouille. Ah non il est trop petit, t'as vu mes mains ? Je pourrais le casser. Même les filles je m'en suis occupé uniquement quand elles ont commencé à marcher, avant ça me foutait la trouille »[222]. Jean-Paul avoue être incapable de s'occuper de son petit-fils, alors qu'il a deux filles. Il a donc été un père ne s'occupant jamais de ses enfants tant qu'ils étaient petits, ce qui met en lumière en parallèle le fait que Caro – la mère – a pris seule en charge ses deux filles dans les premiers mois – voire années – de leur vie. L'excuse de Jean-Paul est également mobilisée par Benjamin, le père adolescent dans *Ma femme, ma fille, deux bébés*. Cette excuse de la peur de mal faire apparaît comme satisfaisante dans la bouche d'un père tandis qu'elle n'est jamais mobilisée par un personnage de mère. Qu'elles aient peur ou non,

[221] Marion dit à Camille : « tu crois vraiment qu'on peut laisser un bébé toute une nuit sans surveillance ? » (*Famille d'accueil*, épisode 25, « Âge tendre », F3, 2008).
[222] *Clem*, épisode 2, « Bienvenue à Valentin », TF1, 2011.

qu'elles sachent faire ou non, les héroïnes s'occupent de leur bébé bon gré mal gré[223]. Finalement, Jean-Paul se retrouve à garder Valentin même s'il n'a pas envie de le faire. Il est tout de suite débordé, son salon devenant un véritable capharnaüm et le bébé imposant sa loi. On le voit tenter tout ce qui lui vient à l'esprit pour calmer les pleurs de Valentin, mais son ultime solution est d'appeler sa femme : « j'y arrive pas tout seul avec le bébé. J'ai besoin de toi, Caro là »[224]. Dans la scène suivante, elle a calmé le petit qui s'est endormi dans ses bras et elle le couche. Elle explique alors à son mari : « tu sais, quand il arrive pas à dormir, il faut le garder bien contre toi […] et puis tu lui caresses le dos »[225]. Caroline est donc en position d'expliquer à un homme père de deux enfants et grand-père comment prendre soin d'un bébé. Aucun personnage féminin n'est dans cette position dans notre corpus. Seuls les hommes sont incapables de prendre soin d'un bébé – même s'ils ont déjà des enfants. En effet, une femme qui a déjà des enfants sait automatiquement s'en occuper. Sans aller jusqu'à considérer que les séries sous-entendent que les femmes seraient dotées d'une forme d'instinct – le fameux « instinct maternel » – on peut tout de même noter qu'elles partent du principe que femmes/mères et hommes/pères n'ont pas les mêmes compétences. Les hommes peuvent donc être parents sans développer le moindre savoir-faire alors que les femmes, dès lors qu'elles sont mères, prennent en charge leur enfant[226]. Si les mères transmettent leur savoir-faire à leurs filles, ces dernières finissent aussi par revendiquer leur statut de mère et veulent être reconnues comme telles. Alors que Caro dit à Clémentine qu'elle devrait coucher le bébé sur le côté – comme le conseille le pédiatre ou comme elle l'a toujours fait – Clem lui fait remarquer que dans un de ses livres, c'est le conseil contraire qui est donné. La jeune femme tranche ainsi en affirmant que c'est elle la mère et que c'est donc de ce fait elle qui décide. Chloé fait le même genre de remarque à sa mère : « maman, lui dit-elle, c'est ma fille, je sais ce qui est bon pour elle »[227]. Les séries de notre corpus mettent ainsi en scène des femmes qui accèdent à la maternité *via* un apprentissage et la transmission d'un savoir-faire qui, une fois acquis, leur permettent de prendre leur place de mère auprès de leur enfant mais aussi d'être considérées comme telles. Ces séries semblent ainsi nous dire en filigrane que l'on ne naît pas mère et que, peut-être, le devient-on suite à l'obtention de compétences. Pour autant, la question de ces compétences nécessaires pour être reconnue comme mère laisse entendre que sans elle, la légitimité de la mère serait remise en cause. Nous nous intéresserons donc ultérieurement à ces qualités ou compétences qui permettent aux mères d'être reconnues comme telles – voire comme de « bonnes » mères.

[223] Seule Camille, dans *Famille d'accueil* rejette son bébé mais tout s'arrange avant la fin de l'épisode et « rentre dans l'ordre ».
[224] *Clem*, épisode 3, « Vive les vacances », TF1, 2011.
[225] *Id*.
[226] On retrouve le même genre de schéma avec le personnage d'Antoine dans *Ma Femme, ma fille, deux bébés*, celui-ci expliquant qu'il ne s'était que peu occupé de sa fille et qu'il souhaitait se rattraper avec son deuxième enfant.
[227] *Ma Femme, ma fille, deux bébés*, épisode 3, « Ma femme, ma fille, un déménagement », M6, 2012.

Conclusion

Pris dans son ensemble, ce matériau peut être considéré comme ambigu, ambivalent, donnant tout à la fois la parole aux discours bien-pensants (refusant ou stigmatisant l'avortement ou l'accouchement sous X) tout en autorisant de manière ponctuelle – pour ne pas dire marginale – les retours critiques vis-à-vis du contrôle social sur le corps enceint. Cette ambiguïté renvoie à ce que Noël Burch qualifie de « *double speak* » à propos du film hollywoodien, c'est-à-dire à « une multiplicité structurellement articulée de polysémies, déterminant des lectures diverses et parfois contradictoires du film dans son ensemble »[228]. Ce qui est lisible ici, c'est l'incapacité de ce matériau fictionnel à « se positionner *dans le monde*, à choisir entre une attitude progressiste ou réactionnaire »[229]. Les fictions de notre corpus affirment ainsi difficilement un point de vue tranché sur des questions faisant débat dans la sphère publique. À l'heure où l'accès à la PMA est encore refusée aux couples de femmes tandis que les politiques refusent d'ouvrir un débat plus large sur la GPA, les fictions françaises se montrent particulièrement timides en ne traitant jamais ces questions de front[230]. D'une manière générale, les imaginaires socio-discursifs de la grossesse que nous avons mis en lumière dans ce chapitre demeurent néanmoins révélateurs du statut particulier de la femme enceinte au sein de la société. Son corps ne lui appartient plus et les conseils, recommandations et interdits auxquels elle est soumise témoignent des biopolitiques à l'œuvre. En effet, ce corps enceint est régulé, il est l'objet de multiples contraintes et encouragé au respect de normes particulièrement coercitives. L'absence de remise en question de ces imaginaires les naturalise, faisant passer pour allant-de-soi ces normes, leur respect et la toute-puissance du corps médical. L'expérience charnelle du corps féminin est rendue invisible et est médiatisée par la technique et les professionnels seuls porteurs de savoir. En parallèle de ces discours affleurent la rhétorique et l'idéologie de la Nature, *via* l'insistance de notre matériau sur ce qui est montré comme étant des « manifestations naturelles » et non des constructions socio-culturelles de l'enfantement et de la grossesse.

Ces imaginaires permettent de saisir que les contraintes normatives qui pèsent sur les femmes se déploient avant même la naissance de l'enfant et que le moment de la grossesse coïncide avec la construction de la femme comme mère et conduit à sa responsabilisation. Ainsi, un des premiers impératifs maternels reconnaissables est celui de responsabilité – impératif accentué par le fait que, dans ces fictions, ce sont les femmes qui décident d'avoir un enfant. L'apprentissage du

[228] BURCH, Noël ; « *Double Speak*. De l'ambiguïté tendancielle du cinéma hollywoodien », *article cité*, p. 110.
[229] *Id.*, p. 123.
[230] Le traitement de ces questions demeure majoritairement ponctuel : un épisode de *Joséphine ange gardien* sur les mères porteuses (« Liouba », TF1, 2011) ou des fictions unitaires citées précédemment.

métier de mère semble donc commencer dès la grossesse tant la femme enceinte se consacre à l'enfant à naître. Il est désormais temps de nous intéresser à la manière dont la femme devenue mère va prendre en charge son enfant et exercer sa parentalité. Pour ce faire, nous observerons d'abord la répartition du travail parental entre les parents.

Chapitre 6. La parentalité au quotidien. Représentations du travail parental au prisme du genre

« La maternité demande de penser à l'autre avant soi.
Pas une journée, pas deux nuits.
En permanence »[1].
Elif Shafak*, Lait noir.*

Les séries familiales mettent en scène la vie de familles (presque) ordinaires, « drôles » ou « formidables » dont le quotidien est censé rappeler aux téléspectatrices et téléspectateurs leur propre vie. Ainsi, en 2007, le premier dossier de presse consacré à la nouvelle série *Fais pas ci, fais pas ça* la présente comme telle : « comédie familiale inspirée de faits réels vécus chaque jour par des millions de parents et d'enfants. Tournée dans des décors naturels à la manière d'un "docu-soap", elle suit le quotidien de deux familles "presque comme les autres" pendant toute une année scolaire »[2]. La promotion de la série insiste sur la proximité entre le public et les personnages, les seconds vivant des aventures semblables à celles du premier. Faisant office de « promesse paratextuelle »[3], le dossier de presse d'*Une famille formidable*, en janvier 2006, témoigne de la même volonté. Selon Jean-Carol Larrivé, l'un des scénaristes : « avec Joël [Santoni, le réalisateur], nous cherchons toujours des histoires proches de l'actualité sociologique du moment. Notre grand souci est d'examiner les différents cas de figure qui pourraient arriver à tout le monde. *La Famille formidable* est un condensé de tous ces cas. À travers la fiction, nous voulons rester très proches de la réalité du quotidien »[4]. Les chroniques familiales de notre corpus prétendent donc parler de la société dans laquelle elles sont produites et témoigner, à leur manière, de l'esprit de leur temps, des mutations de la société, des questions qui se posent aux publics au

[1] SHAFAK, Elif, *Lait noir*, Paris, Éditions Phébus, 2009 (2007), p. 77.
[2] Dossier de presse de France 2 consacré à la série, septembre 2007.
[3] BENASSI, Stéphane, « Pour une approche sémio-pragmatique de la fiction télévisuelle », in BERTIN-MAGHIT, Jean-Pierre, JOLY, Martine, JOST, François, et MOINE, Raphaëlle (dir.), *Discours audiovisuels et mutations culturelles*, Paris, L'Harmattan, 2002, pp. 79-104, p. 86.
[4] Dossier de presse de TF1 consacré à la série, janvier 2006.

quotidien[5]. Les séries familiales sont ainsi rythmées par la rentrée des classes, les examens, les vacances scolaires et les rituels familiaux (anniversaires, Noëls, etc.). Entre ces moments forts, on suit les personnages dans une « vie de tous les jours » faite de courses, ménage, rangement, lessives, devoirs, suivi scolaire, loisirs, transports, repas en famille, conversations sur de petits riens, visites des grands-parents, etc. Ces séries portent ainsi des discours sur ces classes moyennes et supérieures et ces familles « ordinaires », en entendant faire écho à leurs inquiétudes et préoccupations quotidiennes. Elles participent alors à la construction d'un savoir social spécifique sur ces populations qu'elles visent – en tant que cible marketing – tout autant qu'elles prétendent toucher en s'inspirant de leur vie. En se concentrant sur ce type de famille – nucléaire ou recomposée, avec au moins deux enfants, où généralement les deux parents travaillent, sont blancs et hétérosexuels – ces séries participent en retour à rendre moins visibles d'autres formes familiales, notamment les familles monoparentales ou homoparentales, de même, en termes de classes sociales, que les familles plus populaires, dans lesquelles, par exemple, les difficultés financières, les soucis de santé, le chômage ou les ruptures amoureuses n'auront ni la même ampleur ni les mêmes conséquences. La relative uniformité de ces familles et des personnages qui les composent participe de la construction d'un monde en commun par ces fictions, monde qui est celui des classes moyennes et supérieures[6] blanches, et, somme toute, « françaises ». Ces séries mettent donc en scène des familles dont les préoccupations sont plurielles et touchent à la conciliation travail/famille, à la gestion du foyer et conséquemment au partage des tâches, à l'éducation des enfants ou encore à l'épanouissement d'identités plurielles (c'est-à-dire alternativement « pour autrui » et « pour soi » sans que la première ne prenne pas sur l'autre). Dans le présent chapitre, nous nous intéresserons aux représentations de la vie domestique, du travail parental et aux imaginaires que ces représentations construisent. Nous laisserons de côté la question des identités qui fera l'objet du chapitre suivant. Ces deux chapitres s'articuleront ainsi l'un à l'autre, le premier interrogeant la maternité dans ses pratiques (que font les mères, au quotidien ?), le second dans ses enjeux identitaires (comment être mère *et* épouse, amante, sœur, amie, travailleuse, etc. ?).

[5] Pascale Breugnot, la productrice *d'Une famille formidable* explique : « ce qui m'intéressait, c'était de puiser dans aujourd'hui et maintenant pour faire un portrait de la société française, comme je le faisais en magazine et en documentaire, et que c'était renvoyer aux gens une image de ce qu'ils étaient. […] On fait trois films tous les trois ans, de la *Famille formidable*. Parce qu'on attend que la société évolue. La société évolue, de nouveaux problèmes se posent, et la famille prend en charge, elle absorbe ou elle est attaquée ou elle est fortement remise en cause par les problèmes que la société vit. On est très agrippés aux phénomènes importants de société et on essaye de les traiter pas comme dans le journal télévisé, mais de les voir vécus de l'intérieur, par chacun des membres de la famille (Interview de Pascale Breugnot dans *Histoires de fiction*, série documentaire de Sabine Chalvon-Demersay et Patrick Jeudy, épisode 6*, « Les Sagas familiales »,* réalisé par Philippe Picard, Jérôme Lambert, France 5, diffusé le 21 décembre 2003).

[6] Nous interrogerons par la suite les effets idéologiques de ces représentations, en nous intéressant notamment aux représentations que l'on pourra qualifier de contre-hégémoniques des familles populaires (chapitre 8).

Nous partons ici des familles car c'est bien en leur cœur que les mères œuvrent et exercent leur parentalité. Cependant, de façon à saisir les représentations de la maternité, ce que les séries font faire et dire aux mères, nous prendrons pour fil directeur la prise en charge du « travail parental » qui, selon Jean-Hugues Déchaux, recouvre « l'ensemble des activités réalisées dans le cadre familial par des adultes en situation de parents en charge d'enfant(s) »[7]. Ces activités concernent tout d'abord des tâches pratiques telles que les soins, la prise en charge de l'alimentation, du suivi scolaire, des activités de loisir, de sorties communes ou encore la participation aux rituels familiaux. Pour autant, le travail parental ne s'arrête pas là et renvoie aussi à des tâches ayant un contenu mental telles que les conseils, l'écoute, les conversations, la disponibilité, etc.[8]. Ce travail n'est, en soi, pas genré, et chacun, homme ou femme, père ou mère, peut, dans l'absolu, le faire. Pourtant, les débats récents et les manifestations contre le mariage pour tous par exemple, ont bien montré que les rôles familiaux étaient fortement sexués dans certains imaginaires et que les discours faisant la promotion d'une famille se composant « d'un papa et d'une maman » – donc d'un homme et d'une femme hétérosexuels en situation de père et de mère – avaient longue vie. En réaffirmant la différence entre pères et mères, ces slogans – et plus généralement les discours les soutenant – revendiquent un caractère genré à la parentalité. Si les travaux d'anthropologues ou d'ethnologues ont bien montré que la parentalité n'était en rien une donnée immuable ou un invariant anthropologique et que ses formes et caractérisations variaient au gré des sociétés et des époques, les discours de la différence de genre, notamment au niveau de la parentalité, sont légion et demeurent. Quelle part prennent les séries télévisées dans ces discours ? Quelles constructions de la réalité proposent-elles ? Comment ordonnent-elles le monde qu'elles nous (re)présentent ? En analysant le travail parental au prisme du genre, nous proposons de mettre en lumière ce qui relève de la parentalité en général mais aussi de la maternité ou de la paternité en particulier. Notre attention va ici se porter sur les pratiques et activités des personnages. Que font les mères lorsqu'elles sont chez elles ? Quelles sont leurs activités ? Comment la maisonnée est-elle gérée, et par qui ? Qui s'occupe des enfants et comment le travail parental est-il réparti au sein du couple ? Si les femmes font beaucoup de choses, cela ne signifie pas pour autant que les hommes ne font rien et les séries télévisées françaises semblent avoir intégré – en partie – les revendications féministes d'égalité. Si les féministes réclament une meilleure répartition des tâches ménagères depuis plus d'un demi-siècle, leurs demandes ont-elles trouvé échos dans les médias ? Des séries s'intéressant à la vie quotidienne des femmes et s'adressant à ces dernières (qui constituent la majorité du public selon les sources de Médiamétrie[9]) mettent-elles en scène un

[7] DÉCHAUX, Jean-Hugues, « Travail parental et parenté : parlons-nous de la même chose ? », *article cité*, p. 14. Nous considérerons ici comme « parent » tout adulte qui effectue tout ou une partie de ce travail auprès d'enfants – qu'ils aient ou non un lien biologique.
[8] *Id*., pp. 15-16.
[9] Cf. Annexe 2.

monde dans lequel les inégalités de genre tendraient à être réduites, ou, à défaut, critiquées et discutées ? En termes méthodologiques, la comparaison entre pères et mères sera ici essentielle car c'est par ce biais que nous pourrons saisir la spécificité des tâches codées et représentées comme maternelles. Le genre renvoie en effet à une relation, le féminin et le masculin, tout comme le maternel et le paternel, sont socialement et historiquement construits par opposition. Notre hypothèse est que la parentalité coconstruit le genre, en le réaffirmant, rendant visibles ses deux modalités distinctes : la maternité et la paternité. Que font les hommes qui sont pères, mais surtout comment et pourquoi ? En effet, si les séries tendent à intégrer des personnages de pères qui participent à la vie domestique, les conditions de cette participation méritent d'être étudiées de près et d'être déconstruites. Les discours des séries sur ces questions sont particulièrement ambivalents et sont de très bons révélateurs des résistances au partage des tâches, tout comme des normes de genre. En analysant les pratiques des pères, nous saisissons aussi celles des mères, plus encore nous accédons aux définitions sociales naturalisées de la maternité et de la paternité. Par ailleurs, quels sont les enjeux de la conciliation travail/famille pour nos personnages et les problèmes qui y sont liés se posent-ils à égalité pour les hommes et pour les femmes ? Enfin, quels types de couples parentaux ces séries proposent-elles et quelles sont les normes de parentalité qu'ils mettent en place ? Quelles modalités éducatives les parents choisissent-ils et quelles en sont les conséquences sur les représentations de la famille ?

Dans une première partie, nous focaliserons notre attention sur la répartition du travail domestique et parental entre les personnages de parents, avant d'étudier les effets de cette répartition, notamment en terme de genre. Nous analyserons ensuite les modalités et la répartition du travail parental au sein du couple. Enfin, nous questionnerons les représentations de la question, classique, de la conciliation vie professionnelle/vie privée. Nous montrerons que la difficile articulation des temps sociaux pour les mères accentue encore le caractère genré de la parentalité.

1. Dans les séries, la mère est un fonctionnaire domestique

L'arrivée d'un enfant dans la vie d'un couple engage de nombreux changements dans le quotidien, notamment dans la gestion de la vie domestique. En effet, loin de s'effacer, l'inégalité du partage des tâches domestiques augmente avec la parentalité[10]. C'est la raison pour laquelle il est nécessaire d'étudier la maternité du point de vue des activités quotidiennes qu'elle engage. C'est notamment parce qu'elles sont mères que nos héroïnes sont en charge de la domesticité et

[10] Cf. Rapport de l'INSEE, *Femmes et hommes - Regards sur la parité*, édition 2012. Consultable sur le site de l'INSEE : http://www.insee.fr/fr/publications-et-services/sommaire.asp?id=609&nivgeo=0 [consulté le 08/12/2013].

sont montrées comme telles. Si le principe de l'égalité entre père et mère / homme et femme est affirmé légalement[11] et, de surcroît, accepté par les parents, Geneviève Cresson montre bien qu'au-delà des discours, dans les pratiques, le partage égalitaire des tâches, qu'elles soient domestiques ou parentales, n'est guère réalisé. La sociologue fait ainsi le double constat d'une « surproduction domestique et éducative des femmes et de l'invisibilisation de cette surproduction »[12]. Qu'en est-il dans les représentations fictionnelles ? Les chroniques familiales sont un lieu idéal pour étudier cette question dans la mesure où elles racontent la vie quotidienne de leurs personnages. Ils sont mis en scène dans des activités de la vie de tous les jours, au sein de leur foyer. Les séries renvoient davantage aux pratiques effectives qu'aux principes énoncés dans les textes de loi, dans la mesure où les héroïnes mères de famille sont en charge de la majorité des tâches domestiques et parentales. Plus encore, par ce type de représentation, les séries contribuent dans leur majorité à renforcer ces inégalités. Ce constat n'est malheureusement ni surprenant, ni original. Comme dans la société qui les voit naître, les séries créent des mondes dans lesquels les femmes s'occupent de tout ce qui concerne la sphère privée. Si ce constat n'est pas innovant, il apparaît cependant nécessaire de l'étayer et de procéder à l'analyse fine des représentations des activités des personnages de mères. En effet, nous aimerions aller au-delà d'une première description des pratiques pour montrer que ces discours sont plus complexes en tentant de déconstruire ces représentations.

1.1. Être mère, c'est être ménagère

Afin de saisir la répartition des tâches domestiques au sein des foyers fictionnels, il est nécessaire de porter attention à la mise en scène. En effet, c'est en étant attentive aux dialogues mais surtout aux occupations des personnages/acteurs telles qu'elles sont mises en images que nous y accédons.

1.1.1. La cuisine au féminin

Qu'elles travaillent à l'extérieur ou non, les héroïnes sont en charge des principales tâches domestiques de leur maisonnée : courses, cuisine, vaisselle, linge, ménage, rangement, etc. Comme le dit Catherine Beaumont, elles « assume[nt] plutôt le quotidien »[13]. Ces activités ne sont, la plupart du temps, pas centrales dans la narration et nous proposons de les qualifier d'activités « d'accompagnement ». En effet, tout en parlant à leurs époux ou enfants, les mères agissent : elles cuisinent, repassent, recousent un vêtement, rangent la maison, étendent du linge

[11] Notamment depuis le remplacement de la « puissance paternelle » par l'autorité parentale depuis la loi de 1970.
[12] CRESSON, Geneviève, « De l'idéal égalitaire aux pratiques inégalitaires, quelles "réorganisations" ? », in KNIBIEHLER, Yvonne, et NEYRAND, Gérard (dir.), *Maternité et parentalité*, Rennes, Éditions ENSP, 2004, pp. 117-125, p. 120.
[13] *Une famille formidable*, épisode 3, « Des jours ça rit, des jours ça pleure », TF1, 1992.

ou le plient, etc. Ces gestes sont vraisemblablement là pour participer d'un effet de réel ou d'authenticité et montrent à quel point les femmes sont toujours actives dans leur maison. Les mères sont d'ailleurs rarement montrées inactives, en tout cas, elles le sont beaucoup moins que les pères. Ainsi Renaud ou Jean-François lisent le journal ou sirotent un verre de vin pendant que leurs épouses préparent le repas, débarrassent ou encore font la vaisselle.

Figure 2- *Que du bonheur !* (75), TF1, 2008

Figure 3- *Fais pas ci, fais pas ça* (2-2), F2, 2009

Régulièrement, donc, les femmes travaillent[14], alors que les hommes se font servir. Leur travail est visible – puisqu'il est mis en scène, mais il est aussi énoncé. En effet, les femmes font souvent remarquer aux hommes qu'elles les servent et que cette situation n'est ni « normale », ni « acceptable »[15]. Pour autant, si elles réclament de l'aide, leurs demandes restent lettre morte.

Dans de nombreuses séries, la cuisine est un des hauts lieux de la vie familiale et est révélatrice de l'occupation genrée de l'espace domestique. La cuisine est plus souvent remplie de femmes que d'hommes dans les fictions françaises, et nous pouvons remarquer que leur présence est elle-même révélatrice des rapports de genre, et de leur distinction. La cuisine est vue comme un espace féminin, voire maternel. Ainsi, l'un des épisodes de *Que du bonheur !*[16] nous présente la mère de Valérie, mamie Catherine. À la fin du repas, on voit Valérie et sa mère dans la cuisine, discutant, l'une lavant les verres tandis que l'autre les essuie[17]. Ce que véhicule ce type de scène, c'est que la cuisine serait le lieu privilégié d'une discussion entre mère et fille, que son rangement après un dîner familial serait une activité féminine, maternelle, faisant de cette pièce le lieu par excellence de la complicité mère-fille. Cette mise en scène reproduit de cette façon l'association entre mère et cuisine, le prolongement de celle-ci au fil des générations, et l'assignation des femmes aux tâches domestiques. La complicité dans la cuisine peut aussi se faire entre hommes, mais sans travail. En effet, si deux hommes se trouvent dans une cuisine pour une discussion

[14] Comme l'a montré Christine Delphy, le travail domestique est un « travail » et devrait être considéré comme tel. Le fait que ces tâches puissent être déléguées à une personne payée pour les effectuer en témoigne. Voir DELPHY, Christine, *L'Ennemi principal. Économie politique du patriarcat*, *op. cit.*

[15] Nous avons reproduit en annexes dans un tableau des répliques et dialogues caractéristiques dans différentes séries, cf. Annexe 8.

[16] *Que du bonheur !* , épisode 25, « Nouveau lifting », TF1, 2008.

[17] On retrouve le même type de scène dans *Une famille formidable* ou *Merci, les enfants vont bien*.

importante, la complicité est plus volontiers marquée par la prise d'un repas en commun que par le partage d'une activité ménagère. Dans *Fais pas ci fais pas ça*, par exemple, Christophe et son père investissent la cuisine au retour d'une promenade en famille. Ils partagent un verre de vin, du pain et du fromage, pendant que Fabienne s'occupe de coucher de Lucas. Ainsi, alors que le père et le fils discutent « entre hommes » autour d'un en-cas, les filles vont se coucher et la mère prend soin du petit dernier[18].

De son côté, Valérie finit par s'approprier ce lieu, disant même « ma cuisine »[19]. Le mode de filmage renforce parfois cette assignation de la mère de famille à la cuisine et plus généralement aux tâches domestiques. Ainsi, dans le générique de *Que du bonheur !*, les personnages sont présentés de la manière suivante[20], à savoir filmés depuis l'intérieur du réfrigérateur :

Figure 4- *Que du bonheur !* Extraits du générique, TF1, 2008

Valérie range précautionneusement les courses dans le réfrigérateur et l'on peut lire la satisfaction de la tâche accomplie sur son visage. Puis chaque personnage ouvre le frigo et s'y sert : Jean-François mange une fraise puis un éclair au chocolat, Elsa prend un yaourt, Julien un plat de pâtes, qu'il arrose de sauce tomate, et du saucisson, Zoé, enfin remplit d'air sa gourde de compote et replace le contenant vide dans le frigidaire. Ils vont même jusqu'à y placer une pomme à moitié mangée. Valérie, lorsqu'elle ouvre la porte, découvre l'état du frigidaire qui, de plein et bien rangé, est devenu à moitié vidé. C'est alors qu'elle annonce – non sans ironie, bien sûr – : « que du bonheur »[21]. La mère prend soin de la famille et la nourrit, sans que personne, en retour, ne fasse grand cas de son travail et de ses attentions. La répartition des tâches – ou plus exactement l'absence de partage des tâches – est lisible dès le générique, qui demeure le même durant les 205

[18] *Fais pas ci, fais pas ça*, saison 1, épisode 4, « Les bonnes résolutions », F2, 2007. Renaud finit d'ailleurs par réveiller Lucas en allant se coucher et c'est Fabienne, déjà au lit, qui se relève pour aller s'occuper de lui.
[19] *Que du bonheur !*, épisode 63, « L'ordre juste », TF1, 2008.
[20] Voir en annexes les imagettes la présentation de chaque personnage dans le générique, cf. Annexe 9.
[21] Cette difficile gestion des courses pour une maisonnée est évoquée dans d'autres épisodes. Voir, par exemple, l'épisode 9 « Les courses » dans lequel Valérie déclare : « je m'en sors pas, je fais le plein de tout et au bout de deux jours y a plus rien dans les placards ». On la retrouve également dans *Famille d'accueil*, Marion déclarant : « que vous vidiez le frigo, en pleine croissance, je peux comprendre, mais prévenez-moi, que je fasse le plein ! » (épisode 42, « Enfant de la balle », 2010) ou dans *Fais pas ci, fais pas ça.*

épisodes de la série et qui répète, jour après jour tout au long de l'année 2008[22], l'inégalité. Tandis que dans *Que du bonheur !*, le réalisateur choisit de filmer toute la famille à travers le réfrigérateur, dans *Hard*, Cathy Verney décide de filmer son héroïne, Sophie,... depuis le four :

Figure 5- Sophie, filmée depuis le four, *Hard* (1-6), Canal+, 2008

Elle est dans la série le seul personnage à être filmé sous cet angle, que lui vaut sans doute son statut de mère de famille, mise en scène dans son quotidien, et plus précisément dans la cuisine. On la voit ainsi régulièrement sortir du four le plat qu'elle a préparé pour ses enfants. Ce type de prise de vue est exceptionnel, mais il véhicule un sens très fort : le réfrigérateur, le four, ces équipements de la cuisine relèvent avant tout d'un monde codé comme féminin, du monde de la mère de famille nourricière. La gestion des courses et du contenu du réfrigérateur tout comme la cuisine sont ainsi présentées comme des activités féminines.

1.1.2. La complainte de la chaussette

Le linge – qui est essentiellement pris en charge par les femmes – est une corvée aux multiples dimensions. Il faut en effet tout d'abord trouver le linge sale : Fabienne Lepic mène ainsi la chasse aux chaussettes et supplie ses enfants de faire attention : « je vous ai dit cent fois de ne pas retirer vos chaussettes dans deux pièces séparées, je mets des heures à remettre Paul avec Jacques »[23]. Une fois lavées, les chaussettes doivent alors être rangées par paire, activité elle-aussi chronophage. Fabienne se plaint de cette perte de temps : « je passe des heures et des heures et des jours et des mois à trier les chaussettes »[24] et cherche des solutions. Dans un premier temps, elle organise un tri familial de chaussettes (auquel Renaud ne participe pas) puis décide de coudre les chaussettes ensemble grâce à un élastique (expérience qui ne s'avère guère concluante quand

[22] Toutes diffusions confondues (bases DL et CabSat) entre 2008 et 2012, la série passe de 205 occurrences à plus de 3700, ce qui témoigne de la permanence de ces représentations et des imaginaires qu'elles véhiculent.

[23] *Fais pas ci, fais pas ça,* saison 1, épisode 2, « Solidarité familiale », F2, 2007. Cette plainte des chaussettes chez Fabienne est un véritable leitmotiv : « ramasser c'est comme les chaussettes et les slips qui traînent, c'est sans fin, ça crée des assistés », ou encore : « une société c'est comme une famille. Il y a des règles à respecter. Si on jette ses slips et ses chaussettes par terre, qui ramasse ? C'est momon » (saison 4, épisode 3, « Les limites et les bornes », F2, 2011).

[24] *Fais pas ci, fais pas ça*, saison 3, épisode 7, « Le problème avec ma mère », F2, 2010.

Renaud et Christophe testent l'invention et que la couture de l'élastique lâche)[25]. La corvée des chaussettes est également évoquée dans *Que du bonheur !*[26], *Vous les femmes*[27] ou, hors de notre corpus, dans *Parents, mode d'emploi*[28]. La chaussette cristallise le ras-le-bol des mères et témoigne à chaque évocation que ce sont elles qui prennent en charge le linge et qu'elles ne sont jamais aidées[29].

Ces plaintes sont exprimées par les héroïnes. Ainsi, Caroline dit à sa fille : « c'est moi qui fais tout à la maison, les courses, la bouffe, le linge, attends, j'ai plus une minute à moi ! »[30], tandis que Valérie, que personne ne veut accompagner dans sa promenade à vélo rappelle : « je vais en faire toute seule, du vélo. C'est comme l'aspirateur, les courses, le ménage, toute seule quoi », ce à quoi son mari répond sans vergogne « ouais »[31]. Non seulement, elles font tout, mais en plus, cela est considéré comme normal par leurs maris et enfants. Que font d'ailleurs les pères dans la maison et comment participent-ils à la vie du foyer ? Quelles tâches prennent-ils en charge ?

1.2. La participation des pères à la vie du foyer : raisons cachées

Si la cuisine, le ménage ou le linge sont des tâches essentiellement effectuées par les femmes, certains pères participent malgré tout – même s'ils sont minoritaires – à cette part du travail familial. Rendons donc justice aux quelques personnages de pères qui sont plus actifs que les autres dans leurs foyers. Ainsi, dans *Drôle de famille*, Mathieu participe aux tâches domestiques – on le voit rentrer à la maison après avoir fait les courses, les ranger, tandis qu'Antoine prend constamment soin de sa fille. D'une manière générale, dans cette série, on ne voit que peu les personnages, qu'ils soient masculins ou féminins, faire le ménage ou la cuisine, mais le tableau de la répartition des tâches montre que chacun participe, quel que soit son genre. Et pourtant, dès que les mères s'absentent, les deux hommes sont vite débordés et ils ne peuvent gérer seuls la maisonnée – en témoigne un gros plan sur la vaisselle débordant dans l'évier de la cuisine[32]. Dans

[25] *Id.*
[26] Valérie explique à sa fille de 8 ans ce qu'est la vie de couple, évoquant les chaussettes : « Vivre en couple, ça veut dire repasser ses chaussettes, ses chemises, ses caleçons, faire son lit tous la matins, se lever très tôt pour lui préparer son petit déj' » (*Que du bonheur !,* épisode 51, « L'Amoureur », TF1, 2008).
[27] Dans un sketch, une jeune femme cherche en vain à rassembler les paires de chaussettes. Elle s'approche alors de la machine à laver dont elle ouvre la trappe et y voit des chaussettes dépareillées danser comme en boîte de nuit. Elle comprend alors : « ah, c'est ça ! » et trouve « la réponse » à la corvée de tri des chaussettes (*Vous les femmes*, saison 1, épisode 36, « La réponse », M6, 2009).
[28] Dans l'épisode 29, Isa ne comprend pas pourquoi il manque toujours une chaussette : « mais ils les bouffent ou quoi » dit-elle ; tandis que dans l'épisode 34, alors que son mari se plaint auprès d'elle de n'avoir que des chaussettes seules, elle répond qu'elle a inventé un gage : « Celui qui dit : "j'ai plus que des chaussettes dépareillées", il doit faire des paires avec celles qui restent ». Elle vide alors une bannette de chaussettes sur le lit et laisse à son mari le soin de les trier (*Parents, mode d'emploi*, F2, 2013).
[29] Dans le premier épisode des *Saintes chéries*, déjà, le mari avait besoin de son épouse pour trouver ses chaussettes… (« Eve et son mari », 1965).
[30] *Clem*, épisode 3, « Vive les vacances », TF1, 2011.
[31] *Que du bonheur !*, épisode 53, « Week-end », TF1, 2008.
[32] *Drôle de famille*, épisode 3, « Chacun pour soi », F2, 2012.

Merci, les enfants vont bien, toute la famille participe à la vie domestique, comme en témoigne ici aussi le tableau de répartition des tâches[33]. Enfants et parents ont chacun de quoi faire dans cette famille composée de dix personnes. Pour autant, l'épisode dans lequel on voit Jean-Pierre faire le plus de choses (ménage, repassage, cuisine, soins au bébé) et celui dans lequel Isa travaille à l'extérieur et où il est en congé paternité (forcé par son patron, précisons-le). Jean-Pierre participe, mais sous condition – c'est-à-dire quand sa femme n'est pas à la maison. Dans *Famille d'accueil*, Daniel participe également, on le voit aider à laver ou ranger la vaisselle, il bricole, etc. Cependant, par moments, ce partage des tâches est remis en cause, ou en tout cas peut-être nuancé. En effet, dans « Les Bottes de sept lieues » (épisode 15 de *Famille d'accueil*, 2006), Daniel rejoint Marion alors qu'elle plie du linge dans le jardin. Durant la minute que dure l'extrait, Marion plie sept vêtements, alors que Daniel plie à peine une chemise. Il la plie, puis la déplie et finit par être interrompu par un coup de fil. Alors qu'il se dirige vers sa voiture, Marion a dans les mains la chemise en question. Que le comédien soit incapable de plier une chemise en prononçant ses répliques ou que le personnage de Daniel ne sache pas plier le linge revient sensiblement au même, dans la mesure où Marion, qu'elle soit le personnage ou Virginie Lemoine, est tout à fait capable de s'en charger. Les femmes ont donc souvent une occupation durant leurs répliques – d'où la caractérisation de cette occupation comme activité d'accompagnement –, ce qui est plus rare pour les hommes. Ainsi, même si les créateurs visent un meilleur partage des tâches, les représentations traditionnelles des genres peuvent parfois prendre le dessus et mettre à mal les volontés égalitaristes. La mise en scène de cet extrait encourage à un partage des tâches, mais le résultat filmé et monté réaffirme les résistances et l'absence effective dudit partage[34]. Finalement, l'inégalité entre pères et mères est soulignée par le caractère exceptionnel de la prise en charge des enfants ou de la maison par les premiers. Si les pères participent, c'est généralement qu'il y a une raison.

1.2.1. Pères aux fourneaux

Lorsqu'un père de famille est derrière les fourneaux, c'est qu'il y a une bonne raison – et cette raison n'est généralement pas celle de nourrir sa famille. En l'absence de Fabienne, Renaud doit cuisiner pour les enfants – mais l'on se rend compte qu'il n'y est pas habitué : il ne sait pas où est rangée la passoire, oublie le temps de cuisson des coquillettes, et le couperet tombe, Lucas lui dit : « c'est pas comme ça qu'elle fait maman, y a trop de beurre »[35]. Dans *Clem*, lorsque Jean-Paul

[33] Les tableaux de répartition des tâches ménagères sont surtout révélateurs de l'organisation spécifique que nécessite une maisonnée comptant près d'une dizaine de personnes.
[34] Selon Muriel Mille, les intentions positives des concepteurs de *Plus belle la vie* « sont parfois rattrapées par la force des représentations et des pratiques » (MILLE, Muriel, *Produire de la fiction à la chaîne : sociologie du travail de fabrication d'un feuilleton télévisé*, Thèse de doctorat, École des Hautes Etudes en Sciences Sociales, Paris, 2013, p. 446). On assiste ici vraisemblablement au même principe.
[35] *Fais pas ci, fais pas ça*, saison 3, épisode 5, « Couper le cordon », F2, 2010.

cuisine, soit le repas est raté – dans l'épisode pilote, lorsqu'il s'occupe du repas, de la fumée s'échappe de la cuisine – soit il le fait avec l'objectif de reconquérir sa femme qui fait la grève du sexe[36]. Dans *Une famille formidable*, si Jacques cuisine, c'est parce que c'est son métier (il est critique gastronomique puis cuisinier). Notons à son propos que s'il est régulièrement derrière les fourneaux, il n'est jamais du côté de l'évier ou du lave-vaisselle[37]. Ils ne cuisinent donc pas dans le but premier de nourrir leurs enfants – contrairement aux mères. Ce type d'activité n'est pas quotidien. De plus, ces prises en charge de la fabrication du repas familial par les pères sont rarement couronnées de succès. On l'a vu avec Jean-Paul, mais l'histoire se répète. Ainsi, dans *Que du bonheur !*, Jean-François rentre du travail et écoute un message de sa femme retenue au travail lui demandant de « gérer les filles et de faire une quiche »[38]. Devant l'ampleur et la difficulté de la tâche, il commence par sortir un livre de recettes et par téléphoner à sa mère pour lui demander conseil. Zoé, qui a huit ans, explique à son père où est rangée la pâte. Les filles sont suspicieuses, et Jean-François insiste pour qu'elles goûtent : « alors les filles, vous goûtez. Je me suis donné du mal, vous respectez ». Les réactions ne se font guère attendre et le goût n'est pas au rendez-vous[39]. Lui-même trouve infect ce qu'il a cuisiné, au point qu'il recrache la bouchée. Au final, il a fait une quiche avec des yaourts à la vanille, du ketchup et une pâte sablée sucrée.

Lorsque Jean-François fait une lessive, le linge ressort rose. Pire encore, il laisse sous-entendre à sa femme que c'est elle qui a fait une erreur. Comprenant finalement qu'elle n'est pas responsable, elle donne à son mari un cours pour qu'il apprenne à faire la lessive tout seul[40]. Dans cette série, pour que mari et enfants mettent la main à la pâte, il faut que Valérie soit dans l'incapacité de s'occuper de la maison et d'eux, comme lorsqu'elle souffre d'une entorse. Elle dit alors : « bon ! Je récapitule : je ne peux pas me mettre debout, donc ? Donc, je ne peux pas cuisiner, je ne peux pas faire tourner une machine, je ne peux pas ranger les courses, je ne peux pas mettre la table, je ne peux pas repasser, je ne peux pas nettoyer par terre. Donc ? »[41]. Donc Jean-François et les enfants doivent l'aider. Assise, Valérie les observe, siffle quand ils se trompent et donne des instructions : « il reste une trace par terre. Ça, ça se lave à la main. En julienne, les légumes, pas en rondelles ! […] 60 degrés ! Maintenant, tu les fais revenir à la poêle ! Huile d'olive ! », etc. Jugée insupportable, elle finit bâillonnée. Cet exemple est révélateur du fait que Valérie, en temps normal, fait tout dans la maison, et ce en plus de son travail salarié

[36] *Clem*, épisode 4, « C'est la rentrée ! », TF1, 2011.
[37] Dans l'épisode 5, « Des vacances mouvementées » (TF1, 1993), Jacques fait la sieste pendant qu'Audrey s'occupe de son petit frère et de sa petite sœur et que Catherine et sa belle-mère passent l'après-midi dans la cuisine pour préparer le repas de toute la famille (au bas mot pour une douzaine de personnes).
[38] Pour cette citation et la suivante : *Que du bonheur !*, épisode 55, « La quiche », TF1, 2008.
[39] Nous avons reproduit différents photogrammes de cet extrait en annexes, cf. Annexe 10.
[40] *Que du bonheur !,* épisode 22, « Rose pour les filles », TF1, 2008.
[41] Pour cette citation et la suivante : *Que du bonheur !,* épisode 168, « L'entorse », TF1, 2008.

comme sage-femme, mais aussi que la participation familiale aux tâches ménagères et exceptionnelle. C'est parce que Valérie ne peut le faire et qu'il faut bien manger que Jean-François et les enfants se mettent au travail. On peut enfin relever le fait que d'un côté la mère fait tout toute seule et que, de l'autre, le père est aidé des enfants – ne pouvant exécuter seul les mêmes tâches que son épouse. Si l'incapacité d'une mère engendre un travail de la part du père et des enfants, que se passe-t-il lorsque celle-ci est absente ?

1.2.2. « La maison sans maman »

Quand les mères s'absentent, les pères se retrouvent seuls à prendre en charge la maisonnée et, dès lors, rien ne va plus. Chez les Lepic, Renaud est le pourvoyeur de revenus tandis que Fabienne est femme au foyer. Cependant cette dernière décide de travailler et ne peut donc plus se consacrer à plein temps à son foyer, obligeant de ce fait Renaud à participer. Plusieurs épisodes proposent ainsi des intrigues au sein desquelles Fabienne s'absente. Ces scènes de prise en main du foyer par le mari sont avant tout des scènes comiques, dans lesquelles le pauvre homme peine à gérer les tâches quotidiennes de son épouse. Il oublie de chronométrer la cuisson des pâtes – il ne se lance évidemment pas dans de la grande cuisine en l'absence de sa femme –, il ne parvient pas à empêcher le petit dernier d'écrire sur les murs, a du mal à gérer les fréquentations des enfants, les courses sont une lutte de chaque instant, etc. Lorsque, durant la cinquième saison, Fabienne part trois semaines au Québec, des mesures d'organisation s'imposent. De façon à optimiser la gestion des tâches domestiques, il a fait un tableau intitulé « la maison sans maman », dans lequel les tâches sont répertoriées et assignées aux différents membres du foyer en fonction des jours. Mais très vite, Renaud est débordé, les enfants font la grève, et la maison est sans dessus-dessous[42]. Jamais, en présence de Fabienne, la cuisine ou l'escalier ne sont un tel capharnaüm[43]. Plus encore, comprenant les difficultés de son mari à gérer le foyer en son absence, Fabienne fait appel à Christiane Potin, pour venir en aide à Renaud et faire « tourner la maison »[44]. Christiane Potin est issue des classes populaires – ce que semblent signifier son accent et son accoutrement – et fait office de femme de ménage, de nourrice ou de personnel en fonction des besoins des familles Lepic et Bouley[45]. L'appel à Christiane est révélateur sur deux plans. D'une part, il montre qu'une maison et des enfants ne peuvent être gérés que par une femme. De l'autre, il témoigne de la délégation des tâches domestiques et parentales d'une femme à une

[42] Nous avons reproduit en annexes différents photogrammes, cf. Annexe 11.
[43] La situation est la même pour Jean-Paul dans *Clem* lorsqu'il se retrouve seul chez lui avec le bébé.
[44] Cf. *Que du bonheur !*, épisode 42, « Homme au foyer » (TF1, 2008) : pour un week-end, Valérie confie à son mari la maison et la liste des choses à y faire. Elle propose d'appeler sa mère mais Jean-François refuse, disant qu'il va s'en sortir. Au final, au retour de Valérie, il sirote un verre de vin tandis que l'on comprend qu'il a fait appel à Mme Pichon, la concierge, qui propose d'ailleurs ses services pour le lendemain.
[45] Voir *infra*.

autre, d'une classe sociale à une autre[46]. Patricia Paperman cite ainsi Joan Tronto, qui rappelle la nécessité de concevoir le travail de *care* dans une perspective politique en pensant les rapports de pouvoir qui s'y déploient :

> Si l'on considère le *care* non pas au niveau individuel mais au niveau social, le *care* – sa distribution – reflète le pouvoir des groupes sociaux. Il se voit dans la capacité d'un groupe à obliger d'autres à endosser le travail de *caregiving*, à reporter le travail sur d'autres : les hommes sur les femmes, les classes supérieures sur les classes inférieures, les hommes libres sur les esclaves, etc. Le travail de *care* en lui-même est exigeant et inflexible et tout dans ce travail n'est pas productif[47].

La délégation se fait donc toujours d'un dominant vers un dominé. Le report du travail parental et domestique se fait d'ici de femme à femme et non de mère à père ou d'épouse à époux. Par ce mouvement, c'est également la valeur – marchande – du travail de Fabienne qui affleure, même s'il n'est jamais question dans ces épisodes de la rémunération de Christiane pour le travail qu'elle effectue. Si le père finit ici par prendre en charge la vie domestique, les conditions de cette prise en charge nuancent fortement l'impression d'un partage des tâches entre parents. En effet, le caractère exceptionnel de cette prise en charge tout d'abord montre bien que ce partage est anormal, dû à des circonstances qui sortent de l'ordinaire[48]. De plus, ces scènes sont comiques : le fait de montrer Renaud courant après son petit dernier, de le voir s'escrimer à tenter de faire fonctionner le lave-vaisselle ou encore repasser du linge est censé faire rire les téléspectateurs. Ces scènes sont comiques parce qu'elles relèvent de l'inhabituel, et on pourrait presque aller jusqu'à considérer que c'est la transgression des normes installées précédemment dans la série qui fait rire. Ce que le ton humoristique apporte ici, c'est une insistance sur l'anormalité de la situation, et donc, au final, un renforcement de la norme. Renaud ne peut pas effectuer « normalement » les tâches domestiques et le voir s'y atteler est source de rire. En revanche, voir Fabienne cuisiner n'est pas censé nous faire rire, puisque ce serait « normal » – et aucun ressort comique ne s'appuie sur ce type de situation. L'assignation des femmes aux tâches ménagères est considérée comme un allant-de-soi et l'humour vient réaffirmer cette norme et la naturaliser.

À l'échelle de la série et de la quarantaine d'épisodes qui sont compris dans notre corpus, il y a tout de même une évolution du personnage de Renaud : d'un père pourvoyeur de revenus et figure d'autorité – ridicule – dans la première saison, il devient un père plus attentif à ses enfants et, au

[46] Sur ces questions, couplées aux enjeux de migrations et de *care*, voir : FALQUET, Jules, HIRATA, Helena, KERGOAT, Danièle, LABARI, Brahim, SOW, Fatou, et LE FEUVRE, Nicky, *Le Sexe de la mondialisation*, *op. cit*.
[47] PAPERMAN, Patricia, *Care et sentiments*, Paris, PUF, 2013, p. 46.
[48] Une maison sans mère, c'est bien la situation extraordinaire que se proposait de mettre en scène la première émission de téléréalité de France 2, « Une semaine sans les femmes », diffusée le 8 mars 2011 (Journée de la femme). L'émission, en montrant comme anormale une famille sans mère dans laquelle les pères se retrouvent en charge aussi bien des tâches domestiques que des enfants, tend finalement à réaffirmer les normes de la famille patriarcale et l'imposition de la domination masculine.

final, capable de prendre en charge une partie des tâches domestiques. Les relations entre Renaud et ses enfants sont davantage prises en compte par les intrigues au fil des épisodes et on le voit tisser un lien spécifique avec Christophe, Soline et Charlotte (moins avec le petit dernier, Lucas[49]). Il y a donc une réelle ambivalence dans le discours de la série : d'un côté, le fait de montrer Renaud s'atteler au travail domestique est une source de rire de par son anormalité, mais de l'autre, il finit tout de même par s'y mettre et par effectuer de plus en plus de tâches. Même si l'on voit bien que ce ne sont pas des pratiques habituelles pour Renaud, il finit tout de même par y arriver. Les pères, confrontés à la nécessité de prendre soin de leur famille, pourraient finir par y parvenir… Dommage qu'ils y soient contraints.

Lorsque les pères sont montrés en charge du quotidien, tout un arsenal de justifications est mis en place, rendant cette participation « anormale », « exceptionnelle », « extraordinaire ». Si les pères participent, c'est pour rendre service, parce que les mères ne peuvent pas le faire, ou pour leur plaire. Si les pères participent, il faut les encourager, voire les féliciter, même si le repas est raté ou que la maison est sans dessus-dessous. Mais que se passe-t-il quand les mères en ont assez ? Quelles capacités de résistances la fiction autorise-t-elle à ces dernières ? Les inégalités, si elles sont naturalisées, sont-elles parfois source d'intrigues ou de dialogues visant à pointer les injustices, si ce n'est à les réparer ? Les séries télévisées peuvent-elles se faire l'écho des revendications pour plus de justice et de partage des tâches dans l'espace privé ? Plus encore, les discours féministes sur ces questions ont-ils voix au chapitre dans les séries ? Sont-ils mobilisés et, si oui, sous quelle forme ?

1.3. Quelle place pour les revendications égalitaires – et le féminisme – dans les séries ?

Puisque les séries prétendent mettre en scène ou s'inspirer des préoccupations de leurs publics, il y a fort à parier que la question non résolue de l'inégalité de la répartition du travail domestique – accentuée par la présence d'enfants – est traitée par ces programmes. Si le premier constat est positif, puisque les séries mettent en mots et en images ces inégalités, le second constat est plus amer. En effet, si le féminisme peut apparaître dans les séries, ses revendications sont finalement annulées, via des processus de ridiculisation et d'invalidation. Les séries, dès lors, se feraient-elles le lit d'une forme d'antiféminisme ?

[49] Les conditions de tournage des enfants étant extrêmement réglementées, le personnage de Lucas est moins présent que ceux des autres enfants, ce qui peut en grande partie justifier cette lacune.

1.3.1. Des truites et du machisme

Dès la première saison, de *Fais pas ci, fais pas ça*, « l'injustice ménagère », pour reprendre l'expression de François de Singly[50], est mise en scène dans un épisode, révélant le machisme latent de Renaud. Fabienne et Renaud sont assis de part et d'autre de la table de la cuisine, le premier mangeant des morceaux de pain pendant que la seconde écaille les truites, l'air dégoûté. Ils discutent de leur fille Soline et du fait qu'elle considère son père macho. Charlotte aussi d'ailleurs, qui trouve qu'en effet, son père pense que les hommes sont supérieurs aux femmes. Renaud n'apprécie pas et refuse les explications de sa femme, mais celle-ci insiste[51] :

> Renaud : je ne vois pas du tout en quoi je suis macho, excuse-moi.
> Fabienne : ben écoute, je vais te le dire. Est-ce que tu fais le marché et le déjeuner le dimanche ? Est-ce que tu fais tout quand on est en vacances ? Quand est-ce que j'ai des fleurs ? Et là, est-ce que c'est toi par exemple qui es en train de vider les truites ? Hein ?
> *Noir. Fabienne a pris la place de Renaud et mange du pain, Renaud porte le tablier et écaille les truites*[52].

L'énonciation de l'injustice ménagère engendre une inversion des places, Renaud participant alors à la préparation du repas. Cette scène, au-delà de son caractère comique, est intéressante car elle met en images et en mots l'injustice ménagère tout en questionnant le machisme de Renaud, deux éléments révélateurs de la domination masculine. Ici l'assignation des femmes aux tâches domestiques est constamment montrée, mais aussi par moments discutée, la série semblant interroger ce rapport de domination. Pourtant, cette remise en cause est ponctuelle et Fabienne a beau se plaindre, elle demeure malgré tout un fonctionnaire domestique et Renaud ne participe que sous conditions.

1.3.2. Fabienne jette l'éponge

Plus encore, Fabienne apparaît à bout de nerfs, à force de gérer toute la maisonnée. Elle est accaparée par l'amoncellement de petits tracas quotidiens qui font de sa vie un enfer : du graillon à nettoyer aux chaussettes célibataires en passant par les demandes extravagantes des professeurs du collège, Fabienne est constamment au bord des larmes et à la limite de craquer. C'est surtout dans les deux premières saisons que le personnage apparaît au bord de la crise de nerfs, saisons durant lesquelles son quotidien est empli de problèmes à résoudre ou à prévenir. L'accumulation de contrariétés la pousse régulièrement aux larmes : après avoir couvert une vingtaine de livres, il lui manque dix centimètres de papier pour le dernier, elle court sans cesse pour s'occuper de chaque enfant, elle est tellement stressée qu'elle prend des calmants la veille de la rentrée des

[50] SINGLY (de), François (dir.), *L'Injustice ménagère. Pourquoi les femmes en font-elles toujours autant ? Les raisons des inégalités de travail domestique*, *op. cit*.
[51] Nous reproduisons en annexes le dialogue dans son intégralité et les images correspondantes, cf. Annexe 12.
[52] *Fais pas ci, fais pas ça*, saison 1, épisode 11, « Toute vérité n'est pas bonne à dire », F2, 2007.

classes. Ces occupations la mettent littéralement à bout de nerfs et elle finit par craquer dans l'épisode appelé – non sans raison – « S.O.S mères en détresse »[53], dont nous retranscrivons une partie des dialogues en annexes[54]. Dans cet épisode, Fabienne récure les plaques de cuisson dans la cuisine après le déjeuner du samedi et personne ne l'aide. Renaud est d'ailleurs dans le salon, lisant le journal dans un fauteuil. Fabienne est d'ailleurs filmée depuis l'épaule de Renaud, le premier plan étant occupé par le journal. S'inquiétant que Fabienne oublie de lui prendre de la bière en faisant les courses, il le lui rappelle, ce qui l'énerve au plus haut point. Fabienne récure en effet les plaques à cause de Renaud qui, en cuisinant – le seul plat de la semaine dont il s'occupe – les a salies. Elle lui explique alors que c'est toujours elle qui nettoie « le graillon », pendant qu'il se prélasse. Devant l'incompréhension de son mari – qui ne s'explique pas son énervement –, elle quitte la cuisine et va à l'église. Le fait que Renaud ne comprenne pas la fatigue et l'énervement de son épouse témoigne bien du peu d'attention qu'il lui porte et de son refus de considérer les tâches domestiques comme un travail et encore moins un travail auquel il devrait participer. En l'absence de Fabienne, il décide de faire du repassage – il ne parvient pas à repasser une chemise sur laquelle les faux plis s'accumulent – et s'avère incapable de programmer le lave-vaisselle, malgré l'aide des enfants. Fabienne, de son côté, cherche hors de son foyer, une oreille attentive, oreille qu'elle pense trouver en la personne du prêtre. Elle confesse ainsi être épuisée et être sans cesse en train de s'occuper de sa famille et de ses enfants :

> Fabienne : **J'en ai marre mon père, je suis au bout du rouleau.** Je passe ma vie à courir à gauche, à droite, au milieu. Si c'est pas pour faire les courses, c'est pour aller chez le teinturier, ou à la poste. Quand je reviens de la halte garderie avec le petit sous le bras, allez hop, faut que j'emmène Charlotte chez l'orthodontiste ou à sa leçon de piano. Sans compter les repas. Si je vous disais que je sais plus quoi leur faire à manger. Qu'est-ce qu'on mange ? Qu'est-ce qu'on mange ? Qu'est-ce qu'on mange ?
> *Elle pleure*.

Elle explique clairement avoir besoin d'attention et ajoute : « oui mais moi j'en ai marre de pas pouvoir me plaindre. Là ». Elle raconte l'histoire du graillon au prêtre qui ne comprend pas le problème. Ainsi, très vite, celui-ci est renvoyé à sa condition d'homme et de représentant du patriarcat et le comique naît du fait que le prêtre, en tant qu'homme qui a, qui plus est, une femme de ménage, ne peut pas comprendre Fabienne et son désarroi. La femme au foyer semble demeurer incomprise, réduite au rang de ménagère dont les plaintes ne seraient pas légitimes. De plus, l'aveu du « ras-le-bol de la ménagère » prend la forme d'une confession, laissant entendre que ne serait pas avouable au grand jour, pour une mère au foyer comblée avec ses quatre enfants, de ne plus supporter sa vie, d'en avoir assez, tout simplement, de prendre soin de sa famille 24 heures sur 24. Elle supporte à elle seule le poids de la gestion de la famille et du bien-être de

[53] *Fais pas ci, fais pas ça*, saison 2, épisode 2, « S.O.S., mères en détresse », F2, 2009. Les citations qui suivent sont issues de cet épisode.
[54] cf. Annexe 13.

chacun. Surtout, elle pense ne pas avoir le droit de se plaindre, comme si ses plaintes étaient irrecevables, voire honteuses. Fabienne exprime face au prêtre – garant du secret – ce qu'elle ne peut exprimer ainsi dans sa famille. L'aveu a ici pour fonction, comme le soulevait Michel Foucault, de produire une vérité. Il écrit en effet à son propos qu'il est « parmi les rituels majeurs dont on attend la production de vérité »[55] ou encore que c'est « une des techniques les plus hautement valorisées, pour produire le vrai »[56]. L'aveu de Fabienne aurait pour fonction de produire une (autre) vérité sur la mère au foyer. Il permet d'énoncer l'inavouable, de dire l'interdit, à savoir la possibilité de l'écœurement, de la fatigue, bref, le « ras-le bol » de la ménagère.

1.3.3. L'invalidation de la critique féministe

Si les mères sont assignées aux tâches domestiques, c'est souvent la génération de leurs filles adolescentes qui porte les revendications féministes et résiste à la domination patriarcale au sein du foyer. Les filles mettent en lumière la condition de leur mère, condition que celles-ci acceptent, sans toujours la questionner. Les adolescentes aident à la prise de conscience. Louise explique à Marion que les robots ménagers ne libèrent pas les femmes, mais les asservissent encore plus, et revendique l'égalité des sexes. Dans *Fais pas ci, fais pas ça*, la critique féministe est portée par Soline, qui se plaint de l'injuste répartition des tâches entre hommes et femmes au sein de la maisonnée. Ainsi, lorsque Fabienne demande à ses filles de l'aider, Soline demande pourquoi son frère n'aurait pas à débarrasser la table. Les filles aident leur mère et participent pendant que Renaud et Christophe restent assis[57]. Soline considère également que son frère « a plus d'argent de poche tout ça parce que c'est un garçon » et ajoute : « c'est injuste, c'est du sexisme »[58]. Elle trouve son père « macho » et tente de sensibiliser sa mère à l'égalité entre les sexes, passant en premier chef par le partage des tâches domestiques : « il t'aide pas papa, il fait jamais les courses, il prépare jamais le déjeuner, il t'offre jamais de fleurs ». Elle ajoute : « on n'est plus en 1900 »[59]. L'inégalité renvoie pour elle au passé et ne devrait plus être d'actualité au 21e siècle. De la même manière, dans *Que du bonheur !*, Elsa encourage sa mère à se révolter et à exiger un juste partage des tâches, dans un épisode intitulé « MLF, le retour »[60], dont nous reproduisons des extraits de dialogues en annexes[61]. La jeune fille est en effet choquée de voir sa mère et son amie faire la cuisine pendant que leurs compagnons jouent au tennis. Elsa utilise des termes forts – « esclavage », « révolte » – mais se heurte aux résistances non pas tant des hommes que des

[55] FOUCAULT, Michel, *Histoire de la sexualité. Tome 1 : La volonté de savoir*, Paris, Gallimard, 1976, p. 78.
[56] *Id.*, p. 79.
[57] *Fais pas ci, fais pas ça*, saison 1, épisode 7, « Premier bulletin », F2, 2007.
[58] *Fais pas ci, fais pas ça*, saison 1, épisode 2, « Solidarité familiale », F2, 2007.
[59] *Fais pas ci, fais pas ça*, saison 1, épisode 11, « Toute vérité n'est pas bonne à dire », F2, 2007. Nous avons reproduit en annexes les dialogues de cet extrait, cf. Annexe 14.1.
[60] *Que du bonheur !*, épisode 172, « MLF, le retour », TF1, 2008.
[61] Nous avons reproduit en annexes les dialogues de cet épisode, cf. Annexe 14.2.

femmes. En ce qui concerne le repas, Valérie et Sophie considèrent que les hommes ne sont pas capables de préparer un repas équilibré et que c'est la raison pour laquelle elles s'en chargent. Pire, l'argument mobilisé est celui de « la ligne ». Valérie et Sophie préfèrent ainsi rester minces et se charger des tâches domestiques, plutôt que de partager le travail domestique avec leur compagnon et manger des chips et du saucisson. Le discours du féminisme, porté par Elsa, est totalement invalidé, rendu caduc puisque les femmes revendiquent le non-partage des tâches. Le stéréotype de l'homme ne sachant pas cuisiner prend donc le pas sur la validité des revendications féministes, tout en réduisant les personnages féminins à des « bonniches » davantage intéressées par leur apparence que par l'égalité entre les sexes. On retrouve le même genre de discours dans un épisode d'*En famille* sur M6. Après le repas familial, les femmes sont dans la cuisine. Marjorie lave la vaisselle, Brigitte essuie les verres. Roxane les rejoint et enfile un tablier. Brigitte explique à ses filles que sa génération a œuvré pour la cause des femmes et que ses filles peuvent la remercier :

> Brigitte : ton père, il a jamais changé une couche. […] Sans nous, vous seriez encore leurs petites bonniches.
> Marjorie : Yvan c'est pareil, si j'étais pas tout le temps sur son dos, il foutait rien !
> B : […] On a beau le critiquer, le féminisme a beaucoup fait pour les femmes.
> Antoine, Kader et Jacques arrivent.
> Les trois femmes, *en chœur* : hop hop hop, qu'est-ce que vous faites dans la cuisine ?
> Antoine : ben, on débarrasse.
> Kader : et moi je voulais lancer le café.
> B. : non. Vous n'avez rien à faire ici, **vous allez nous gêner plutôt qu'autre chose**. Vous allez au salon, Roxane va vous apporter le café.
> *Elles se remettent au travail et reprennent leur discussion*[62].

Dans cet extrait, le comique est censé naître de la contradiction entre les paroles et actes de Brigitte : celle-ci vante les acquis du féminisme, tout en refusant l'accès de la cuisine aux hommes, elle dit à ses filles qu'elles ne sont plus des « bonniches » alors qu'elles se comportent comme telles. Ici, le discours de Brigitte justifie l'inégale répartition du travail domestique, en sous-entendant que les responsables ne sont pas les hommes qui refuseraient de participer, mais bien les femmes qui refuseraient toute aide. Les acquis et revendications du féminisme, par le même mouvement sont disqualifiés et considérés comme malvenus. Comble du comble, dans ce type de représentations, le non-partage des tâches serait donc la faute des femmes !

Le féminisme est donc particulièrement mis à mal dans ces représentations. Si les adolescentes font appel à ses apports pour lutter contre la domination masculine et les injustices qu'elle génère, leur résistance n'aboutit pas. Louise, qui a découvert le féminisme durant son séjour à Londres, lit *La Femme mystifiée* de Betty Friedan et cite Simone de Beauvoir, est portraiturée en « rabat-joie

[62] *En famille*, épisode 32, M6, 2012.

féministe »[63]. Marion la présente de cette manière : « Louise, notre féministe pratiquante », ajoutant entre ses dents : « et pas que le dimanche »[64]. Les jeunes féministes ont donc bien des difficultés à faire entendre leur voix : Louise est tournée en ridicule, ses revendications passant pour des obsessions momentanées ; les demandes de Soline n'aboutissent qu'à des résolutions ponctuelles des conflits – Renaud écaillant les truites par exemple. Plus encore, dans *Que du bonheur !*, la critique féministe est complètement invalidée, le discours de la série montrant des hommes de bonne volonté et des femmes plus soucieuses de leur ligne que de la parité ou de l'égalité. Les femmes sont montrées comme résistantes au partage des tâches, et ce d'autant plus qu'il s'agirait de la cuisine. Ces exemples, en faisant passer les revendications égalitaristes du féminisme comme dépassées et comme ne convenant pas aux attentes des femmes, naturalisent la domination patriarcale tout en rendant les femmes responsables de la situation.

Bien sûr, ces séries et ces scènes sont censées être comiques. Pour autant, le discours sous-jacent demeure une invalidation de la critique féministe[65]. Celle-ci, dans un autre mouvement, est réduite aux questions domestiques, ce qui tend également à affaiblir à la fois sa portée et sa légitimité. Les toilettes deviennent alors le lieu hautement symbolique de la lutte féministe domestique. Ainsi, Fabienne insiste pour que les deux hommes de la famille baissent désormais la lunette, soutenue par ses deux filles[66]. La lunette devient pour elle le symbole de l'oppression patriarcale sur les femmes : « parce que des millions de femmes dans le monde sont victimes de la discrimination et de l'égoïsme des hommes jusque dans les toilettes. Alors désormais, la discrimination est bannie de notre famille à tout jamais ». Fabienne cherche également à faire en sorte que les rues de Sèvres portent davantage le nom de femmes. De retour du Québec, elle choisit alors d'en importer… le féminisme – tout en se référant paradoxalement à Simone de Beauvoir. Les effets idéologiques des discours de cette série sont ici doubles. Tout d'abord, en prétendant importer le féminisme du Québec, le personnage signifie qu'il n'y aurait guère de féminisme en France, ce qui renvoie à une négation en bonne et due forme des luttes qui y sont menées depuis des décennies[67]. Plus encore, « le féminisme » de Fabienne est circonscrit à ce qu'elle considère comme deux symboles de la discrimination des femmes : la lunette des toilettes que les hommes de sa famille refusent de rabattre et les noms de rue – qui sont majoritairement

[63] AHMED, Sara, « Les rabat-joie féministes (et autres sujets obstinés) », *Cahiers du Genre*, vol. 2, n° 53, 2012, pp. 77-98.
[64] *Famille d'accueil*, épisode 48, « Bad Girl », F3, 2011.
[65] Le même genre de discours transparaît dans l'analyse que Laetitia Biscarrat fait du programme de téléréalité de M6 *Maman cherche l'amour*. Voir : BISCARRAT, Laetitia, « Figure de la mère célibataire dans un programme de téléréalité : ne réassignation de genre sous condition », in DAMIAN-GAILLARD, Béatrice, MONTAÑOLA, Sandy et OLIVESI, Aurélie (dir.), *L'Assignation de genre dans les médias. Attentes, perturbations, reconfigurations*, Rennes, Presses universitaires de Rennes, 2014, pp. 37-53.
[66] Nous reproduisons en annexes les dialogues extraits de cette scène de la saison 5, épisode 8, « Le Joker-connerie » (F2, 2012), cf. Annexe 14.3.
[67] De la même manière, dans *Famille d'accueil*, Louise découvre le féminisme à Londres.

des noms d'hommes. La convocation du féminisme dans notre corpus tend ainsi à le réduire à un mouvement singulier, unifié, ayant pour seul objectif une meilleure répartition des tâches (ou des noms de rue), loin des questions de classe, de race ou encore de sexualité.

Si le féminisme est réduit à peau de chagrin dans ce genre de représentations, il est aussi invalidé *via* des processus d'invisibilisation, de retournement ou de ridiculisation. Si certains personnages peuvent tenir des discours proches d'un certain féminisme, leur adhésion à ses valeurs n'est jamais explicitée et ils ne sont jamais clairement identifiables comme féministes. Par ailleurs, certaines séries jouent le jeu d'une forme d'antiféminisme en rendant les femmes responsables des inégalités au sein du foyer et, plus encore, les revendiquant : le travail effectué par les hommes étant mal fait, elles préfèrent l'exécuter elles-mêmes. Ainsi, en prétendant les hommes de bonne foi, ces séries rendent la critique féministe – ou du moins une partie de cette critique – inutile car hors de propos. Flirtant avec l'hypothèse d'un post-féminisme, ces séries laissent tout de même sous-entendre que ce genre de lutte est dépassé[68]. Le troisième procédé repéré vise à rendre ridicules les rares personnages qui se revendiquent explicitement « du féminisme » : Fabienne est transformée en « passionaria »[69], Louise en « rabat-joie féministe » tandis qu'Émilie – qui déplore les impasses des discours sur la libération sexuelle, est mal dans sa peau et est considérée par sa mère comme « moche » – renvoie à la figure stéréotypée, mais toujours classique et réactualisée, de la féministe masculine et « mal baisée » (son amie Olivia lui dit d'ailleurs : « t'es pas une meuf, t'es un bulldozer »)[70]. Dans les séries télévisées qui constituent ce corpus, les critiques féministes sont donc invalidées *via* des mécanismes de stigmatisation des personnages ou de ridiculisation. « Le » féminisme est ainsi ringardisé et réduit à sa plus simple expression, au sein d'un monde des séries françaises dans lequel tout le monde est – majoritairement – blanc, hétérosexuel, de classe moyenne ou supérieure, en bonne santé, monde qui n'aurait donc pas besoin du féminisme pour que chacun y soit heureux.

1.4. À l'intersection du genre, de la sexualité et de la parentalité

Non seulement, les séries tendent à reconduire les inégalités tout en désamorçant toute tentative de critique ou de résistance, mais plus encore elles tendent à faire des tâches domestiques des caractéristiques du féminin et à ridiculiser les pères qui s'y frotteraient. Ainsi, si ces tâches sont dévolues aux femmes-mères, elles sont aussi codées socialement comme féminines voire maternelles et entraînent, en retour, une féminisation ou une dévirilisation des hommes qui les exécutent. Ces séries refusent alors de qualifier une femme qui ne se consacre pas

[68] DEVREUX, Anne-Marie et LAMOUREUX, Diane, « Les antiféminismes : une nébuleuse aux manifestations tangibles », *Recherches féministes*, vol. 25, n° 1, 2012, pp. 3-14.
[69] BERTINI, Marie-Joseph, « Langage et pouvoir : la femme dans les médias (1995-2002) », *article cité*.
[70] *Clash*, épisode 6, « Émilie. La valse aux baisers », F2, 2010.

corps et âme à son foyer de « mère » tout comme elles refusent de véhiculer une figure satisfaisante, positive et, pourquoi pas, imaginable, de père au foyer.

1.4.1. Léa, révélateur normatif de la maternité

Dans *Jeu de dames*, Léa dit de son mari, qui s'occupe de leurs enfants, qu'il est « mère au foyer »[71]. Léa est un personnage assez exceptionnel dans notre corpus : elle est mariée, mère de deux enfants tout en étant une vraie *career woman*. Son mari disparu, elle se retrouve à gérer ses enfants et son foyer, c'est-à-dire à être, selon ses mots « une mère ». Ainsi, lorsqu'elle propose à Marie-Laurence – mère au foyer de son état – de travailler chez elle, Léa la présente à ses filles de la façon suivante : « C'est Marie-Laurence, elle va remplacer papa ». Dans la scène suivante, elle dit à Cédric : « ben quoi ? Il leur fallait une vraie mère, non ? Celle-là elle est parfaite. Complètement hystérique »[72]. Selon elle, la mère est celle qui choie ses enfants, prend soin d'eux tout en s'occupant de son intérieur. Comme son mari était en charge de toutes ces tâches, c'était lui la « mère ». Elle ne sait pas que ses filles goûtent après l'école, vient les chercher avec une heure de retard, demande à l'aînée de lui faire la liste de courses, bref, elle n'est guère un parent modèle. Léa, si elle a mis au monde ses deux enfants, ne se considère absolument pas comme une mère. Elle explique ainsi à sa psy : « mais c'est lui qui voulait des enfants ! Moi je savais bien que je serai complètement nulle. J'ai pas la fibre ! »[73]. Ce qui est sous-entendu ici, ce n'est pas qu'elle n'a pas la fibre parentale, mais bien ce qu'on appelle communément la « fibre maternelle ». D'ailleurs, elle s'exclame, après avoir eu peur pour ses filles : « c'est fou l'instinct maternel. Ça apparaît d'un coup, et hop, ça disparaît aussi sec »[74]. Léa explique son incapacité à ressentir l'amour maternel par le fait qu'elle n'aurait jamais été aimée : « comment tu veux donner de l'amour quand t'en as jamais reçu ? Je saurais pas comment faire […]. J'ai pas l'instinct maternel. Jusqu'à présent ça allait, parce que j'avais trouvé un mari qui en avait pour douze. Comment je pouvais savoir qu'il allait disparaître ? ». On apprend en effet que le père légal de Léa n'était pas son père biologique, qu'il l'a reconnue pour sauver les apparences, mais qu'il ne l'a jamais aimée. Ayant manqué d'amour de la part de ses parents, elle ne saurait en donner à ses enfants. Ces explications – qui ne sont en rien essentielles à la narration – sont, nous semble-t-il, là pour justifier le fait qu'une femme qui a des enfants ne se comporte pas comme une « vraie » mère, aimante, attentionnée, etc. Les carences affectives de Léa rendraient ainsi acceptables ses manques en tant que mère. Au-delà de ces interprétations psychologisantes, c'est le genre et la sexualité de Léa qui sont discutés. En effet, elle féminise son mari en considérant qu'il est la mère qu'elle n'est pas. L'homme qui gère enfants et foyer n'est donc pas, selon elle, un père mais une

[71] *Jeu de dames*, épisode 1, « Où elles touchèrent le fond », F3, 2012.
[72] *Jeu de dames*, épisode 2, « Où elles se font du mauvais sang », F3, 2012.
[73] *Jeu de dames*, épisode 1, « Où elles touchèrent le fond », F3, 2012.
[74] Pour cette citation et les suivantes : *Jeu de dames*, épisode 4, « Où elles s'emmêlent », F3, 2012.

mère, ce qui souligne tout à la fois l'ancrage fortement genré de la parentalité et l'association de la maternité à la sphère domestique. Plus encore, il est sous-entendu qu'elle est frigide et finit par s'interroger sur sa sexualité. Elle rencontre alors Dolorès, qui prend tout en charge dans la maison, les filles comme le ménage. Celle-ci dit à Léa : « de toute façon je vais prendre sa place, non ? Enfin, façon de parler ! ». Dolorès en effet s'installe et prend la place laissée vacante par le mari : celle de mère. Mais elle prend aussi place au sein d'un couple parental qu'elle reconstitue avec Léa. Dans le trouble dans le genre qu'introduit ici la série, les cartes sont quelque peu brouillées. Dolorès est une mère pour les enfants tout en prenant en charge la vie quotidienne, allant jusqu'à s'occuper de Léa à son retour du travail dans une scène qui renvoie à un imaginaire patriarcal ici transposé : elle sert un verre à Léa, lui enlève ses chaussures et lui masse les pieds[75]. Si Léa refuse d'abord d'accepter son attirance pour Dolorès, considérant que ce n'est pas parce que ses relations hétérosexuelles n'étaient pas satisfaisantes qu'elle aime pour autant les femmes, elle finit par accepter la situation. Les deux femmes présentent aux enfants leur relation comme une aide de la part de Dolorès envers leur mère, ce qui déçoit la petite dernière, Constance : « oh, c'est juste ça, c'est dommage. Moi je croyais que c'était comme les deux mamans de Sixtine […] oui, ma copine. Elle, elle a deux mamans, c'est trop cool »[76]. La reconfiguration familiale et le passage à la famille homoparentale sont très bien acceptés par les enfants qui sont souvent présentés comme davantage ouverts que leurs parents[77]. La réaction de Constance laisse entendre que le couple formé par Dolorès et Léa est tout à fait légitime et ne mérite en rien d'être caché ou d'être présenté comme ce qu'il n'est pas. C'est également l'une des très rares séries de notre corpus[78] à mettre en scène un couple homoparental en situation d'élever des enfants, et ce de manière somme toute positive. La série *Jeu de dames* propose ainsi un personnage de femme ayant des enfants sans pour autant se considérer comme mère car refusant tous les attributs qui y sont liés : l'amour instinctif, la fibre maternelle, l'attention à autrui, la prise en charge de tout ce qui relève de la sphère privée, la douceur, mais aussi l'hétérosexualité. Par son refus, le personnage de Léa rend encore plus visibles toutes ces caractéristiques maternelles. Il met en lumière – à la manière d'un révélateur photographique – les attentes normatives très fortes liées à la maternité et la figure de mère hégémonique qui émerge progressivement de ce corpus[79].

[75] *Jeu de dames*, épisode 5, « Où elles font tomber les masques », F3, 2012.
[76] *Jeu de dames*, épisode 6, « Où elles ont du coffre », F3, 2012.
[77] Ainsi, dans *Vive les vacances !* (TF1, 2009), Alice accepte tout à fait que sa mère, Fabienne, soit devenue Fabio et soit un homme, contrairement à son père qui supporte mal la situation. Dans *Nos enfants chéris*, Emma embrasse Véronika, qui lui a été présentée comme une amie de son père et, d'elle-même, l'appelle « papa », reconnaissant son père – qui vient d'achever sa transition (*Nos enfants chéris*, saison 2, épisode 12, « Nouveau dada », Canal+, 2008).
[78] Un épisode de *Famille d'accueil* évoque un couple homoparental positif (épisode 28, « Beau père », F3, 2008). Dans *Une famille formidable*, les enfants de Lucas viennent passer un week-end avec lui et son compagnon Nicolas, mais le couple n'élève pas les enfants à temps plein (*Une famille formidable*, épisode 21, « La famille s'agrandit », TF1, 2008).
[79] Nous développerons l'analyse de cette figure dans le chapitre 9.

1.4.2. Martin, trouble dans le genre du père

Dans *Nos enfants chéris*, ce sont le genre et la sexualité du personnage de Martin qui sont remis en question à cause de l'exercice de sa parentalité. En effet, celui-ci s'occupe de ses enfants, aime cuisiner et faire le ménage. Dès le premier épisode, il est montré comme très organisé et prenant en charge les enfants et la vie de famille. Il s'occupe des filles, prépare les sandwichs pour la route des vacances, et met même des médicaments dans une boîte en plastique qu'il étiquète consciencieusement. On a donc l'image d'un père prévoyant et attentif et il semblerait correspondre au modèle des « nouveaux pères »[80] qui prennent soin de leurs enfants et assument volontiers leur paternité. C'est d'ailleurs lui qui a la garde de sa fille Cerise et il insiste auprès de son ex-femme sur la qualité de vie qu'il lui offre[81]. Ainsi, la fiction prend en charge les reconfigurations de la parentalité – et plus précisément de la paternité –, mais aussi les évolutions de la masculinité. Martin aime faire le marché, choisir ses produits, et cuisiner de bons petits plats. D'emblée il est présenté comme étant un peu maniaque. À peine arrivé dans la maison de vacances, il décide de faire le ménage et y passe la nuit : il nettoie les murs et va jusqu'à passer l'aspirateur… dans l'herbe ! Son intérêt pour le ménage est donc plus obsessionnel que pragmatique. Ainsi, un homme ne peut pas faire le ménage simplement, comme le ferait une femme, et s'il le fait, c'est que quelque chose « cloche »[82]. Très vite, Patrick dit à son propos : « regarde moi ce mec, il met la table, il fait la bouffe, il récure les chiottes. Ça me paraît carrément louche moi »[83]. Plus encore, dans le onzième épisode, Martin propose à Patrick de passer un moment avec lui, lui disant « tu sais, je me sens tellement seul », réplique à laquelle Patrick répond immédiatement « écoute Martin, c'est pas mon truc »[84]. Le quiproquo relève ainsi d'une conception très particulière à la fois de la masculinité et de l'homosexualité. Patrick trouve Martin « louche » parce qu'il s'occupe des tâches domestiques – ce qui sous-entend qu'elles ne feraient pas partie du rôle d'« homme » ou de celui de père de famille à ses yeux – et parce que Martin, dans la mesure où il gère des tâches qui devraient être féminines, ne serait pas complètement un « vrai » homme voire serait homosexuel et lui ferait une proposition. Ce que la réaction de Patrick illustre, c'est que si un homme fait le ménage et avoue se sentir seul, c'est qu'il n'est pas un « véritable homme », et qu'il serait plutôt de genre féminin que masculin. Et s'il

[80] Les « nouveaux pères » émergent dans les années 1980, autour d'un mouvement de valorisation du rôle de père par des hommes revendiquant par exemple le droit à la garde de leurs enfants en cas de divorce. Anne-Marie Devreux rappelle que le premier colloque sur les nouveaux pères a eu lieu en France en 1981 (DEVREUX, Anne-Marie, « Des hommes dans la famille. Catégories de pensée et pratiques réelles », *Actuel Marx*, n° 37, 2005, pp. 55-69).

[81] Il explique ainsi à Ariane : « un enfant, ça a besoin de repères ; normalement elle dîne à 7h, elle est au lit à 8h. Là t'es en train de tout fausser » (*Nos enfants chéris*, saison 1, épisode 2, « La famille », Canal+, 2007.

[82] Dans le même ordre d'idées, dans un épisode d'*Une famille formidable*, Richard devient maniaque du ménage, passant une partie de l'épisode à tout nettoyer. Mais très vite, on comprend que cette activité est due à un traumatisme et, une fois, guéri, tout rentre dans l'ordre – c'est-à-dire qu'il retrouve son état « normal » et qu'on ne le voit plus jamais faire le ménage (*Une famille formidable*, épisode 14, « Un Beaumont peut en cacher un autre », TF1, 2002).

[83] *Nos enfants chéris*, saison 1, épisode 5 « Fumier », Canal +, 2007.

[84] *Nos enfants chéris*, saison 1, épisode 11 « Accouche ! », Canal +, 2007.

perd sa virilité, il ne peut être hétérosexuel. Cette intrication entre paternité, masculinité/féminité et homosexualité est également lisible dans une réflexion du personnage de Rachid : « je suis pas une tapette moi, comme ton frère qui fait la bonniche dans toute la maison »[85] dit-il. Le père qui s'occupe de son foyer et de ses enfants est dépouillé des attributs d'une masculinité hégémonique et de l'hétérosexualité qui l'accompagne. L'intrication entre ces éléments témoigne dès lors des résistances masculines à une prise en charge des tâches éducatives et domestiques plus égalitaires, et de la construction du masculin/paternel loin de ces basses considérations pratiques, mais non moins indispensables. Être père, selon ce type de représentations, c'est ainsi être de genre masculin et hétérosexuel. Cet exemple dessine alors, en creux, un modèle de paternité et de masculinité, tout en le réaffirmant *via* l'écart à la norme que représente Martin.

1.4.3. L'impasse de la figure de « l'homme au foyer »

Si Léa ne peut être qualifiée de « mère » et si Martin ne peut pas être un « vrai homme » tout en étant soupçonné d'être homosexuel puisqu'il accomplit des tâches socialement codées comme féminines, qu'en est-il de Roy ou de Denis lorsqu'ils deviennent hommes au foyer ? Cette figure est-elle rendue possible et tenable par la fiction sérielle française ? Ou au contraire, les imaginaires médiatiques seraient-ils rétifs à mettre en œuvre, sur cette question, des politiques de représentation venant troubler l'ordre patriarcal ? Le trouble, s'il est instillé, ne servirait-il pas finalement à autoriser un retour à l'ordre ?

1.4.3.1. Un homme au foyer, ce n'est pas sexy

Lorsque Roy quitte le métier de hardeur, il passe ses journées à la maison, et, s'il repasse ou peint le lit du bébé, sa principale activité demeure la cuisine : il fait des tartes, des crêpes, des lasagnes, des quiches, etc. Mais ce statut d'homme au foyer – provisoire puisqu'on voit Roy aller au Pôle Emploi – ne convient pourtant pas à Sophie. Voici ce que celle-ci lui dit quand il réitère sa demande en mariage :

> Sophie : c'est non. Voilà, je suis désolée. **Je n'épouse pas cet homme qui me demande de l'eau déminéralisée**, je peux pas. Moi j'aime l'autre. Celui qui me faisait rire, celui qui me rendait vivante, parce que **celui qui fait des quiches**, je... elles sont très, très bonnes […] mais je peux pas. Celui-là, **il me fait pas rêver**. Pardon, […] il fallait que ça sorte. […] Celui qui faisait du cul, quoi ! […] **L'homme** ! Je peux plus te voir comme ça, **t'as pris du bide, tu bouffes, tu fais du repassage, tu fais de la cuisine, tu me touches même plus**... qu'est-ce qu'il y a Roy ? Je te supporte plus comme ça. Pardon.
> *Il pleure*[86].

[85] *Nos enfants chéris*, saison 1, épisode 5, « Fumier », Canal +, 2007.
[86] *Hard*, saison 2, épisode 6, Canal+, 2011.

Sophie explique ainsi à son compagnon que depuis qu'il s'occupe des tâches domestiques, il n'est plus désirable. En faisant la cuisine ou le repassage, il perd ce qui le rendait attractif, c'est-à-dire sa virilité. En effet, elle dit que celui qu'elle aime, c'est « l'homme », ce qui signifie en contrepoint que le Roy qui cuisine n'en est plus un. La prise en charge des activités domestiques dévirilise le personnage masculin, et tend même à le désexualiser puisque le couple n'a plus de relations sexuelles – alors que c'est ce que Sophie attend de son compagnon. Les tâches domestiques sont à ce point codées socialement comme féminines qu'elles modifient le genre de celui qui s'y attèle[87].

1.4.3.2. Un homme au foyer, ce n'est pas un homme « normal »

Nous aimerions enfin analyser le personnage de Denis, un des héros de *Fais pas ci, fais pas ça*. Denis est présenté comme un homme mou, sans ambition, brimé par son épouse castratrice, Valérie, caractérisée comme une femme forte, active, et autoritaire. Elle rappelle d'ailleurs régulièrement à Denis l'importance de la figure du père dans le foyer, l'encourageant à faire preuve d'autorité envers leurs enfants. Dans la première saison, Denis se déclare « dans une période de restructuration professionnelle »[88]. Il semble ainsi être « homme au foyer », mais, très vite, il refuse ce statut qui remet en cause son identité. Il se plaint à Fabienne et à sa psychologue ne plus savoir où il en est, ne sachant plus qui il est[89]. En étant un père au foyer, Denis n'est plus un « vrai » homme, il perd, en quelque sorte, sa masculinité, ce que relèvent les différents éléments de féminisation du personnage : Fabienne le compare à la mère Denis, elle fait de l'homme au foyer une mère et non plus un père, et Denis lui-même fait un lapsus en disant qu'il se sent « transparente ». Il se plaint du manque de reconnaissance pour le travail qu'il effectue à la maison[90], mais aussi du fait que sa femme ne le regarderait plus comme avant – comme s'il était moins désirable[91]. La comédie joue ici avec les codes bien connus de la mère au foyer en quête de reconnaissance, qui ne se sent plus désirée ni désirable. Le père qui est au foyer bascule ainsi dans

[87] On retrouve un processus similaire dans *Clara Sheller*, série qui ne fait pas partie du corpus principal, mais analysée dans notre mémoire de M2. Clara dit ainsi, à propos de son meilleur ami/colocataire JP, qui est gay : « lui, il adore faire les femmes hystériques d'intérieur. Du coup, moi je fais le macho. Enfin... j'en fais pas une rame » (*Clara Sheller*, saison 1, épisode 1, « À la recherche du prince charmant », F2, 2005). JP, qui effectue les tâches domestiques, endosse un genre féminin, tandis que Clara, qui ne fait rien, est proche du masculin. Ici aussi, l'articulation entre genre et tâches domestiques est centrale. Voir LÉCOSSAIS, Sarah, *La Famille dans les séries télévisées françaises : un révélateur de reconfigurations normatives et de consensus télévisuel*, mémoire de Master 2, Université Sorbonne Nouvelle – Paris 3, Paris, 2009, pp. 72-74.

[88] *Fais pas ci, fais pas ça*, saison 1, épisode 1, « La rentrée des classes », F2, 2007.

[89] *Fais pas ci, fais pas ça,* saison 3, épisode 4, « Le miracle de la vie », F2, 2010. Nous reproduisons en annexes les trois extraits de dialogue que nous analysons ici, cf. Annexe 15.

[90] Ce manque de reconnaissance est caractéristique du travail des femmes au foyer, longtemps non considéré comme un travail ou comme étant productif. Voir, par exemple : DELPHY, Christine, *L'Ennemi principal. Tome 1 : Économie politique du patriarcat*, *op. cit.* ou encore CRESSON, Geneviève, et ROMITO, Patrizia, « Ces mères qui ne font rien. La dévalorisation du travail des femmes », *Nouvelles Questions Féministes*, vol. 14, n° 3, pp. 33-62. Selon ces deux auteures : « personne, ni dans la famille, ni dans la société, ne reconnaît vraiment le travail que font les mères » (p. 37).

[91] La question du désir est également centrale dans le couple Roy-Sophie et dans l'exemple précédent.

le maternel et le féminin tout en perdant son genre masculin[92]. On voit bien dans ce glissement, au-delà de son ton humoristique, la marque que le genre imprime sur la parentalité. Denis finit ainsi par craquer en criant : « Je ne veux plus être un homme au foyer ! Je veux être un homme normal, macho, réac, je veux rien glander de la journée ! ». En étant un père au foyer, Denis n'est plus un « vrai » homme, il perd sa masculinité, selon un phénomène assez proche de celui mobilisé autour du personnage de Martin. Très vite, il va retrouver du travail et il n'est plus question qu'il soit homme au foyer.

Conclusion : transgresser les normes de genre ou les réaffirmer ?

L'analyse précise du partage des tâches parentales fait apparaître un profond clivage des genres dans l'exercice pratique de ce travail au quotidien. Ce clivage révèle que les imaginaires contemporains demeurent marqués par des conceptions encore patriarcales et traditionnelles de la famille. Ces séries accordent aux mères un certain nombre de devoirs, de tâches, d'occupations qui – *via* un complexe système de signification que nous nous sommes attachée à déconstruire – sont montrées comme spécifiquement féminines, voire maternelles. Les séries reproduisent les discours d'assignation des mères à leur genre et la construction d'une maternité tournée vers la sphère privée. Les enjeux idéologiques de ces politiques de représentation sont donc très forts. En effet, certaines séries tentent d'inverser l'articulation « mère = femme = ménagère » en mettant en scène des pères qui cuisinent, passent l'aspirateur ou emmènent leurs enfants à l'école. Cependant ces réarticulations se font toujours sous condition : la mise en lumière des « raisons cachées » fait échouer la tentative de resignification et vient, comme par un effet de rétroaction ou de *backlash*, réaffirmer la norme de manière encore plus ferme. L'impasse de la figure du père au foyer témoigne de manière exemplaire des résistances à l'égalité et au partage des tâches. Les normes de genre et l'association traditionnelle du féminin à la sphère privée sont ici transgressées de manière ponctuelle, pour être mieux réaffirmées dans la foulée.

2. Le couple parental au travail

Si les tâches domestiques sont essentiellement prises en charge par les femmes – ou par des hommes qui en perdent leur genre – qu'en est-il des autres tâches du travail parental ? Les parents

[92] Nous retrouvons le même type de processus de féminisation avec le personnage de Fred dans *Vive les vacances !*. Alors qu'il prend soin de son bébé qui vient de naître, Benoît l'appelle « maman » et lui dit : « il faut que tu coupes le cordon là maman, elle est plus dans ton ventre la petite » (*Vive les vacances !*, épisode 4, TF1, 2009). Le père qui s'occupe de son enfant est donc qualifié de mère. Précisons cependant que l'investissement de Fred n'est pas définitif, sa femme lui disant, dans le même épisode : « Alors, ça y est, c'est fini ta couvade ? Dis-donc, ça aura pas duré longtemps ton investissement familial ».

travaillent-ils parfois de concert vis-à-vis de leurs enfants ? Ou, au contraire, les rôles de père et de mère renvoient-ils, dans les imaginaires médiatiques, à des rôles délimités, genrés ? Dans un premier temps, nous proposons de montrer qu'un certain nombre de tâches du travail parental sont partagées entre pères et mères. Le couple parental – que le couple vive toujours ensemble ou non d'ailleurs – fonctionne sur certaines questions comme une équipe, les parents gérant ensemble les problèmes de leurs enfants et y cherchant ensemble des solutions.

2.1. La parentalité, un travail d'équipe

La parentalité prend donc la forme d'un travail d'équipe, notamment dès qu'il est question de l'éducation ou de l'avenir des enfants.

2.1.1. Éducation et épanouissement de l'enfant

Les couples sont d'accord sur l'orientation à donner à leurs modes d'éducation. Pères comme mères insistent sur la nécessité de faire des efforts à l'école, de travailler au mieux de ses capacités, et d'essayer de faire des études. Lorsque leurs enfants décrochent, les parents s'inquiètent et cherchent des solutions. Les parents ont donc généralement un profond intérêt pour le suivi des études de leurs enfants. Ensemble, les couples parentaux accompagnent ainsi leur enfant à l'école pour la rentrée des classes[93], rencontrent les professeurs[94], se rendent aux convocations des proviseurs et directeurs ou directrices d'établissements[95], témoignant ainsi de leurs responsabilités. L'aide aux devoirs est également prise en charge par les parents. Ceux-ci fonctionnent ainsi en duo, œuvrant de concert au bien-être de leur progéniture. Si un enfant a un problème, les parents cherchent la solution ensemble, se consultent pour définir l'attitude à adopter. Les couples discutent, le soir, dans leur lit, chacun confiant ses inquiétudes à l'autre. Lorsqu'une annonce doit être faite aux enfants, les parents la font ensemble. Dès le premier épisode de *Merci, les enfants vont bien*, Jean-Pierre appelle les enfants pour un « conseil de famille »[96]. Soit les parents sont assis dans le canapé, face aux enfants[97], soit ce sont ces derniers qui sont assis face à leurs parents[98]. Dans ces deux configurations, l'équipe parentale apparaît soudée face aux enfants. Les parents réunissent les enfants pour les annonces importantes : arrivée d'un nouvel enfant, problèmes financiers et nécessité de réduire les dépenses, changements

[93] Denis et Valérie dans *Fais pas ci, fais pas ça*.
[94] Marion et Daniel dans *Famille d'accueil* (épisode 15, « Les bottes de sept lieues », F3, 2006). Dans *La famille Guérin*, Caroline rencontre le professeur de Ludivine, Julien l'institutrice de Stanislas (Canal+, 2002).
[95] Catherine et Jacques dans *Une famille formidable*, épisode 7 « Nicolas s'en va-t'en guerre », TF1, 1996 ; Isa et Jean-Pierre dans *Merci, les enfants vont bien*, épisode 1 « Ça déménage », M6, 2005 ; ou encore Abel et Bérénice dans *Clash*, épisode 3 « Hugo. Le mérite d'être clair », F2, 2012.
[96] *Merci, les enfants vont bien*, épisode 1, « Ça déménage », M6, 2005. On retrouve la même configuration dans l'épisode 6 de *Clem*, « La mutation », TF1, 2012.
[97] *Drôle de famille*, épisode pilote, F2, 2009.
[98] *Fais pas ci, fais pas ça*, saison 5, épisode 2, « L'été indien », F2, 2012.

d'organisation de la vie quotidienne, séparation des parents, etc. Les parents sont responsables de leurs enfants, de leur bien-être, mais aussi de leur avenir. Ils ont pour mission de faire d'eux des adultes « réussis » et aptes à affronter la vie et ses vicissitudes. Si les parents transmettent toujours un certain nombre de valeurs à leurs enfants, il semble que l'épanouissement de ces derniers soit devenu une priorité, comme le souligne François de Singly lorsqu'il écrit que l'éducation des enfants est marquée par « le passage d'une éducation centrée sur la transmission à une éducation centrée sur le développement des potentialités de l'enfant »[99]. L'objectif est davantage dans la révélation de l'enfant que dans l'imposition d'activités vécues comme coercitives. Ainsi, dans *Fais pas ci, fais pas ça*, Valérie est un fervent défenseur de ce principe, considérant qu'« il faut trouver une activité qui s'adapte à la personnalité de l'enfant »[100]. Quand Eliott demande à aller au catéchisme, ses parents, bien qu'athées, acceptent, privilégiant les envies de leur fils. Il en est de même dans *Que du bonheur !*, Jean-François disant à Valérie, peu convaincue : « respecte que Zoé veuille aller au catéchisme »[101]. Marion, dans *Famille d'accueil*, encourage également les enfants à s'épanouir dans des activités qui leur plaisent et leurs parents à accepter leurs choix[102]. Dans le même ordre d'idées, les parents se doivent de soutenir leurs enfants, même s'ils n'apprécient pas leurs choix. Ainsi, dans *Merci, les enfants vont bien*, Isis considère que ses parents ont le devoir de la soutenir : « vous devez me soutenir, vous devez être de mauvaise foi, vous devez être subjectifs »[103]. Dans cette même série, Isabelle rappelle à Jean-Pierre qu'ils doivent accepter le mariage de leur fille, même s'ils n'aiment pas son futur mari : « elle va l'épouser Jean-Pierre, les bans sont publiés, donc il va falloir qu'on fasse un effort »[104]. La primauté est donc accordée au ressenti des enfants, quel que soit leur âge, et le soutien parental se doit d'être inconditionnel. C'est ce qu'attendent les enfants, et ce à quoi se plient leurs parents.

Les séries mettent donc en scène des parents qui respectent un certain nombre de normes, pourtant diffuses. L'encouragement à l'autonomie de l'enfant est valorisé, celui-ci devant devenir lui-même, aidé par ses parents. C'est ici l'idéal de la famille individualiste qui est mis en scène, cette famille qui a pour rôle de promouvoir la personnalité de chacun, de laisser les identités se multiplier, devenir plurielles, s'épanouir[105]. Les parents doivent travailler – ensemble – à cet idéal.

---

[99] SINGLY (de), François*, Les Uns avec les autres. Quand l'individualisme crée du lien*, *op. cit*., p. 135.
[100] *Fais pas ci, fais pas ça*, saison 1, épisode 3, « Plein la tête », F2, 2007.
[101] *Que du bonheur !*, épisode 10 « Plus près de toi », TF1, 2008.
[102] Elle encourage le père d'Antoine à accepter que celui-ci fasse de la course à pied (épisode 8, « À mille mètres du bonheur, 2004) ; dans un autre épisode, elle parvient à convaincre le père de Martin d'accepter le don de ce dernier pour la cuisine (épisode 39, « La tête dans les étoiles », F3, 2010). Elle lui dit ainsi : « ses envies, ses désirs, ses passions, vous en faites quoi ? ».
[103] *Merci, les enfants vont bien*, épisode 6, « Système B », M6, 2008. Dans l'épisode 3, Emma tient le même discours à Jean-Pierre : « justement, parce que t'es mon père, tu devrais me soutenir » (épisode 3, « Vive les mariés », M6, 2007).
[104] *Merci, les enfants vont bien*, épisode 3, « Vive les mariés », M6, 2007.
[105] Cf. SINGLY (de), François, *Comment aider l'enfant à devenir lui-même ?*, *op. cit*.

2.1.2. L'indissolubilité du couple parental

Les fictions de notre corpus tendent ainsi à affirmer l'indissolubilité du couple parental, malgré les ruptures et séparations[106]. Les parents séparés continuent ainsi souvent à fonctionner comme équipe parentale. Dans *Fais pas ci, fais pas ça*, Valérie et Thierry, le père de Tiphaine, vont boire un verre ensemble pour discuter de la jeune fille, qui les inquiète[107], dans *Drôle de famille*, Benoît et Juliette pour leur part déjeunent au restaurant avec Virginie puis dînent ensemble[108], dans *Clem*, les adolescents sont encouragés par leurs parents à s'entendre en tant que parents pour leur fils Valentin, même s'ils ne sont plus ensemble[109]. Luc trouve des solutions à Isabelle pour régler les problèmes de leurs enfants[110]. Marjorie et Yvan, de leur côté, ont pour règle de ne jamais se disputer devant les enfants, règle qui perdure après leur divorce. Alors qu'ils se querellent, ils changent de ton dès qu'un enfant – ou le chien – arrive, de façon à faire bonne figure et que les enfants pensent qu'ils s'entendent toujours, surtout en ce qui concerne leur éducation[111]. Le père et la mère d'un enfant partagent donc leur autorité – partage inscrit dans la loi. En effet, François de Singly rappelle la loi du 4 mars 2002 relative à l'autorité parentale qui énonce dans son article 2 que « l'autorité parentale est un ensemble de droits et de devoirs ayant pour finalité l'intérêt de l'enfant », et dans son article 5 § 1 que « les père et mère exercent en commun l'autorité parentale »[112], imposant le principe selon lequel le père et la mère doivent continuer à prendre des décisions en commun, après la séparation[113]. Selon le sociologue :

> Les individus sont incités à mettre en place le **bon modèle** d'organisation familiale après divorce : celui de **l'indissolubilité du « couple parental »**, considéré comme seul conforme à ce qui est **« bon pour l'enfant »**. […] La loi française […] les contraint à rester en équipe parentale en prônant **l'autorité parentale conjointe**[114].

Malgré la séparation, les parents demeurent père et mère du même enfant, et doivent parvenir à s'entendre pour le bien de celui-ci. Ce modèle du « bon divorce » va également de pair, comme le souligne Irène Théry, avec la promotion de l'intérêt supérieur de l'enfant. L'instabilité engendrée

---

[106] Catherine, se séparant de son mari Jacques, explique ainsi à son fils : « il faut que tu comprennes que parfois les parents se séparent, mais ils ne se séparent jamais de leurs enfants » (*Une famille formidable*, épisode 10, « Le clash », TF1, 2000).
[107] *Fais pas ci, fais pas ça*, saison 3, épisode 6, « Aimez-vous Chopin ? », F2, 2010.
[108] *Drôle de famille*, épisode 3, « Chacun pour soi », F2, 2012.
[109] Caro encourage sa fille Clem à aller dans cette voie : « il faut que tu dissocies le Julien qui t'a blessée et le Julien qui est le papa de Valentin ». À la fin de l'épisode, Clem dit à Julien : « tu es les père de Valentin, et ça j'en suis vraiment heureuse, mais nous deux, c'est fini. On s'occupe de lui et puis on mélange plus. Ok ? » (*Clem*, épisode 7, « La guerre des familles », TF1, 2012.
[110] *La Smala s'en mêle*, épisode 2, « Sauvage concurrence », F2, 2012.
[111] *En famille*, épisode 7, M6, 2012. Nous reproduisons en annexes les dialogues de cette scène, cf. Annexe 16.
[112] http://www.legifrance.gouv.fr/affichTexte.do?cidTexte=JORFTEXT000000776352&dateTexte&categorieLien=id [consulté le 21/08/14].
[113] Selon Élisa Guiraud-Terrier, avec cette loi, « un nouvel idéal voire un impératif de coparentalité s'est généralisé » (GUIRAUD-TERRIER, Élisa, « Rester parents après la séparation conjugale. Désirs et pratiques de coparentalité », *Revue des sciences sociales*, n° 41, 2009, pp. 130-137, p. 130).
[114] SINGLY (de), François, *Sociologie de la famille contemporaine, op. cit.*, pp. 62-63.

par des mariages durant de moins en moins longtemps est contrebalancée par l'affirmation de la place centrale de l'enfant dans la famille : « à l'idéal d'indissolubilité du mariage, le temps du démariage substitue progressivement celui d'indissolubilité de la filiation, comme le pivot de la sécurité symbolique »[115]. Ce modèle se retrouve dans *Un et un font six* ou dans *Que du bonheur !*, qui mettent en scène des familles recomposées. Cependant, le discours, notamment de *Que du bonheur !* que nous prendrons ici pour exemple, est parfois ambivalent. La série met en scène une famille recomposée dans laquelle les statuts parentaux sont très fermement définis dès le générique avec la présentation des personnages par Valérie. Nous les voyons ainsi défiler à travers la porte du réfrigérateur et ils sont présentés de la manière suivante : « Elsa, *ma* fille ; Jean-François, mon second mari ; Julien, *son* fils ; et Zoé, *notre* petite dernière »[116]. Les possessifs marquent d'emblée l'affiliation de chaque enfant avec son ou ses parent(s). Valérie comme Jean-François opèrent toujours la distinction entre leur enfant biologique et l'enfant de leur conjoint. Jean-François dit ainsi : « je m'assure que *mon* fils, *ta* fille et *notre* fille aillent dans les meilleures écoles possibles »[117]. Le raccourci « les enfants » n'est jamais employé, ce qui montre que le lien biologique semble faire toute la différence. De la même manière un beau-parent ne prend jamais de décision importante concernant l'enfant qui n'est pas le sien. Lorsque Julien est à découvert, Valérie dit à Jean-François : « tu lui dis, hein, c'est *ton* fils »[118] et elle décide même d'inviter Nicole, la mère de Julien, à dîner pour que ce soient les parents biologiques qui règlent le problème de leur enfant ensemble. De la même manière, Valérie demande à Jean-François de parler à son fils, considérant que n'étant pas sa mère, cela pourrait être mal pris :

> *Julien a laissé dans la cuisine ses baskets, ses chaussettes et ses restes de pizza*.
> Valérie, *à Jean-François* : alors tu vois quand je passe trois heures à nettoyer **ma cuisine** avant d'aller me coucher, j'ai un peu les nerfs quand je vois ça le matin au réveil. […] D'accord, mais **tu lui dis toi mon amour**. […] **Ton fils, je l'adore, mais je suis pas sa mère** et j'ai pas envie de passer pour la pénible de service.
> Jean-François : t'inquiète pas, je m'en occupe.
> V. : et si tu peux lui expliquer aussi comment ne pas inonder la salle de bain... Et les poils dans le lavabo ? Et comment on tire la chasse d'eau ?
> J-F. : euh… oui[119].

Il est par ailleurs intéressant de noter que cette fixité des statuts se prolonge jusqu'au sein du couple. Valérie en effet parle à plusieurs reprises de Nicole en la considérant toujours comme la femme de Jean-François. Elle dit ainsi « ta Nicole », ce à quoi Jean-François répond

[115] THÉRY, Irène, *Le Démariage. Justice et vie privée*, Paris, Odile Jacob, 2001 (1993), p. 144.
[116] Cf. Annexe 9.
[117] *Que du bonheur !*, épisode 6, « Le gros lot », TF1, 2008.
[118] *Que du bonheur !*, épisode 17, «Nicole, son ex », TF1, 2008.
[119] *Que du bonheur !*, épisode 63, « L'ordre juste », TF1, 2008.

immédiatement : « d'abord, c'est pas ma Nicole, c'est mon ex »[120]. Le problème de l'appellation est également en scène dans le dialogue suivant :

> Valérie : commence pas, on dirait ta femme.
> Jean-François : oui, ben c'est toi ma femme.
> V. : oui, mais l'autre-là, l'ancienne.
> J-F. : et bien tu dis « la mère de Julien » ou tu dis « Nicole »[121].

Valérie semble donc ne pas parvenir à se considérer pleinement comme la femme de Jean-François, dans la mesure où, dans sa bouche, cette appellation correspond à Nicole, l'ex-femme. Le mari, en revanche, insiste toujours pour que la distinction entre « femme » et « ex-femme » soit toujours rétablie. Les enfants, pour leur part, se considèrent tous comme frères et sœurs, même s'il n'y a aucun lien biologique entre Elsa et Julien. Ce dernier dit « ma sœur » en parlant d'Elsa. La fraternité apparaît donc comme plus facilement élective que la parentalité dans cette série. Les parents insistent pour garder leur place, et pour laisser au parent biologique le rôle qui est le sien dans l'éducation des enfants. Au-delà du divorce, les parents continuent de partager l'autorité parentale sur leurs enfants. Le père d'Elsa est également présent dans la série, ce qui témoigne bien de cette continuité de la parentalité au-delà de la séparation[122]. Si la série insiste sur cette indissolubilité du couple parental, elle semble dans un même mouvement montrer que la recomposition familiale n'engage pas forcément la prise en charge d'un statut de parent envers les enfants de son conjoint. La série assigne l'exercice de la parentalité aux parents biologiques uniquement, rendant invisible la possibilité d'une parenté sociale. En valorisant ce maintien du couple parental indifféremment de son adéquation avec le couple conjugal, ces fictions portent les valeurs de l'individualisme familial et témoignent de la force du rôle de parent face à celui d'époux, d'épouse ou d'amant.e. L'accompagnement de l'enfant et l'attention à la révélation de son identité vont aussi de pair avec une éducation à la sexualité, qui est également une tâche partagée par le couple parental.

2.1.3. Les parents et la sexualité de leurs enfants

2.1.3.1. La question de l'éducation sexuelle

L'information sur la sexualité et la contraception semble prise en charge en fonction du genre mais les deux parents y participent : les pères parlent « entre hommes »[123] avec leurs fils, tandis

[120] *Que du bonheur !*, épisode 34, « Les mouches », TF1, 2008.
[121] *Que du bonheur !*, épisode 17, «Nicole, son ex », TF1, 2008.
[122] À titre d'exemple, Valérie dit à Elsa, lorsqu'il s'agit de renégocier son argent de poche : « on va en parler à ton père » (épisode 31, « Argent de poche », TF1, 2008).
[123] Erwan entame une conversation sur la sexualité avec sa sœur. Leur père arrive, Emma sort : « bon, je vous laisse entre hommes » dit-elle (*Merci, les enfants vont bien*, épisode pilote « Ça déménage », M6, 2005). Dans *Fais pas ci, fais pas ça*, Denis ayant surpris Eliott en train de regarder un film pornographique, a une discussion avec lui sur la sexualité (saison 5, épisode 4, « Être (ou ne pas être) une femme », F2, 2012).

que les mères s'occupent des filles. Ce sont généralement les mères qui se chargent de la discussion relative à la contraception et à la protection, avec leurs filles. Ainsi dans *Clem*, *Ma femme, ma fille, deux bébés* ou encore dans *Famille d'accueil*, on apprend que les mères se sont chargées de *la* conversation[124]. Dans *Hard*, Sophie considère de son « devoir » de proposer à sa fille Violette de lui prendre un rendez-vous chez sa gynécologue. Dans *En famille*, Marjorie cherche régulièrement à savoir si sa fille a déjà eu une relation sexuelle, l'encourageant à se confier – alors que Chloé refuse de lui donner la moindre information[125]. Marjorie prévient Antoine qu'elle a mis une boîte de préservatifs dans son sac pour sa semaine de vacances, vérifiant qu'il sait s'en servir[126]. Dans *Famille d'accueil*, Daniel, confronté à la grossesse d'une adolescente, décide d'aller parler à sa fille, s'inquiétant qu'elle puisse se retrouver dans la même situation[127]. Cependant, la conversation se fait surtout à demi-mots – les mots sexualité, contraception ou encore préservatif ne sont pas prononcés. Plus encore, Daniel, qui semble très gêné, donne à sa fille deux livres et une boîte de préservatifs, considérant que cela revient à une conversation : il lui dit en effet « je suis content qu'on se soit parlé comme ça ». Ultérieurement dans la série, Marion demande à Daniel de parler à leur fils Tim, craignant qu'il ne se masturbe trop[128]. Daniel est gêné et s'y prend à deux reprises avant de parvenir à parler sans ambages à son fils. Ce sont aussi parfois les grands-mères auxquelles les adolescent.e.s se confient, comme dans *En famille* ou dans *Drôle de famille*. Les adultes se sentent ainsi concernés et considèrent devoir informer leurs enfants, quoi qu'il leur en coûte de se lancer dans ce genre de conversation.

2.1.3.2. Suspicion d'homosexualité et renforcement de l'hétéronormativité

Si les parents informent leurs enfants des questions liées à la sexualité, leurs explications sont toujours confinées dans le cadre d'une sexualité hétérosexuelle. En effet, l'une des craintes récurrentes des parents de notre corpus, est d'avoir un enfant homosexuel. De nombreuses intrigues laissent libre cours à ces inquiétudes, les rendant, par là même, légitimes. Plusieurs parents craignent que leur enfant ne soit homosexuel : c'est le cas de Sophie, dans *Hard*, de Reine dans *Une famille formidable*, d'Isabelle dans *La Smala s'en mêle*, de Laurence dans *Un et un font six*, de Jean-François dans *Que du bonheur !*, de Fabienne et Renaud dans *Fais pas ci, fais pas ça*[129], ou encore de Marjorie dans *En famille*. C'est donc une crainte récurrente dans la fiction, qui témoigne des résistances encore très fortes à l'homosexualité. Nous analyserons ici deux

[124] Nous reproduisons en annexe les dialogues des scènes correspondantes dans les différentes séries, cf. Annexe 17.
[125] Voir *En famille*, épisodes 4, 7, 9, 10 et 39 (M6, 2012).
[126] *En famille*, épisode 34, M6, 2012. Elle fait la même chose dans l'épisode 43 : « moi, de te savoir équipé, je suis plus tranquille » dit-elle.
[127] *Famille d'accueil*, épisode 1, « Telle mère, telle fille », F3, 2001. La citation qui suit est extraite de cet épisode, dont nous reportons des extraits de dialogues en annexes, cf. Annexe 17.3.
[128] Nous reproduisons l'échange et ses quiproquos en annexes, cf. Annexe 17.4.
[129] Ils craignent que Soline soit homosexuelle dans la saison 3 ; dans la saison 6 (qui ne fait pas partie de notre corpus), le couple prend très mal l'homosexualité effective de la fille cadette, Charlotte.

exemples qui témoignent de la façon dont les parents font face à ce qui leur paraît problématique, tout en montrant les résistances très fortes à l'homosexualité qui perdurent dans les séries télévisées, sous couvert de discours d'acceptation, de compréhension et de tolérance. Les exemples de *Fais pas ci, fais pas ça* et de *Hard* permettent de saisir les mécanismes à l'œuvre en général dans notre corpus.

Fabienne à propos de Soline : « il faut qu'elle croie que ça nous gêne pas »

Dans *Fais pas ci, fais pas ça*, tout un épisode est consacré à Soline et à sa relation avec sa copine Augustine[130]. Fabienne invite cette dernière à passer du temps chez eux car les deux jeunes filles s'étaient perdues de vue. Elles jouent du piano ensemble et font sagement leurs devoirs. Mais Fabienne les voit s'embrasser. Elle est alors paniquée et s'empresse de prévenir son mari, qualifiant Augustine de « petite vicieuse ». La première réaction des parents est d'éloigner la jeune fille de leur progéniture. Puis ils parlent aux parents d'Augustine qui leur racontent leur calvaire :

> Marie-Claude : C'est pour ça qu'on est partis pendant deux ans. **On avait honte**, devant notre famille, nos amis, et même nos voisins […] On a été très durs avec Augustine […]. **On a tout essayé, rien n'a marché** […]. C'est là que Jean-René a fait son attaque, alors savoir si c'est lié […]. **C'est un chemin de croix** […], mais vous verrez vous en sortirez grandis. […] Dieu nous a envoyé une **épreuve**, il a sans doute ses raisons.

La tirade de Marie-Claude mêle plusieurs éléments. L'homosexualité de leur fille est vécue comme une « épreuve », « un chemin de croix », plus encore comme une « honte ». De plus, le lien est fait de manière très forte entre le fait que Jean-René ait fait une attaque (il ne parle plus et apparaît très handicapé) et l'homosexualité de sa fille. On apprend enfin qu'ils ont « tout essayé », mais que « rien n'a marché ». Marie-Claude n'explique pas en quoi ont consisté ces essais, mais quand on connaît les traitements de choc particulièrement violents qui ont longtemps été administrés autrefois aux homosexuels (lobotomie, électrochocs, thérapie de l'aversion, etc.), cette évocation peut interroger.

Suite à cette scène, Fabienne et Renaud adoptent une autre tactique qui est celle de la compréhension. Ils décident de se renseigner et s'approchent d'un bar gay – comme en témoigne le drapeau arc-en-ciel qui orne la façade. Le bar est d'ailleurs tellement gay que le personnel est homosexuel tout comme les gens qui passent dans la rue avoisinante, Renaud craignant d'être accosté par un homme. Fabienne discute avec la serveuse qui lui fait un cours sur les différents « genres » de lesbiennes :

[130] *Fais pas ci, fais pas ça*, saison 3, épisode 6, « Aimez-vous Chopin ? », F2, 2010. L'analyse et les citations qui suivent sont issues de cet épisode.

> Serveuse : T'as la *butch*, la nana super masculine, […] ensuite t'as la gouine à mèche, […] la lesbienne *fem*, la quintessence de la féminité […] À la place du mariage, t'auras le Pacs, et avec l'insémination, elles te feront des jumelles ! […] Elle a de la chance de t'avoir ta fille. […] Ben ouais, t'es là, tu t'intéresses, tu te renseignes, c'est vachement mignon. Moi je suis sûre que ta gamine, quand elle va venir te parler tu sauras l'écouter.

La serveuse lui apprend également qu'elle a rompu tous liens avec ses parents qui n'ont pas accepté son homosexualité. C'est finalement ce qui fait le plus peur à Fabienne : la rupture des liens avec sa fille :

> Fabienne, *à Renaud* : il faut montrer qu'on est des parents ouverts, […] que l'homosexualité, ça nous dérange pas […]. Tu veux qu'elle s'en aille ? […] Je t'ai pas dit que ça ne me gênait pas, mais **il faut qu'elle croie que ça ne nous gêne pas**, parce que sinon elle va partir, elle va couper les ponts et on la reverra jamais, jamais !

Fabienne, tout comme Renaud, a donc un « problème » avec l'homosexualité et cela la « gêne ». Pour autant, elle décide de simuler la tolérance, de façon à ce que leur fille ne s'éloigne pas. L'important n'est pas que l'homosexualité ne les gêne pas, mais bien que Soline le croie. À table, les parents parlent ainsi d'un couple de femmes de leurs amies ayant eu des enfants par insémination artificielle, Renaud ajoutant : « chez les Lepic, on accepte la différence ». Cette dernière réplique a un effet pervers dans la mesure où elle présente très clairement l'homosexualité comme une différence, ce qui est – en soi – une intolérance. Fabienne, perturbée, raconte la situation à Valérie qui répond : « ah bon ? C'est pas grave, si elle est heureuse ! », ajoutant « chacune sa croix ! », puisqu'elle craint de son côté que sa propre fille ne parte en Inde avec une copine. Valérie apparaît donc comme acceptant tout à fait l'homosexualité, mais le fait de la comparer à une croix à porter la renvoie à nouveau du côté de la punition, du problème, du poids à supporter. À aucun moment donc l'homosexualité n'est présentée comme quelque chose de « normal » ou de « naturel » mais bien comme quelque chose de problématique. Les parents, après moult discussions, décident d'adopter la stratégie de l'écoute et de la tolérance. Quand Soline vient leur parler, ils lui disent : « on t'écoute » et « on est prêts ». Soline avoue alors… s'être fait faire un piercing au nombril en cachette ! Mais Fabienne, obnubilée par ce qu'elle a vu, n'est pas satisfaite de cette réponse et se désintéresse du piercing : « je n'en peux plus, il faut qu'on sache ! […] Ma chérie, si tu es heureuse, on t'aime comme tu es ». Comprenant enfin que ses parents la pensent homosexuelle, Soline explique la situation le plus simplement du monde : « c'est juste que elle, elle aime les filles, mais moi sinon je préfère les garçons. Bon, le piercing je le garde, alors ? ». Les parents, soulagés, s'embrassent, heureux de la bonne nouvelle. Tout rentre donc dans l'ordre – l'ordre de l'hétérosexualité normative.

Jules : « aujourd'hui j'aime Élodie, demain je sais pas, on verra ! »

Dans *Hard*, Sophie a peur que Jules soit homosexuel. Elle dit qu'elle a honte de l'avouer, que cela lui pèse, et que c'est compliqué pour une mère. Les craintes qu'elle énonce sont tout de suite refusées par son compagnon Roy, qui dit que ce n'est pas grave, ainsi que par Jules. Sophie l'interrompt alors qu'il a un rapport sexuel avec sa petite amie Élodie et voici la conversation qui s'ensuit :

> Sophie, *à Jules* : il n'y a rien de mal chéri, surtout pour toi. Non, c'est vrai, j'étais étonnée et surprise que tu essayes.
> Jules : essayer quoi ?
> S. : ben les... les...
> J. : je comprends rien à ce que tu veux dire.
> Violette : elle veut savoir pourquoi tu couches avec des meufs si t'es pédé.
> S. : non !
> J. : quoi ? Mais je suis pas pédé !
> S. : c'était pas grave du tout, c'est bien comme ça aussi.
> J. : non mais attends, aujourd'hui j'aime Élodie, demain je sais pas, on verra !

Sophie est partie du principe que son fils était homosexuel et qu'il lui fallait essayer d'accepter la situation. Elle tente ainsi de lui dire que c'est normal, que ce n'est pas « grave » et qu'il fait ce qu'il veut. La réaction de Jules est intéressante car il refuse d'être « étiqueté ». Il refuse d'être considéré comme « pédé » mais n'accepte pas non plus d'être envisagé comme hétérosexuel. Andrea tient d'ailleurs à Sophie un discours allant dans ce sens, lui expliquant que la sexualité est plastique, plurielle, et plaidant pour une liberté de chacun à choisir sa sexualité, bien sûr, mais aussi de chacun à se définir[131]. Sophie part du principe qu'Andrea – personnage transgenre – est forcément homosexuel. Or, Andrea, se considérant comme une femme, est hétérosexuelle. Ce personnage encourage à distinguer sexe, genre et sexualité, et à refuser le cadre de l'hétérosexualité normative pour penser les identités et les sexualités.

Si ces extraits témoignent d'une gestion du « problème » par le couple, les discours portés sur l'homosexualité doivent ici être analysés plus précisément et méritent que l'on s'y attarde. Il nous faut tout d'abord rappeler que les comédies utilisent l'ironie et l'humour pour rendre leurs personnages ridicules. Ainsi est-il possible de considérer dans un premier temps que le couple Lepic est présenté dès la première saison comme catholique, pas tant réactionnaire que conservateur, peu ouvert à la fluidité des identités sexuelles et de genre. Le fait de montrer ce couple se rendre dans un quartier gay, en insistant sur le malaise des personnages, fonctionne sur le mode comique, visant le rire du téléspectateur. Le ridicule des personnages rejaillit sur leurs opinions et met en avant leur intolérance. On encourage le téléspectateur et la téléspectatrice à se

[131] Nous reproduisons en annexe l'échange entre Andrea, personnage transgenre, et Sophie, qui pense trouver conseil auprès d'elle, cf. Annexe 18.

moquer de Fabienne et de Renaud et donc à critiquer leur homophobie. Pour autant, les dialogues demeurent violents (Fabienne qualifie tout de même Augustine de « vicieuse », terme rappelant à la fois les caractérisations des personnes homosexuelles et la stigmatisation dont elles (s)ont (été) victimes). De plus, ce que mettent en scène avec force ces fictions, c'est bien le fait que l'acceptation de l'homosexualité d'un enfant n'est pas montrée comme obligatoirement nécessaire ou « normale » tant la première réaction du parent concerné est toujours du côté de la honte ou de la crainte. Ces discours, pour le moins réactionnaires, ne sont pas véritablement remis en question ou critiqués, comme si le fait d'avoir honte d'avoir un enfant homosexuel pouvait se comprendre ou être légitime. Le seul fait de mettre en scène ces résistances les fait passer pour allant de soi et rend acceptables la crainte et la stigmatisation de l'homosexualité. La récurrence de l'énonciation des peurs des parents les rend recevables, et ce d'autant plus qu'elles se drapent dans les voiles de l'humour. Si les parents finissent par dire accepter l'homosexualité de leur enfant, ils sont dans la plupart des cas rassurés en apprenant que leur enfant est hétérosexuel. Si d'un côté, les séries prônent la tolérance, de l'autre, elles laissent libre cours à des discours réactionnaires, frisant clairement avec l'homophobie, sans les remettre en question.

2.2. Parentalité, performance et genre

La sexualité des enfants est, par principe, envisagée comme hétérosexuelle, et l'homosexualité sort du cadre qu'ont forgé les parents pour leurs adolescents. Plus encore, en affirmant la nécessaire hétérosexualité des enfants, les séries construisent aussi l'imaginaire d'une famille hétérosexuelle, et la reproduction de cet idéal à toutes les générations. Ces intrigues amènent à confronter les parents à un « risque » et s'intéressent à la manière dont ils y répondent. Dans *Fais pas ci, fais pas ça*, Fabienne insiste auprès de son mari pour que leur fille pense que l'homosexualité ne les dérange pas – alors que c'est bien le cas. Pourquoi ? Fabienne ici se réfère à des discours plus diffus prônant la tolérance, l'écoute, le maintien de la confiance, le soutien vis-à-vis des enfants. De manière implicite, elle dit bien que l'intolérance ne peut être acceptable ni reconnue comme une pratique parentale légitime. Un « bon » parent ne peut pas rejeter son enfant, couper les ponts avec lui, l'abandonner, sous prétexte qu'il est homosexuel. Un « bon » parent se doit d'être à l'écoute et d'accepter son enfant tel qu'il est. On lit là en filigrane les discours de promotion de l'autonomie et l'épanouissement de l'enfant portés par l'individualisme familial : les parents doivent aider, de surcroît en faisant équipe, leur enfant à devenir lui-même, à se révéler. C'est bien l'application de ces principes que certaines séries mettent en scène lorsque

les parents acceptent l'homosexualité de leur enfant[132]. Ces parents promeuvent l'amour comme valeur supérieure et insistent sur l'importance de l'épanouissement de l'enfant, quelle que soit la personne qui les rend heureux. Dans ces fictions affleure ainsi l'idéal d'un parent accompagnateur, attentif et ouvert. Les personnages de parents puisent dans cet idéal normatif et nous les suivons dans leur parcours visant à mettre en pratique cet idéal, plus précisément, à le *performer*.

2.2.1. Performer le « bon » parent

Nous aimerions ici développer l'hypothèse suivante : les parents, dans les séries, se réfèrent à un idéal diffus du « bon » parent, idéal qu'ils tentent, avec plus ou moins de succès, de mettre en pratique, de « performer ». Ainsi, il nous semble tout à fait pertinent d'étudier les pratiques parentales mises en scène dans notre corpus sous l'angle de la « performance de parentalité ». « Il *faut* qu'elle croie que ça nous gêne pas » dit Fabienne à son mari. Il *faut* que les discours et actions des parents aillent dans le sens de cet esprit social définissant les « bonnes » pratiques parentales. Peu importe que les parents soient choqués ou non par l'homosexualité, il *faut* qu'ils jouent le rôle du bon parent ouvert. Pour ce faire, ils puisent dans des ressources pour se comporter « comme il *faut* » ou, en tout cas, comme ils pensent devoir le faire, comme un « bon » parent – un parent idéal – devrait le faire. Cet idéal, c'est celui d'un parent qui sait tout à la fois protéger son enfant, l'encourager, l'accompagner dans la vie, trouver l'équilibre entre autorité et laisser-faire, bref, l'aider à être lui-même, à s'épanouir. C'est l'idéal du parent de la famille individualiste. Cet idéal est « performé ». Il est mis en pratique, en scène, de manière parfois bricolée. Fabienne performe l'idéal du « bon » parent. Elle joue un rôle. Elle ne se comporte pas comme elle le souhaite, mais bien comme elle pense devoir le faire, en référence à la conception qu'elle se fait du « bon » parent – conception véhiculée de manière diffuse, mais non moins prégnante, dans les institutions, médias, politiques publiques, etc. Il y a bien ici performance, dans le sens que donne Judith Butler[133] à la performance de genre quand elle montre, par exemple, que la performance *drag* imite le genre, plus précisément imite une féminité fantasmée, inexistante. La performance donne vie et légitimité à un idéal normatif en réalité extrêmement contraignant. Par son caractère performatif, elle le fait exister et tend à le faire passer pour vrai. La question de la performance appelle en effet celle de la réalité ou de l'existence de cet idéal. En exécutant une performance de parentalité (qui est aussi, à sa façon, une performance de genre), Fabienne rend

[132] Quelques personnages acceptent sans difficulté l'annonce de l'homosexualité de leur enfant : Jacques ou Audrey dans *Une famille formidable* (Audrey dit à sa fille Marie : « S'aimer, après tout, est-ce que c'est pas la plus belle chose du monde ? », épisode 25, « Vive la crise », TF1, 2012) ou encore Daniel dans *Famille d'accueil*. Dans cette dernière série, un épisode est consacré à Arthur, adolescent homosexuel souffrant de discrimination. Marion lui dit ainsi : « ce qui t'arrive c'est difficile, mais t'as pas à avoir honte. Un premier baiser c'est magnifique. Garçon ou fille peu importe, c'est un cadeau de la vie » (épisode 43, « Hors jeu », F3, 2011).

[133] BUTLER, Judith, *Trouble dans le genre. Le féminisme et la subversion de l'identité*, *op. cit*.

visible et concret l'idéal qu'elle performe. Elle participe à la diffusion d'un certain nombre de normes liées à l'exercice d'une « bonne » parentalité (ici *via* des impératifs de tolérance et de soutien). La performativité, nous dit Judith Butler, est répétition. C'est bien dans la récurrence de ces performances de parentalité que ces séries construisent, discutent, mais surtout participent à produire un idéal du « bon » parent.

Les séries mettent donc en scène des parents qui respectent un certain nombre de normes, pourtant diffuses. L'encouragement à l'autonomie de l'enfant est valorisé, celui-ci devant devenir lui-même, aidé par ses parents. Les séries télévisées proposent ainsi une sorte de mise en abîme : les discours sur la parentalité circulent dans les médias, la littérature psychologique, les politiques publiques, etc. ; ils forgent des représentations sociales dans lesquelles puisent les scénaristes ; ces discours sont ensuite repris dans les séries à la fois parce qu'ils informent la construction des personnages et parce que ces derniers sont montrés comme s'y référant. Les personnages alors sont confrontés à ces idéaux diffus et tentent de les mettre en œuvre. En retour les publics sont renvoyés à leur propre condition et confrontés à ces discours, et à leur application. Ces séries diffusent tout autant qu'elles réfractent un « nouvel esprit social », celui de « l'individualisme familial ». En effet, selon Jean-Hugues Déchaux :

> L'individualisme familial s'accompagne de nouvelles normes qui se diffusent par des voies inédites jusqu'à atteindre le cœur de l'intimité familiale : médias, marché de l'industrie culturelle, savoirs experts, services sociaux de l'enfance et de la famille, justice, médiation familiale, médecine, etc. […] Elles [ces normes] définissent l'espace des possibles, le cadre indissociablement épistémique et normatif dans lequel les individus raisonnent, se construisent et orientent leur action. Elles indiquent ce que doit être un « bon couple », une « bonne famille », une « éducation réussie », une « adolescence épanouie », « le bon âge pour avoir des enfants », « la bonne façon de vivre sa sexualité », « la bonne distance avec les parents et beaux-parents », « la bonne manière de divorcer », « la bonne mort », etc.[134].

Elles mettent en scène ces normes en montrant des parents soucieux du bien-être et de l'éducation de leur enfant. Plus encore, elles y participent. La performance de parentalité peut également renvoyer, nous le signalions plus tôt, à une performance de genre. En effet, les représentations sociales dans lesquelles les parents puisent sont-elles les mêmes pour les pères et les mères ? C'est désormais au genre de la parentalité que nous allons nous intéresser, en pointant les pratiques distinctives liées à la paternité et à la maternité.

[134] DÉCHAUX, Jean-Hugues, « Ce que "l'individualisme" ne permet pas de comprendre. Le cas de la famille », *article cité*, p. 101.

2.2.2. La parentalité et ses effets de genre

Si une partie du travail parental est prise en charge d'un commun accord par les deux parents, il semble que d'autres tâches sont davantage genrées. Nous montrerons ici que la dichotomie classique entre père autoritaire et mère consolatrice et *caring* est réactualisée par les chroniques familiales.

2.2.2.1. Les mères et le care

Nous avons relevé que la cuisine était prise en charge essentiellement par les mères. Or la préparation des repas va au-delà des simples tâches domestiques dans la mesure où elle est aussi une façon de prendre soin des siens, de ceux qu'on aime, d'être *caring*. En effet les mères, non seulement préparent à manger, mais elles prévoient également la composition des repas en prenant garde à varier les aliments et à maintenir la famille en bonne santé, rappelant les recommandations nutritionnelles. Dans *Famille d'accueil,* par exemple, Marion fait un plan de repas pour toute la famille et fait un cours d'alimentation aux enfants qu'elle a réunis dans le salon. Son objectif : que toute la famille retrouve « un bon équilibre alimentaire » : protéines, féculents, légumes verts » ajoute-t-elle[135] ; Fabienne, de son côté, met en scène le spectacle de l'école maternelle, dans lequel elle souhaite faire passer un message en critiquant les menus de la cantine. Elle fait jouer aux enfants le rôle des gentils légumes verts d'un côté et des méchantes frites de l'autre. Le refrain, sur l'air de la chanson d'Helmut Fritz « Ça m'énerve » dit ainsi : « mon fils est persuadé que les poissons sont carrés »[136]. Cette chanson engagée lui vaut les félicitations du maire qui l'invite à le rejoindre dans son équipe pour les prochaines municipales. Fabienne tient donc un discours teinté de « cinq fruits et légumes par jour », qui participe de l'aspect globalisant des soins que cette mère effectue envers les membres de sa famille, soucieuse de leur santé et de leur qualité de vie. Dans *En famille*, Marjorie en vient à trouver des stratégies pour que ses enfants mangent des légumes : « mais moi je savais qu'ils allaient faire ça, c'est pour ça que j'en ai profité pour leur faire des légumes »[137] dit-elle. De la même manière, les mères sont attentives aux petits-déjeuners et ne laissent pas leurs enfants quitter la maison le ventre vide[138]. Surtout, elles font en sorte que leur alimentation soit équilibrée, contrairement aux pères qui, n'y

[135] *Famille d'accueil,* épisode 11, « La grande fille », F3, 2005. Marion fait ce plan alimentaire pour les besoins de sa protégée boulimique, Fred. Alors que Marion et les enfants mangent le repas qu'elle a préparé, Daniel mange une pizza dans son coin. La « solidarité familiale » concerne donc davantage la mère et les enfants que le père.
[136] *Fais pas ci, fais pas ça*, saison 3, épisode 8, « La frite et le dindon », F2, 2010.
[137] *En famille*, épisode 2, M6, 2012.
[138] Fabienne distribue des tartines aux enfants avant qu'ils partent pour l'école et dit à Charlotte : « mange quelque chose, Charlotte, tu vas mourir de faim à 10h ! » (*Fais pas ci, fais pas ça*, saison 5, épisode 2, « L'été indien », F2, 2012) ; Marjorie retient Antoine pour qu'il petit-déjeune avant de partir (*En famille*, épisode 2) et elle lui prépare souvent son goûter ; Marion dit qu'elle « déteste qu'un enfant parte à l'école l'estomac vide » (*Famille d'accueil*, épisode 20, « Hugo », F3, 2008) ou encore que « le petit-déjeuner, c'est le repas le plus important de la journée » (épisode 24, « Qui sème le vent », 2008).

font guère attention[139]. Roxane par exemple prend le temps de faire aux enfants une « vraie purée » alors que son mari s'apprête à leur donner des petits pots[140]. De nombreux éléments sont liés : les mères décident des repas, font les courses, la cuisine et se préoccupent de la santé de leurs enfants. Elles semblent donc en charge de toute la partie « nourrissage des enfants ». L'expression « mère nourricière » retrouverait ici tout son sens.

Plus encore que de leurs enfants, c'est aussi de leurs conjoints que les mères prennent soin. Ainsi, alors que Valérie pense que Jean-François a trop de cholestérol, elle propose que toute la famille l'accompagne dans son régime :

> Valérie : Tu peux quand même faire l'effort d'un petit régime ! […] On va arrêter les œufs, le fromage, la charcuterie, les gâteaux. […] Allez, petit à petit. On s'y met tous. Tu sais, ça nous fera pas de mal de manger sainement[141].

Cependant, c'est finalement Valérie qui a trop de cholestérol. L'apprenant, Jean-François lui enlève son verre de vin des mains et le boit. Alors qu'elle propose de participer et de le soutenir dans son régime, lui ne fait que se moquer. Les mères prennent soin des autres, mais la réciproque n'est que rarement vraie. Le *care* est ici le plus souvent du côté des mères.

Le *care* – terme difficile à traduire en français car il renvoie au fait de prendre soin de quelqu'un, mais aussi à la sollicitude, ainsi qu'à la vulnérabilité de ceux dont on prend soin – est, d'une manière générale, pris en charge par les femmes. Ce sont elles qui s'occupent des malades, des personnes âgées, des enfants, des personnes handicapées ou invalides, bref, des plus vulnérables. Si une partie de ce travail du *care* a une valeur marchande, ce n'est pas le cas de toute tâche en relevant. L'affection, la tendresse, l'attention sont plus difficilement monnayables. Patricia Paperman rappelle ainsi la nécessité d'envisager le *care* en termes de sentiments, de relations personnelles, (in)dépendance, maintien du lien[142]. Dans une perspective sociologique, elle insiste sur « certains types de sentiments et de sensibilité – amour, attention, compassion, respect, souci – et leur déploiement dans des relations concrètes ; si on les considère ensemble, ces sentiments dessinent une orientation spécifique – morale – envers les autres et les relations »[143]. Dans notre corpus, les mères marquent leur attention à autrui par les soins qu'elles prodiguent, par les marques d'amour qu'elles distillent (baisers, câlins), par le souci d'autrui dont elles témoignent

[139] Gérald, dans *Fête de famille*, se retrouvant dans sa propre cuisine avec quatre enfants à nourrir, est incapable de préparer à dîner. En guise de repas, il leur propose des biscuits et des chips (*Fête de famille*, épisode 3, « Quand on a tout pour être heureux », F2, 2006). Dans *Un et un font six*, Paul s'absente souvent et l'on voit ses filles, le frigo étant vide, commander une pizza (*Un et un font six*, épisode 2, « Ça passe ou ça casse », TF1, 1997).
[140] *En famille*, épisode 11, M6, 2012.
[141] *Que du bonheur !*, épisode 46, « Analyses », TF1, 2008.
[142] PAPERMAN, Patricia, *Care et sentiments*, *op. cit*.
[143] *Id.*, p. 36.

dans leurs pratiques quotidiennes et dans l'exercice de leur parentalité. Ces soins prennent des formes multiples car elles soignent aussi bien leurs enfants (et les enfants de ces derniers) que leurs époux.

Les séries télévisées fourniraient une réflexion sur le *care* et participent à le rendre public, mais, selon Sandra Laugier, elles peuvent également encourager son expression dans le public :

> Les objets de ces séries, dans leurs styles divers, sont toujours liés au *care* qui est décidément un sujet ou motif incontournable de la fiction quotidienne. Mais le *care* n'est pas seulement un sujet central : la série est également moyen de susciter le *care* (par éveil de l'affectivité, représentation de figures émouvantes)[144].
>
> En mettant en scène le rapport conflictuel au *care* (enfants, parents, maison) comme expression centrale du caractère moral du héros (héroïnes, en l'occurrence [l'auteure pense ici à la série *Desperate Housewives*]), les séries télé récentes légitiment le *care* et lui donnent expression publique[145].

En pensant le *care* en termes de morale – et non plus seulement d'éthique féminine comme le faisait Carol Gilligan[146] – on peut considérer que la morale que les séries diffusent et les questions morales que se posent leurs créateurs donnent à voir les différentes dimensions du *care* et lui offrent un accès à la sphère publique. Les séries de notre corpus révèlent une prise en charge des pratiques du *care* essentiellement féminine, mais elles amènent aussi un questionnement sur les autres enjeux du *care* : la préoccupation, la responsabilité, le don de soi et les sentiments qui le sous-tendent. Malgré tout, en privilégiant une prise en charge du *care* par les femmes/mères/épouses, les séries de notre corpus réaffirment le caractère genré du *care* et de la parentalité. L'attention, le soin, la sollicitude sont construits ici comme des caractéristiques féminines et maternelles.

2.2.2.2. Des pères autoritaires

Si le *care* est une caractéristique maternelle, comment la paternité, de son côté, est-elle construite ? Il semble que le recours à l'autorité soit l'occasion, dans ces représentations, d'articuler masculinité et paternité. Revenons à la difficulté pour Denis d'être reconnu comme homme et père lorsqu'il est homme au foyer. La féminisation du personnage va de pair, dès la première saison de la série, avec une remise en question de sa paternité et de sa virilité. Dès les premiers épisodes, Valérie rappelle à Denis l'importance de la figure du père, et la nécessité pour lui d'incarner, pour sa belle-fille Tiphaine, une figure d'autorité. Alors qu'ils ont choisi un mode

[144] LAUGIER, Sandra, « Le sujet du *care* : vulnérabilité et expression ordinaire », in MOLINIER, Pascale, LAUGIER, Sandra et PAPERMAN, Patricia, *Qu'est-ce que le* care *? Souci des autres, sensibilité, responsabilité*, Paris, Payot, 2009, pp. 159-200, p. 191.
[145] *Id.*, p. 193.
[146] GILLIGAN, Carol, *Une voix différente. Pour une éthique du care*, *op. cit.*

d'éducation sans violence et sans coercition, Valérie l'encourage à faire preuve d'autorité vis-à-vis de Tiphaine. Valérie ne se fâche elle-même que très rarement, préférant envoyer Denis au front, et inscrivant alors l'autorité et la colère du côté de la paternité. Denis va ainsi chercher à reconquérir sa virilité perdue, *via* l'exercice de son autorité, en performant son rôle de père. À la demande de Valérie, il va tancer Tiphaine et la rappeler à l'ordre, obtenant, *via* cette crise d'autorité, la docilité de l'adolescente. Denis dit alors, face caméra : « je pense que Tiphaine est devenue une femme, et comme beaucoup de femmes, surtout comme sa mère, elle a besoin de sentir qu'il y a un homme à la maison, quoi, un vrai »[147]. L'affirmation d'une autorité, dans le cadre de son rôle de père, renvoie à une affirmation de la virilité du personnage. Pour autant, le ton humoristique encourage ici une lecture ironique et décalée, permettant d'aller au-delà d'une affirmation pure et simple de la puissance paternelle. En faisant preuve d'autorité, Denis exécute une performance tout à la fois de paternité et de virilité, même si celle-ci est placée sous le signe du ridicule et du comique. Ainsi Denis parodierait presque une paternité traditionnelle, très éloignée de ses pratiques parentales habituelles, ou du moins mettrait en pratique les « caractéristiques accessoires attendues »[148] de la paternité. Il performe un rôle de père viril, autoritaire et imposant sa volonté à sa fille (ici belle-fille). La mobilisation du concept de performance, telle que développée précédemment, peut à nouveau être utile ici. La performance de Denis rappelle la paternité traditionnelle et la volonté de s'y conformer, mais aussi les reconfigurations récentes de la paternité et de la masculinité, et la difficulté de s'inscrire totalement dans des pratiques n'étant plus en phase avec les attentes contemporaines. En effet l'évolution de l'exercice de la paternité renvoie aussi à une reconfiguration de la masculinité. Comme l'écrit Christine Castelain-Meunier, « aujourd'hui, la question des changements de comportements paternels va de pair avec celle des transformations des modes d'affirmation de la virilité »[149]. La paternité serait davantage affaire de relationnel que d'autorité. L'humour rend ici caduc et dépassé l'exercice d'une paternité déconnectée de la mise en œuvre d'une proximité, d'une relation d'écoute et de complicité entre le père et son enfant. Denis exécute cette performance de paternité de manière à obtenir l'adhésion de Tiphaine, mais il ne prolonge pas cette expérience. Plus encore, le personnage nous renvoie l'image d'une paternité/masculinité mascarade, performée et mettant en lumière, si l'on reprend les mots de Catherine Achin et Elsa Dorlin, « le dispositif normatif dominant de genre, de sexualité, de couleur et de classe »[150], ce à

[147] *Fais pas ci, fais pas ça*, saison 1, épisode 12 « Ce n'est qu'un au revoir », F2, 2007.
[148] HUGHES, Everett C., « Dilemmes et contradictions de statut », *article cité*, p. 188. Hughes applique ces caractéristiques aux professions, mais il nous semble que ce principe d'attentes vis-à-vis de l'exercice de la parentalité relève du même processus.
[149] CASTELAIN-MEUNIER, Christine, « Tensions et contradictions dans la répartition des places et des rôles autour de l'enfant », *Dialogue*, n° 165, 2004, p. 33-44, p. 39.
[150] ACHIN, Catherine et DORLIN, Elsa, « Nicolas Sarkozy ou la masculinité mascarade du Président », *Raisons politiques*, vol. 3, n° 31, 2008, pp. 19-45, p. 39.

quoi nous aimerions ici ajouter : de parentalité. L'humour rend lisible et dicible le décalage entre une paternité virile et l'archaïsme de sa performance. Cette négociation humoristique de l'articulation entre genre et parentalité est cependant assez marginale dans notre corpus et relèverait davantage de représentations contre-hégémoniques. En effet, ces chroniques familiales tendent à prendre pour allant de soi la répartition genrée des tâches. Les représentations hégémoniques reconduisent les inégalités au sein du couple parental[151], associant par exemple l'autorité au masculin et au paternel, la consolation et la tendresse au féminin et au maternel. Ainsi, dans ces séries, bien souvent, ce sont les pères qui grondent voire punissent les enfants tandis que les mères, de leur côté, jouent les consolatrices. D'une manière générale donc, les pères sont plutôt en charge de l'autorité envers les enfants sans que cette « compétence » leur soit beaucoup discutée par les mères. Nous proposons d'illustrer cette répartition à travers deux exemples représentatifs de ce clivage.

Dans *Clash* tout d'abord, Abel tance Hugo suite à ses mauvais résultats scolaires (que l'adolescent a maquillés en piratant le site internet de son lycée), tout en reprochant à Bérénice de couver leur fils (extraits reproduits en annexes 19.3). Voici ce qu'il leur dit :

> Abel, *à Bérénice* : notre fils est un délinquant et toi tu le réconfortes. Mais tu vois pas qu'il t'embobine ? – *à Hugo* – tu veux savoir ? Oui tu m'as déçu, j'avais confiance en toi et tu as trahi cette confiance. Toute ma vie je me suis battu pour la justice et le droit, c'est pas pour avoir un fils fumiste qui s'amuse à contourner les règles pour usurper sa place[152].

Bérénice plaide pour une plus grande attention à leur fils : « je m'inquiète pour Hugo », « il veut qu'on s'occupe de lui, qu'on soit présents », dit-elle à son mari. Elle part du principe que leur enfant est bon, et que son comportement est dû à un problème dont elle et son mari, en tant que parents, seraient responsables. Elle propose alors une réorganisation de leurs emplois du temps de façon à ce qu'ils puissent s'occuper davantage de leur fils. Hugo a donc d'un côté un père très exigeant auprès de qui il doit faire ses preuves, et de l'autre une mère douce et attentive qui est à l'écoute et prône une meilleure communication au sein de la famille.

Les séries tendent donc à reconduire une opposition assez ferme entre paternité et maternité, associant l'autorité au masculin et au paternel, la compréhension, la consolation et la tendresse au féminin et au maternel. Bien souvent, comme on vient de le voir, le père se fâche et la mère console. Cette répartition genrée du travail parental est encore plus visible dans la série *Une*

[151] La fiction reproduit ici les pratiques effectives des Français. Voir BRUGEILLES, Carole et SEBILLE, Pascal, « Le partage des tâches parentales : les pères, acteurs secondaires », *Informations sociales*, n° 176, 2013, p. 24-30.
[152] *Clash*, épisode 3 « Hugo. Le mérite d'être clair », F2, 2012.

famille formidable, dont nous proposons d'analyser une séquence en particulier[153], révélatrice du fonctionnement des enjeux de genre dans les imaginaires de la parentalité. Jacques et Catherine ont une discussion avec Frédérique car ils viennent d'apprendre, lors de leur convocation chez le proviseur, que leur fille séchait les cours et avait volé des ordonnances à un confrère de sa mère. Dans cette scène, chaque parent occupe une position bien distincte[154]. Du côté de la paternité, Jacques s'énerve, malgré sa promesse de rester calme, il s'en prend immédiatement à Frédérique déclenchant ses larmes. Il ne prend pas en compte les sentiments de sa fille lorsqu'elle les révèle, trouvant très bien que son petit copain s'intéresse à une autre, même si cela la fait souffrir. On retrouve ici une sorte de réflexe défensif du père vis-à-vis de la virginité de sa fille. Souvent, dans les séries, les pères n'apprécient pas leurs gendres ou acceptent mal que leurs filles aient une vie sexuelle. Catherine de son côté tente de temporiser, elle apaise Frédérique, parle doucement, se rapproche d'elle – alors que Jacques reste à distance –, l'appelle « ma puce », lui caresse gentiment le dos, demande des explications afin de comprendre ce qui l'a poussée à agir de la sorte. À aucun moment elle ne se fâche, restant toujours douce et tendre. Une fois l'explication obtenue, elle cherche une raison et aboutit à la conclusion qu'elle est responsable : « c'est de ma faute ! Oui, c'est de ma faute » dit-elle. Jacques en revanche ne se remet en cause à aucun moment et il n'accepte aucune part de responsabilité dans la façon de penser de sa fille[155]. Dans ces deux scènes, diffusées à seize ans d'intervalle, nous sommes face à deux modalités d'exercice de la parentalité, qui sont profondément genrées. L'une est affective et relationnelle tandis que l'autre se fait sur le plan de l'autorité[156].

Certaines mères sont présentées comme manquant d'autorité sur leurs enfants. Michel encourage Marie-France à être moins laxiste avec son fils et, au fil des épisodes, elle tente de s'imposer, allant jusqu'à le gifler lorsqu'il la qualifie de « conne »[157]. Marie-Laurence, de son côté dit à propos de sa relation avec ses enfants : « moi de toute façon, ils m'écoutent jamais. Je pourrai faire pipi dans un violon, ce serait pareil »[158]. Toutes deux répugnent ainsi à être autoritaires avec leurs enfants qui, en retour, ne les écoutent pas et ne les considèrent guère. Lorsque les mères sont autoritaires ou présentées comme telles, elles ne le sont pas vis-à-vis de leurs enfants, mais plutôt vis-à-vis de leurs maris. Ainsi, dans *En famille*, le personnage de Roxane a un caractère fort et est

[153] *Une famille formidable*, épisode 7, « Nicolas s'en va-t'en guerre », TF1, 1996. Nous reproduisons en annexes les dialogues de cette séquence, cf. Annexe 19.1.
[154] Nous rendons compte de la position de chaque parent dans un tableau, cf. Annexe 19.2
[155] Nous reviendrons ultérieurement sur la conclusion de cette scène. Voir chapitre 9.
[156] De la même manière, dans *Fais pas ci, fais pas ça*, Renaud s'emporte contre son fils Christophe quand il apprend que ce dernier sèche les cours depuis trois semaines. Fabienne, de son côté, cherche à comprendre ce qui s'est passé et essaye de trouver des points positifs (*Fais pas ci, fais pas ça*, saison 3, épisode 5, « Couper le cordon », F2, 2010). Nous reproduisons les dialogues de cette scène en annexe, cf. Annexe 20.
[157] *Clem*, épisode 7, « La guerre des familles », TF1, 2012.
[158] *Jeu de dames*, épisode 1, F3, 2012.

montrée comme autoritaire, mais on ne la voit jamais exercer cette autorité sur ses jumeaux. La relation de couple, pour autant, tend à prendre l'aspect d'une relation mère-enfant. Kader, ainsi, explique : « Roxane, elle a vraiment toutes les qualités pour être maman. Elle est tendre, protectrice, organisée, autoritaire, ferme, sévère »[159]. Le sourire du personnage tombe cependant au fil de l'énonciation de ces « qualités » qui, finalement, n'en sont peut-être pas selon lui. Il ne parvient jamais à s'imposer face à son épouse, et finit toujours par faire ce qu'elle lui demande ou impose. Roxane, de son côté, explicite ce rapport de force de la manière suivante : « quand on devient maman, il faut savoir fixer des limites, avoir des vrais principes d'éducation, se faire obéir, et ça, ça marche très bien sur Kader »[160]. Dans cette famille, s'il y a une mère autoritaire, c'est surtout que le père ne remplit pas totalement son rôle du fait de son infantilisation permanente.

Conclusion : Le genre de la parentalité

Les séries, d'une manière générale, tendent donc à affirmer qu'hommes et femmes ne sont pas parents de la même façon. Nous n'avons ici développé qu'un système d'opposition entre autorité et consolation, dans la mesure où nous consacrerons un chapitre à la construction spécifique de la maternité. Nous souhaitions montrer que la parentalité renvoie d'un côté à un exercice « a-genré », c'est-à-dire commun aux hommes et aux femmes, notamment dès qu'il est question d'éducation. Les parents, quel que soit leur genre, semblent donc adhérer aux normes contemporaines de promotion de l'individualité et d'épanouissement de l'enfant. Pour autant, d'un autre côté, lorsqu'il s'agit d'exercer une autorité ou de prendre soin au quotidien, le partage des tâches se fait en fonction du genre. Ce dernier imprime donc sa marque sur la parentalité, engendrant un rapport différent aux enfants. Nous souhaitons prolonger cette réflexion en analysant désormais les discours que tiennent les séries du corpus sur l'articulation entre vie professionnelle et vie familiale. En effet, si pères et mères ne sont pas parents de la même manière, il y a fort à parier que cette distinction ait des conséquences sur leurs autres dimensions identitaires, et notamment sur leur identité de travailleur. Dans leur vie professionnelle, pères et mères peuvent-ils quitter leurs « habits » de parents et être des professionnels comme les autres ?

3. La difficile conciliation des temps sociaux… pour les mères

Les séries de ce corpus, en traitant de la vie quotidienne des personnages, sont amenées à les placer dans différentes situations et contextes, entre le travail, les loisirs, la vie de famille et ses

[159] *En famille*, épisode 31, M6, 2012.
[160] *En famille*, épisode 1, M6, 2012.

rituels. Le clivage des genres amorcé dans les représentations de la répartition pratique du travail parental se retrouve dans la mise en scène des temps sociaux des pères et mères. Nous avons relevé précédemment le poids de l'idéal d'un « bon » parent dans les imaginaires sociaux et la volonté de s'y conformer pour nos personnages. Nous aimerions désormais étudier le clivage que le genre imprime aux temps parentaux des pères et mères, en cherchant à faire le lien avec la charge mentale que l'idéal parental engendre.

3.1. Des temps parentaux clivés par le genre

L'articulation entre travail et vie privée est un des enjeux centraux de la vie familiale. Afin de saisir ses modalités pour les pères et les mères, nous proposons d'être attentive à leurs loisirs et à la monstration de leurs activités professionnelles.

3.1.1. Quels loisirs pour les parents ?

Le clivage des genres, renforcé par la parentalité, est lisible dans les occupations des personnages lorsqu'ils sont chez eux. Nous avons évoqué précédemment le non-partage des tâches domestiques, mais cette inégalité est renforcée dans certaines scènes au sein desquelles les mères travaillent tandis que les pères, de leur côté, se reposent. Ainsi, dans la famille Lepic, il est fréquent de voir Fabienne s'activer tandis que Renaud lit le journal ou reste à table. L'exemple le plus marquant est celui de la série *Que du bonheur !* qui, en plus de mettre en scène un couple sans partage des tâches, renforce cette inégalité en accordant au père des temps pour soi qui ne sont pas autorisés à Valérie[161]. Les moments de loisirs sont également le signe d'une gestion du temps différente entre pères et mères. Pendant que Jean-François joue au tennis avec le compagnon de Sophie, cette dernière prépare le repas avec Valérie[162]. Si l'on voit Jacques chanter avec son ami Richard dans une chorale, on ne sait pas quels sont les loisirs de son épouse Catherine – ni même si elle aurait le temps d'en avoir. Marion Ferrière est l'une des rares mères[163] que l'on voit pratiquer une activité de loisir – elle répare de vieilles lampes – mais à une seule et unique reprise dans notre corpus. En revanche, il est plus facile de repérer les activités de loisirs des pères[164], qui sont davantage récurrentes, ce qui est particulièrement révélateur. L'exemple de Fabienne va encore plus loin dans la mesure où, dans les rares moments qu'elle a pour elle, soit les choses se passent mal, soit elle est rappelée à ses devoirs de mères. En effet, lorsque son mari lui offre pour son anniversaire une journée de soins dans un institut de beauté – elle est

[161] Nous plaçons en annexes quelques imagettes témoignant de cette inégalité, cf. Annexe 21.
[162] *Que du bonheur !*, épisode 172, « MLF le retour », TF1, 2008.
[163] On voit également Marjorie (*En famille*) faire une grille de mots-croisés, mais cela semble davantage une activité l'aidant à passer le temps en attendant le retour de ses enfants. On la voit aussi regarder la télévision, avec ses enfants, ou avec son chien quand ces derniers sont chez leur père.
[164] Dans *En famille*, Kader fait du sport ou regarde des matchs avec ses amis ; dans *Clem*, Jean-Paul court et fait du vélo ; dans *Merci, les enfants vont bien*, Jean-Pierre fait du tai-chi ou de la plongée.

particulièrement heureuse en découvrant son cadeau –, le moment tant attendu vire au cauchemar[165]. Elle subit en criant des massages anticellulite et autres gommages exfoliants qui sont – aux dires de l'esthéticienne – « un peu douloureux ». Elle finit par se retrouver enrobée dans de l'argile recouverte de cellophane, au beau milieu de la rue. Lorsqu'elle rentre enfin chez elle, elle fait bonne figure face à son mari et retient ses larmes. Autre exemple, les deux fois où elle se rend chez le coiffeur, elle est appelée pour aller chercher ses filles qui ont volé dans un supermarché. Elle quitte donc le salon les cheveux mouillés, sans être coiffée. Fabienne ne parvient donc pas à avoir un véritable moment pour elle, le temps pour soi étant réservé aux autres membres de la famille[166]. Cette difficile articulation entre temps pour soi et temps pour autrui est caractéristique de la maternité dans les représentations proposées par ce corpus. Celle-ci empiète sur la moindre activité des mères et témoigne de la force et du poids sur les identités féminines.

3.1.2. « On est tout le temps mère »

L'autre élément que nous proposons de développer ici réside dans la monstration du travail des personnages. Si les temps sociaux ne sont pas les mêmes pour les hommes que pour les femmes, il semble aussi dans les séries que le temps de travail ne renvoie pas aux mêmes réalités pour les pères et pour les mères. Le travail des hommes en effet prime souvent sur celui des femmes, au sens où les premiers y consacrent davantage de temps, au détriment du temps familial, contrairement aux femmes dont les emplois du temps sont davantage consacrés au foyer. Ainsi, comme l'écrit Anne-Marie Devreux, « la parentalité masculine s'organise-t-elle dans des contraintes de temps bien différentes de la parentalité féminine »[167]. Les séries rendent visibles ce clivage en choisissant de bien souvent montrer que les femmes qui sont mères ne sont pas des travailleuses comme les autres. Dans *Fais pas ci, fais pas ça*, Valérie est régulièrement montrée au bureau dans les premières saisons. La plupart de ces scènes sont l'occasion de nous la montrer non pas tant travaillant que s'occupant – ou plus exactement se préoccupant – de ses enfants. Elle discute par exemple avec Corinne, sa collègue, de Tiphaine et de sa relation à cette dernière. Ainsi, Valérie, lorsqu'elle est au travail, ne pense qu'à ses enfants, étant constamment préoccupée par eux, allant jusqu'à surveiller la nourrice par webcam interposée tandis que son mari Denis est capable de travailler[168] chez lui tout en entendant son bébé hurler. Dans *Merci, les enfants vont bien* sur M6, Isabelle dit apprécier de travailler à domicile car cela lui permet de voir ses enfants

[165] *Fais pas ci, fais pas ça*, saison 3, épisode 5, « Couper le cordon », F2, 2010.
[166] Il en est de même pour Catherine (*Une famille formidable*) qui se cache pour aller à ses rendez-vous chez le psychanalyste, mais finit par devoir rendre des comptes quant à son emploi du temps à sa famille – et à son mari en particulier – qui estime avoir le droit de savoir où elle va et ce qu'elle fait.
[167] DEVREUX, Anne-Marie, « Des hommes dans la famille. Catégories de pensée et pratiques réelles », *article cité*, p. 61.
[168] Plus que travailler, on le voit surtout à son bureau en train de jouer avec des élastiques, sa fille laissée à la garde de la nounou, à l'étage.

quand elle veut[169]. Le temps de travail peut donc être concilié avec un temps familial pour ce personnage. Pour son mari Jean-Pierre, au contraire, le temps qui devrait ou pourrait être familial devient un temps personnel, un temps pour soi. En effet, dans ce même épisode, Jean-Pierre est en congé paternité, congé que son patron l'a forcé à prendre – alors qu'il n'en avait pas vraiment l'intention. Il profite de cette période sans travail pour s'occuper de lui-même, faire du tai-chi, de la plongée, etc., et absolument pas pour prendre soin de ses enfants. Dans *Clem*, lorsque Jean-Paul, professeur d'EPS, est au lycée, on le voit discuter aves ses collègues ou son ami Michel – auquel il confie ses problèmes. Caroline, en revanche, est montrée au travail comme devant gérer en même temps les soucis de la famille : elle doit un jour venir travailler avec le bébé de sa fille ou encore expliquer par téléphone à son mari quelle tétine utiliser pour nourrir le petit. Elle écope d'ailleurs de remarques désobligeantes de la part de son patron et doit prendre un congé sans solde pour s'occuper du bébé. Au bureau, les pères sont montrés en train de travailler ou d'être dérangés par leurs épouses et enfants (comme en témoigne le ton sur lequel ils leur répondent), tandis que les mères sont montrées comme inquiètes ou même s'occupant de leurs enfants (coups de téléphone, visites intempestives, etc.). Le discours que tient Roxane à ses jumeaux au moment où elle reprend le travail après son congé maternité est à cet égard tout à fait éclairant :

> Roxane : Maman vous aime plus que tout au monde mes amours. Mais maman a besoin de continuer à exercer une activité professionnelle épanouissante. Parce que maman n'est pas seulement une maman ! Maman est aussi une femme. […] Donc, maman va vous laisser avec papa. Mais sachez que **même quand maman n'est pas avec vous, maman pense à vous à chaque seconde**. Au revoir mes amours.
> *Elle les embrasse*[170].

Roxane dit bien qu'elle pense à ses enfants à chaque instant, où qu'elle soit. Si ce discours vise à rassurer les jumeaux et a un effet comique du fait de leur incapacité à le saisir, il témoigne tout de même avec vigueur de cette représentation de la maternité comme préoccupation ou souci constant. On retrouve cette idée ailleurs à la télévision, par exemple dans la présentation du programme *Baby Boom* qui annonce : « Audrey Hepburn disait : "le plus difficile dans la maternité, c'est cette inquiétude intérieure que l'on ne peut pas montrer" »[171]. La maternité serait caractérisée par une préoccupation permanente pour les enfants, quelles que soient les situations. Dans ces représentations, si les hommes parviennent à se dépouiller de leur identité de père lorsqu'ils sont au travail, les femmes, elles, ne peuvent se départir de cette identité : la maternité – au même titre que le genre – collerait ainsi à la peau comme une robe de soie mouillée, pour

[169] *Merci, les enfants vont bien*, épisode 5, « Congé paternité », M6, 2008. Dans *Fais pas ci, fais pas ça*, Valérie s'arrange avec sa patronne pour travailler une journée à domicile après la rupture de Tiphaine : « comme ça je pourrai m'occuper d'elle. […] Elle a besoin de sa maman » (saison 4, épisode 2, « Votez Lepic », F2, 2011).
[170] *En famille*, épisode 19, M6, 2012.
[171] Présentation en voix off du programme de téléréalité de TF1 *Baby Boom*, qui suit des femmes qui accouchent, de leur arrivée à la maternité à la délivrance.

reprendre une métaphore de Teresa de Lauretis[172]. Finalement, comme le dit Marjorie, dans *En famille*, « quand on est mère célibataire, on est parfois célibataire, mais on est tout le temps mère »[173]. Cette empreinte du rôle maternel dans les identités féminines peut nous amener à interroger les effets de cette inquiétude sur les mères en questionnant la figure de la femme active – ou plutôt de « mère qui travaille ».

3.2. « Femme active », ou « mère qui travaille » ?

Dans notre corpus de nombreuses mères travaillent et sont satisfaites de le faire. Plus encore, les rares femmes au foyer finiront toutes par reprendre une activité professionnelle. Revenons à l'exemple de Valérie, dans *Fais pas ci fais pas ça.* Elle est une femme active, et insiste sur son besoin de travailler. Elle met en avant son dynamisme et son métier comme source d'épanouissement. Valérie se dit heureuse de travailler. Durant la première saison, la vie professionnelle des personnages n'est pas montrée et est circonscrite au registre narratif. Cependant, dès la saison suivante, les scénaristes vont faire le choix d'intégrer des scènes et des intrigues liées à l'univers professionnel des personnages. On voit ainsi Valérie au bureau, dans une agence de publicité[174]. Peu après son retour de congé de maternité, elle perd son emploi, travaille avec son mari puis monte une entreprise de traiteur avec son ancienne collègue et amie Corinne. Dans la cinquième saison, elle retrouve, on ne sait trop comment, son emploi dans l'agence de publicité. C'est donc essentiellement ce milieu professionnel qui est montré dans la série, et sur lequel nous nous appuierons ici. L'agence de publicité est représentée comme un milieu avant tout féminin. Les collègues de Valérie dont on connaît le prénom et que l'on retrouve régulièrement sont des femmes : Samantha, la patronne, Corinne, la collègue-amie, et Clem, la jeune arriviste. Samantha est construite comme un stéréotype de la femme sans enfant ayant réussi dans le milieu professionnel. Elle fait partie de ces personnages de *business women* qui semblent signifier que la réussite professionnelle d'une femme ne peut s'accorder avec la maternité, l'absence d'enfant étant, en quelque sorte, le prix à payer pour l'ascension professionnelle. Si les scènes se déroulant au bureau de Valérie sont relativement nombreuses, leur particularité est de ne jamais nous montrer Valérie en train de travailler (à part dans la saison 4). Lorsqu'elle est au travail, Valérie ne pense... qu'à ses enfants. Ces scènes sont en fait l'occasion de voir Valérie se confier à Corinne, lui parler de Tiphaine, de ses inquiétudes, de ses problèmes de garde, etc. Renaud, au contraire, lorsqu'il est au travail, assiste à des réunions, rencontre des délégations de Chinois, signe des contrats, etc. On a donc deux représentations totalement antagonistes du monde

[172] LAURETIS (de), Teresa*, Théorie queer et cultures populaires. De Foucault à Cronenberg*, *op. cit*.
[173] *En famille*, épisode 14, M6, 2012. Dans cet épisode, Chloé demande à sa mère de remuer le faux sang de sa « sculpture militante » toute la soirée car elle sort avec ses copines. On voit alors Marjorie, en tête à tête avec un homme, trinquant d'une main et de l'autre remuant le faux sang.
[174] Dans la première saison, elle dit être organisatrice de soirées, mais dans la deuxième, elle crée des campagnes dans une agence de publicité.

du travail : pour Renaud, le pourvoyeur de revenus, c'est un lieu sérieux dans lequel il se consacre à son métier ; pour Valérie, la mère active, c'est un monde qui l'éloigne de ses enfants, de leur surveillance et de la possibilité de les protéger[175]. Nous aimerions nous concentrer sur l'épisode six de la saison trois durant lequel elle confie, pour la première fois, sa fille Salomé à une nourrice. Ses journées au bureau deviennent vite un enfer et elle est obnubilée par les risques que sa fille encourt en son absence, en la présence d'une nourrice que Valérie « ne sen[t] pas »[176]. Son amie Corinne finit par lui conseiller d'espionner la nounou, Christiane Potin. L'espionnage, par webcam interposée, porte ses fruits : Valérie entend son bébé pleurer alors que la nourrice, un casque sur les oreilles, ne l'entend pas ; elle voit la poussette atterrir dans un meuble, Christiane mettre de la farine dans un biberon qu'elle goûte directement, etc. La nourrice exécute ainsi des gestes qui semblent aberrants au vu des normes de puériculture actuels : risquer de contaminer le biberon avec ses germes, mélanger de la farine à un lait maternel, etc. L'angoisse de savoir sa fille entre les mains d'une personne à laquelle elle ne fait pas confiance empêche Valérie de penser à autre chose et de se consacrer à son activité professionnelle. Toute son énergie est accaparée par le besoin de voir sa nourrice s'occuper convenablement de sa fille, et, si ce n'est pas le cas, de l'arracher des mains d'un tel danger. Elle passe sa journée devant son écran à surveiller la nourrice. Corinne lui fait deux remarques : « qu'est-ce que t'as fait depuis ce matin ? On a un brief jeudi ! » ou encore « eh, t'es censée bosser en même temps ». À la fin de la journée, elle finit par être prise en flagrant délit par sa patronne qui l'enjoint de se remettre au travail. Cette inquiétude de Valérie ne gagne en rien Denis qui travaille à la maison et ne s'inquiète pas outre mesure des façons de faire de Christiane. Le fait de la voir ne pas réagir en entendant les pleurs du bébé, lui donner une saucisse à « suçoter » ou ne pas sortir de la maison de la journée, restant devant la télévision avec la petite devant un soap-opéra, ne semble pas l'inquiéter davantage. Il tente même de rassurer Valérie en lui disant que tout se passe bien avec Christiane. L'inquiétude de Valérie semble donc toute maternelle, pour ne pas dire féminine. Deux options d'interprétation s'offrent alors à nous : soit Valérie est excessive et par là-même ridicule, soit elle a raison de se méfier de Christiane, et c'est à son instinct maternel qu'elle pourrait devoir cette sagesse, vu que le père, lui, ne s'inquiète guère – alors qu'il est témoin. Elle dit d'ailleurs à plusieurs reprises, à propos de Christiane : « je la sens pas ».

[175] L'angoisse de Valérie trouve écho ailleurs dans la sphère publique, notamment dans les discours insistant sur les risques liés au fait de confier son enfant à quelqu'un de potentiellement dangereux. À titre d'exemple, l'analyse que propose Lucy Fisher de *La Main sur le berceau* (*The Hand that Rocks the Cradle*) met en lumière le fait que ce film puisse servir à alerter les mères et, surtout, les encourager à être vigilantes et à ne pas quitter le front domestique (FISHER, Lucy, *Cinematernity. Film, Motherhood, and Genre*, Princeton, Princeton University Press, 1996).

[176] *Fais pas ci, fais pas ça*, saison 3, épisode 6, « Aimez-vous Chopin ? », F2, 2010. Nous avons placé quelques images extraites de l'épisode en annexes, Annexe 22.

3.3. Confier son enfant et déléguer

Si le travail éloigne la mère de ses enfants, c'est également le signe qu'elle doit confier ces derniers à quelqu'un – mais surtout à quelqu'un en qui elle ait confiance. Cependant trouver une place en crèche, une nourrice ou une baby-sitter répondant aux attentes fixées est loin d'être évident dans les séries qui mettent en scène les difficultés des parents à trouver un mode de garde approprié – et dans leurs moyens.

3.3.1. Castings de nounous

Plusieurs séries mettent en scène des « castings de baby-sitters » dans lesquels le(s) parent(s) ou la famille font passer des entretiens d'embauche aux nounous potentielles. C'est le cas dans *Que du bonheur !*, *Fais pas ci, fais pas ça*, *Jeu de dames* ou encore dans *En famille*. Les candidates défilent et leurs réponses aux questions posées, comme leur look, révèlent en creux les attentes des parents. Les personnes qui passent l'entretien d'embauche sont des femmes majoritairement blanches (on ne voit qu'un homme – noir – et deux femmes non-blanches). Lorsqu'on voit les candidates, elles renvoient à des stéréotypes : la blonde pulpeuse idiote, la femme stricte en tailleur avec des lunettes, la campagnarde – qui est excessivement moquée d'ailleurs –, ou encore la punkette. Deux pères sur trois semblent plus attentifs au physique des candidates qu'à leur CV. Ainsi, dans *En famille*, on voit Kader les yeux écarquillés et le sourire béat devant une postulante blonde en mini short et décolleté avantageux. Roxane la trouvant d'ailleurs trop attirante lui claque la porte au nez. Le casting de baby-sitter prend ainsi des airs de casting au physique dans *Que du bonheur !* : Jean-François fait passer les entretiens à l'aide de son ami Ben. On voit les deux hommes attablés avec une bière, faisant défiler des candidates que l'on ne voit pas. En revanche, on voit leurs visages marqués par le dégoût, la surprise ou au contraire le désir. Jean-François renonce finalement à la candidate idéale – c'est-à-dire une belle jeune femme brune – pensant que sa femme ne l'acceptera pas. La baby-sitter est donc souvent posée comme potentielle concurrente de l'épouse et conquête du mari. Pour ces deux pères, elle doit être une femme jeune et belle, peu importe sa qualification. Outre ces considérations sexistes, les castings de baby-sitters sont également révélateurs de l'attention que portent les parents au choix de la personne à laquelle ils vont confier leur enfant.

Dans *Fais pas ci, fais pas ça*, c'est Denis qui organise le casting, auquel toute la famille assiste. Il propose aux candidates de classer des animaux et propose comme candidate idéale celle qui les a classés de la manière suivante : le cheval, qui représente la famille, le mouton qui renvoie à l'amour, la vache associée à la générosité, le tigre qui symbolise la réussite, et enfin le cochon synonyme d'argent. Ce classement révèle les valeurs du personnage et celles qu'il projette sur la

personne la mieux à même de prendre soin de sa fille : la famille, l'amour et la générosité avant la réussite et l'argent. La nourrice doit donc être animée par des valeurs proches du don et de la générosité – qui généralement ne sont pas associées au monde professionnel, un peu comme si le fait de garder un enfant n'était pas concevable comme métier ou dans un vocabulaire s'en rapprochant (la réussite, la rémunération). Dans *En famille*, l'une des candidates ne parle d'ailleurs que de congés, de rémunération d'heures supplémentaires et de prise en charge des repas, ce qui l'exclut d'emblée comme candidate acceptable. Les questions légitimes d'une future employée ne le sont pas dans le cadre de ce métier : ce qui compte, ce n'est pas la rémunération, c'est l'amour des enfants – pour ne pas dire du métier. Dernier exemple que nous développons ici, celui de la série *En famille*. Roxane organise le recrutement avec questionnaire à la clé et filme les entretiens. Devant l'incompréhension de son mari, elle lui dit : « : T'as déjà entendu parler de la baby-sitter de Kansas City ? On la surnommait "la cannibale". Je t'explique pourquoi ou bien ? ». Elle ajoute : « excuse-moi d'être un petit peu exigeante et de ne pas vouloir laisser nos enfants à la première psychopathe qui passe »[177]. Plus qu'un casting, la ritualisation de ces entretiens renvoie à ce que Caroline Ibos qualifie de « cérémonie du recrutement », expliquant que « cette rencontre est une véritable cérémonie, dont la scénographie, très soignée, souligne la gravité du moment »[178]. D'une manière générale, ces deux dernières sessions de recrutement laissent transparaître l'attention portée à la personne en charge de s'occuper du bébé de la famille, mais aussi les exigences de ces deux familles. En effet, à l'issue des quatre castings de baby-sitters effectués, personne n'est recruté. Quelle solution est alors trouvée ? Roxane qui ne trouve pas de baby-sitter à son goût, finit par faire appel à sa nièce, Chloé, tandis que Denis, de son côté, fait appel à Monique, la mère de Valérie. La solution la plus représentée dans notre corpus est donc l'appel aux membres de la famille[179].

3.3.2. L'appel aux solidarités familiales

Les places en crèche sont présentées comme rares et difficiles à trouver, mais surtout comme étant obtenues par recommandation, euphémisme pour le « piston » – c'est-à-dire grâce à la complicité des politiques ou des directrices. Alice Nevers obtient sa place à la crèche des Lilas grâce à son collègue Lemonnier qui propose des timbres à la directrice qui en fait collection ; Valérie et Denis obtiennent leur place grâce au soutien du maire. Le discours sous-jacent est donc que les places dans ces structures d'accueil publiques sont attribuées de manière quasi illégale, en tout cas hors des circuits classiques des listes d'attente.

[177] *En famille*, épisode 27, M6, 2012.
[178] IBOS, Caroline, *Qui gardera nos enfants ? Les nounous et les mères*, Paris, Flammarion, 2012, p. 46.
[179] Cf. Annexe 23.

Lorsque les parents peinent à trouver un mode de garde approprié, c'est bien souvent aux solidarités familiales qu'ils font appel. De nombreux parents viennent au secours de leurs enfants et s'occupent de leurs petits-enfants, le temps que les parents trouvent une solution. Ce sont d'ailleurs aussi bien les grands-pères que les grands-mères, ce qui est révélateur d'un investissement généralisé des grands-parents dans leur rôle. Valérie est surprise de l'attitude de son père qui est très présent pour Salomé et ne la laisse presque pas la prendre quand il s'occupe d'elle. Elle lui fait remarquer : « t'es trop fusionnel avec Salomé, tu la couves, tu la surprotèges… […] T'étais pas du tout comme ça avec nous ! »[180]. Les grands-pères semblent ainsi s'occuper de leurs petits-enfants plus qu'ils ne l'ont fait de leurs propres enfants[181]. Dans *Clem*, c'est même la mère de Caroline, donc l'arrière-grand-mère de Valentin qui vient le garder. La tâche est cependant trop lourde pour elle et ce sont surtout les grands-parents qui s'occupent alors du bébé. Les séries mettent donc en scène les solidarités familiales et montrent des familles au sein desquelles l'entraide est de rigueur. Les grands-parents fictionnels participent de ce nouvel ordre sentimental au sein de la famille, réaffirmant à la fois sa fonction de solidarité et la continuité du lien entre les générations. Selon Bernadette Bawin-Legros, « les grands-parents sont plein de ressources, […] ils assument un lien vital avec leurs petits enfants. […] Ils cimentent la lignée par leur soutien et par l'affection qu'ils procurent à toute leur descendance »[182]. Les grands-parents des séries ne sont pas lointains ou distants, bien au contraire. S'ils gardent les nourrissons en attendant que les parents trouvent une solution sur le long terme (dans *Clem*, *Ma femme, ma fille, deux bébés*, *Fais pas ci, fais pas ça* ou encore *Alice Nevers, le juge est une femme*), ils s'occupent également de leurs petits-enfants pendant les vacances, comme c'est le cas des parents de Denis (*Fais pas ci, fais pas ça*). Ce couple grand-parental insiste sur le fait que le rôle des grands-parents ne doit pas être éducatif mais qu'ils sont là pour gâter leurs petits-enfants et leur faire plaisir. En effet Denis est atterré en voyant son fils manger de la charcuterie devant la télévision à 18h, ou encore d'apprendre qu'en vacances, Eliott ne se lave que deux fois par semaine. Lorsqu'il s'en plaint à ses parents[183], ces derniers lui exposent leur vision des choses et leur refus d'exercer la moindre contrainte sur Eliott. Le père lui dit ainsi : « mais ce que t'as pas compris, c'est que nous, on est pas chargés de l'éducation d'Eliott, nous est là pour le gâter ! […] Alors s'il veut regarder la télévision en mangeant du saucisson ou des bonbons, ben on est d'accord ». La mère ajoute : « déjà, c'est pas à toi qu'on veut faire plaisir, c'est au petit, alors si tu veux que je lui fasse des épinards, ben je te préviens, c'est non. Il est en vacances, ici, il est pas en camp de

[180] *Fais pas ci, fais pas ça*, saison 3, épisode 8, « La frite et le dindon », F2, 2010.
[181] C'est le cas de Jean-Paul, dans *Clem*, qui apprend à s'occuper d'un enfant en gardant son petit-fils – alors qu'il a deux filles.
[182] BAWIN-LEGROS, Bernadette, *Le Nouvel Ordre sentimental. À quoi sert la famille aujourd'hui ?*, Paris, Payot, 2003, p. 198.
[183] Nous reproduisons en annexes l'extrait de dialogues, cf. Annexe 24.

redressement »[184]. Ce refus des grands-parents de jouer un rôle d'éducation est récurrent dans les représentations que se font les grands-parents de leur rôle et fait même consensus entre les générations : « tant les grands-parents que les jeunes s'accordent sur le fait que l'éducation n'est pas du ressort des grands-parents mais le terrain réservé des parents »[185]. Si l'éducation est ici comprise en termes de règles, d'interdits et d'obligations, il n'en demeure pas moins que les grands-parents estiment en avoir terminé avec tout ce qui renvoie à la moindre forme de coercition. Certains grands-parents sont aussi proches de leurs petits-enfants adolescents. Ainsi, Chloé joue aux échecs avec son grand-père et Antoine questionne volontiers sa grand-mère Brigitte sur la sexualité (*En famille*), de même que Virginie avec Françoise, la mère de son beau-père (*Drôle de famille*).

S'ils assument un rôle de grand-parent, les personnages jouent parfois avec les codes, mettant en valeur les normes contemporaines attachées à la grand-parentalité. Dans *En famille*, par exemple, Jacques garde régulièrement ses petits-enfants, mais il instaure avec les jumeaux qui sont encore bébés une distance de façade. S'il est un grand-père affectueux et drôle lorsqu'il est seul, il prétend ne pas s'intéresser à eux lorsque d'autres membres de la famille sont présents. Il offre ainsi aux regards une façade de grand-père non investi participant à la construction d'une masculinité de patriarche. Son épouse Brigitte joue le jeu inverse, présentant aux autres la façade d'une grand-mère investie et aimante. Dans une saynète jouant sur ces stéréotypes, Jacques est avec les jumeaux et les fait rire. Brigitte passe, il arrête immédiatement et prend son journal – pour lui faire croire qu'il ne s'intéresse pas aux enfants et ne fait que garder un œil sur eux pendant qu'il lit. Sitôt Brigitte sortie, Jacques lâche son journal et fait à nouveau le pitre devant les jumeaux. Brigitte reparaît et lui dit « grillé ! », ce qui contrarie Jacques. Dans la scène suivante, Brigitte lit son magazine « Femme vitale » devant les jumeaux dont elle ne s'occupe guère. Entendant Jacques rentrer, elle pose son magazine et se met à jouer avec les enfants. Il sort – elle reprend son magazine –, il revient discrètement et la « grille » à son tour[186]. Si le premier refuse d'être vu comme un « papi-gâteaux », la seconde a parfaitement conscience de la norme et tente de s'y plier – en apparence. Leur attitude renvoie à des conceptions traditionnelles – et manifestement pouvant être dépassées – du féminin et du masculin, les hommes ne se préoccupant pas des enfants tandis que les femmes devraient leur être dévouées.

Enfin, les grands-parents dans les séries sont en bonne santé, ils sont actifs – notamment sexuellement –, vifs et souhaitent profiter de la vie. Les séries reproduisent ainsi les discours

[184] *Fais pas ci, fais pas ça*, saison 1, épisode 8, « Toussaint », F2, 2007.
[185] HUMMEL, Cornelia, et PERRENOUD, David, « La "nouvelle" grand-parentalité : entre norme sociale et expériences ordinaires », *Informations sociales*, n° 154, 2009, pp. 40-47, p. 42.
[186] *En famille*, épisode 28, M6, 2012.

contemporains sur la « nouvelle » grand-parentalité. Ces derniers – à travers notamment les guides qui fleurissent dans les librairies – disent de ces « nouveaux grands-parents » qu'ils sont « relativement jeunes, en bonne santé et retraités ou en passe de l'être, financièrement à l'aise, et pleins d'énergie et de projets pour leur vie post-professionnelle »[187]. Ils s'investissent dans la grand-parentalité, montrée comme un projet à réussir. Cependant, l'étude de Cornelia Hummel et David Perrenoud montre que ces discours médiatiques se heurtent à l'expérience réelle des grands-parents et aux disparités effectives qui demeurent entre eux, en fonction notamment de leur âge, de leur genre ou encore de leurs conditions de vie. Ils concluent ainsi sur le fait que « la nouvelle grand-parentalité, norme sociale largement diffusée et répandue, formulée dans un égalitarisme de principe naïf (tout le monde peut – doit ? – être un nouveau grand-parent épanoui), ne croise que très partiellement les expériences grands-parentales ordinaires »[188]. Dans les séries de notre corpus, les grands-parents correspondent à la norme citée précédemment et ces personnages participent ainsi à la véhiculer davantage tout en la naturalisant. Les grands-parents ne peuvent se dérober à ce rôle, qui se doit d'être épanouissant.

Plus généralement, la représentation de la grand-parentalité dans ces chroniques familiales sert, au même titre que celle de la parentalité, l'esprit de l'individualisme familial. Les grands-parents, tout comme les parents, doivent être à la fois des individus individualisés et jouer leur rôle dans la famille, mais de manière choisie, sur un mode relationnel. On ne leur impose pas un rôle ou un modèle de grand-parentalité, ils posent les conditions de son exercice, en fonction de leurs envies et des relations qu'ils souhaitent construire et entretenir avec leurs petits-enfants. Ils privilégient ainsi une relation complice.

L'appel aux solidarités familiales ne peut cependant qu'être ponctuel, de même que le recours aux baby-sitters. La dernière figure de garde d'enfant est celle de la nourrice à domicile, en l'occurrence dans notre corpus celle de Christiane Potin. Évoquée ci-dessus, elle présente l'originalité d'être issue des classes populaires et de présenter un mode d'éducation en complète contradiction avec tout ce qui a été signalé auparavant. Les normes d'une « bonne » parentalité que les personnages des séries mettent en scène se heurtent ici à d'autres valeurs, présentées – non sans ridicule et stéréotypisation, voire stigmatisation – comme celles des classes populaires.

[187] HUMMEL, Cornelia, et PERRENOUD, David, « La "nouvelle" grand-parentalité : entre norme sociale et expériences ordinaires », *article cité*, p. 40.
[188] *Id.*, p. 46.

3.3.3. Christiane Potin, champ libre aux stéréotypes de classe

Nous évoquions précédemment les difficultés de Valérie à travailler en sachant Salomé entre les mains d'une nourrice à laquelle elle ne fait pas confiance. Nous aimerions revenir quelques instants sur ce personnage dans la mesure où Christiane Potin est le seul personnage de nourrice développé dans notre corpus au cœur d'une intrigue spécifique. Christiane est incarnée par Isabelle Nanty, connue pour ses nombreux rôles comiques et sa capacité à jouer des rôles de composition. Christiane Potin est issue des classes populaires, comme en témoignent tout autant son langage que son habillement ou ses manières, et est dotée de nombreux défauts – menteuse, paresseuse, incapable, indiscrète, procédurière, maladroite. Christiane est présentée par Fabienne comme étant sans emploi, et c'est à elle que les personnages font régulièrement appel pour diverses activités : garder un bébé, gérer le foyer en l'absence de la mère ou encore servir des petits fours dans une soirée. C'est à elle que les femmes confient les tâches qu'elles font habituellement – tout en la rémunérant. Les femmes issues des classes moyennes et supérieures délèguent ici leur travail à une femme issue de la classe populaire – c'est-à-dire moins bien dotée socialement et économiquement – de façon à pouvoir exercer leurs activités professionnelles ou mondaines, reproduisant ainsi des phénomènes de domination et de rapports de subordination entre les femmes. Comme l'écrit Caroline Ibos, à propos des employeuses et de leurs nourrices : « la relation entre les deux femmes est une relation politique, substantiellement asymétrique, tant dans sa situation initiale que dans son déroulement. Les employeuses ne savent pas, ou feignent de ne pas savoir, qu'embaucher une nounou, c'est introduire la politique au cœur de l'appartement »[189]. Au sein de la série Christiane apparaît comme un personnage particulièrement caricatural, tout en étant un des rares personnages issu des classes populaires dans notre corpus. La majorité des personnages est en effet représentée comme issue des classes moyennes et supérieures. Les quelques personnages issus des classes populaires ou habitants des zones rurales sont montrés de manière extrêmement caricaturale et négative, les séries leur associant la fainéantise, une propension à l'alcoolisme et à la violence, la bêtise ou encore l'apathie[190].

Les modes d'éducation de Christiane sont également stéréotypés et se heurtent à ceux de Valérie. Christiane met de la farine dans le biberon, trouvant le lait de Valérie « clair comme de l'eau », elle passe l'après-midi devant les feuilletons à la télévision, commentant les intrigues en faisant usage d'un vocabulaire vulgaire, donne à la petite – qui n'est pas sevrée – une saucisse à « suçoter », reste enfermée à la maison au lieu d'emmener Salomé au parc ou encore est incapable

[189] IBOS, Caroline, *Qui gardera nos enfants ? Les nounous et les mères*, *op. cit*., p. 14.
[190] La série *Nos enfants chéris* est à cet égard tout à fait éclairante dans la stigmatisation des personnages de Mme Boisson, décrite comme « un vieux travesti de la région, notre voisin-voisine » (saison 2, épisode 11, « Joyeux Noël », Canal +, 2008) ou encore des habitants de la ferme (saison 1, épisode 9, « La ferme », Canal +, 2007).

de savoir à quelle heure elle a donné le dernier biberon ni combien de temps la petite a dormi. Or, pour Valérie, ces façons de faire sont en totale contradiction avec ses propres pratiques : elle considère que la petite a besoin de prendre l'air au parc, qu'elle doit manger à des heures régulières, qu'elle pourrait s'étouffer avec la saucisse et qu'il est important de respecter son sommeil. Ce sont deux ethos que la série semble ici confronter, celui de Christiane Potin rappelant l'*habitus* des classes populaires décrit par Pierre Bourdieu dans *La Distinction*[191], et légitimant celles de Valérie. Après sa première journée de travail, celle-ci rentre chez elle en courant et se précipite sur sa fille, avant de poser une batterie de questions à Christiane : « ça va, ça s'est bien passé ? Elle est où Salomé ? […] Depuis quand elle dort ? […] Elle a mangé à quelle heure ? », questions auxquelles Christiane est bien en peine de répondre. Or, ces éléments sont pour Valérie essentiels pour le bien-être de sa fille, mais aussi pour son bien-être de mère. La série oppose ici deux modes d'éducation, celui de Valérie, fait d'inquiétude, de préoccupation pour le bien de l'enfant et son bon développement, et celui de Christiane se réduisant à un simple gardiennage. Mais la série, sur ce point, opère surtout une distinction de classe entre les personnages, distinction qui amène des pratiques éducatives et un exercice différencié de la parentalité. L'idéal de parentalité porté par Valérie et les autres personnages issus des classes moyennes et supérieures serait-il un idéal de classe ? Plus encore, l'esprit de l'individualisme familial serait-il un idéal de classe[192] ?

La conciliation travail/famille est représentée de manière différente en fonction du genre du parent. Pères et mères ne sont pas égaux face à la parentalité et les imaginaires fictionnels se nourrissent encore et toujours de la différence des sexes dès qu'il est question de la parentalité. Les derniers exemples développés sont révélateurs de la difficulté pour les mères à se départir de ce rôle et témoignent que les mères, si elles s'occupent de l'aspect pratique du travail parental, sont également en charge de sa partie mentale. En effet, si Valérie est incapable de travailler en sachant Salomé avec Christiane, c'est parce qu'elle est inquiète et ne peut se défaire de cette angoisse.

3.4. La charge mentale du travail parental

L'exemple de Valérie dans *Fais pas ci, fais pas ça* témoigne des inquiétudes qui taraudent les mères à longueur de journée. Au moindre signe de fatigue ou de tristesse de leur enfant, les mères s'inquiètent et en viennent à imaginer qu'il leur arrive quelque chose de grave. Ainsi Fabienne, voyant son fils apathique et fatigué, en vient à penser qu'il se drogue et en convainc son mari.

[191] BOURDIEU, Pierre, *La Distinction*, *op. cit*.
[192] Nous ouvrons ici un questionnement que nous compléterons et nourrirons par la suite en menant une réflexion approfondie sur les manifestations de l'individualisme familial – ou plus exactement leur non-manifestation – dans les familles issues des classes populaires.

Celui-ci achète des livres sur le sujet et tous deux cherchent une solution. Fabienne est tellement inquiète qu'elle en va jusqu'à vomir. Finalement, ils apprennent avec soulagement que Christophe ne se drogue pas, mais qu'il est tout simplement amoureux. Si l'inquiétude est partagée entre les parents, Fabienne est souvent à l'origine de la prise de conscience – exagérée et hors de propos en l'occurrence. Les mères ont en effet tendance à dramatiser la situation, ce qui est évidemment un ressort comique. Pour autant, cette récurrence est également lisible comme la marque de l'intérêt des mères pour leurs enfants et de leur capacité à être attentives à eux et à repérer leurs changements d'attitudes ou d'humeur. Elles « sentent » que quelque chose ne va pas. Adèle, dans *Clash*, est de nature angoissée et a toujours peur pour son fils, Robin[193]. Marjorie est également toujours en train d'appréhender une catastrophe. Du côté de Roxane, lorsque sa mère doit aller chercher les jumeaux à la crèche, elle l'appelle deux fois la veille pour le lui rappeler et plusieurs fois dans la journée pour être certaine qu'elle n'a pas oublié. Les mères, ainsi, ont de nombreux sujets d'inquiétude : que leur enfant se drogue[194], qu'il soit malade[195], homosexuel[196], qu'il se marie trop jeune[197], que leur fille soit enceinte[198] ou anorexique[199], qu'elle ne soit pas prête pour sa première expérience sexuelle[200] ou encore qu'elle cache ses problèmes et n'ose parler à ses parents[201]. Les mères s'inquiètent finalement du bien-être de leur enfant en leur demandant régulièrement s'il va bien ou s'il a besoin de son aide. Même si Marjorie est divorcée d'Ivan depuis quatre ans, elle demande régulièrement aux enfants s'ils vont bien, si ce n'est pas trop dur, etc., comme dans l'extrait suivant dans lequel elle organise un conseil de famille :

> Marjorie : j'ai décidé de vous réunir là les enfants, pour qu'on puisse faire un point sur notre situation familiale. Voilà. Sur notre vie, à tous les trois. […] Je veux que vous sachiez qu'il est tout à fait normal, après une séparation, de se sentir complètement déboussolé, de se chercher à droite, à gauche, de perdre ses repères[202].

Les enfants répètent à l'envi qu'ils vont très bien et ont fini par accepter le divorce de leurs parents. Cependant, connaissant l'attention que leur mère porte à leurs états d'âme, ils jouent parfois la carte du divorce pour obtenir ce qu'ils veulent[203]. Ainsi, quand Marjorie commence à faire des remontrances à Antoine à cause de son mauvais bulletin, il lui dit qu'il n'est pas encore

[193] *Clash*, épisode 1, « Robin. La maladie d'amour », F2, 2012.
[194] Fabienne dans *Fais pas ci, fais pas ça*, Marjorie dans *En famille*.
[195] Fabienne dans *Fais pas ci, fais pas ça*.
[196] Voir *supra*.
[197] Fabienne et Valérie dans *Fais pas ci, fais pas ça*, Juliette dans *Drôle de famille*.
[198] Valérie dans *Fais pas ci, fais pas ça*.
[199] Emma dans *Ma femme, ma fille, deux bébés*.
[200] Valérie dans *Fais pas ci, fais pas ça*, Sophie dans *Hard* ou encore Julie dans *Jeu de dames.*
[201] Valérie dans *Que du bonheur !*
[202] *En famille*, épisode 11, M6, 2012.
[203] *En famille*, épisode 38, M6, 2012. Nous reproduisons en annexes un extrait de dialogue de cet épisode, cf. Annexe 25.

remis du divorce de ses parents. Marjorie s'adoucit immédiatement et le console. Se sentant responsable de la mauvaise passe de son fils, elle ne peut le blâmer pour ses mauvaises notes.

L'inquiétude va parfois plus loin, comme dans *Fais pas ci, fais pas ça* où les deux mères sont fréquemment au bord de la crise de nerfs, pour reprendre une expression de Judith Warner[204]. En effet, Fabienne est souvent montrée comme extraordinairement stressée et fond régulièrement en larmes, étouffée par son inquiétude. Valérie de son côté est tellement stressée durant sa grossesse qu'elle doit porter un bracelet vérifiant son rythme cardiaque[205]. Or, chaque fois que ses pulsations s'accélèrent, c'est à cause du souci qu'elle se fait pour ses enfants : lorsqu'elle lit le bulletin de sa fille, apprend qu'elle a un compte Facebook, ou encore lorsqu'elle pense qu'elle sort avec un homme beaucoup plus âgé qu'elle. À chaque indice, elle angoisse et son bracelet bipe. Déjà dans la saison précédente[206], Valérie avait été sujette à l'hyperventilation – ce qui était signifié par des douleurs cardiaques – quand elle croyait sa fille enceinte. À chaque révélation venant corroborer cette hypothèse – elle apprend que Tiphaine arrête la pilule, a tout le temps faim ou encore a pris de la poitrine – on entend les battements du cœur de Valérie s'accélérer. Ses enfants sont donc une constante source d'angoisse pour cette mère de famille qui en subit des répercussions physiques.

Ces exemples témoignent du poids de la maternité pour les mères et la construction de la maternité comme une performance à réussir pour les femmes. Judith Warner écrit ainsi :

> Seules et uniques responsables du bonheur de nos enfants, **l'angoisse fait partie intrinsèque de la maternité,** et sans doute en a-t-il toujours été ainsi. […] C'est plutôt notre conviction que, si quelque chose se passe mal pour nos enfants, cela nous remet en cause, **en tant que mères, car nous pensons que nous devrions être capables de contrôler tous les événements de la vie** de sorte qu'aucun malheur n'arrive[207].

Elle ajoute :

> **La surveillance continuelle** – de la nourriture, des personnes qui s'occupent d'eux, des autres adultes, des autres enfants, de nos enfants – est devenue une activité normale. Personne ne fait vraiment confiance à une tierce personne pour s'occuper correctement de ses enfants. Non pas simplement parce que les autres pourraient leur faire du mal (ce qui est possible), mais parce qu'elles pourraient leur donner de mauvaises habitudes. **L'angoisse ambiante** est alimentée par les actualités qui détaillent, à coups de faits divers […] les dangers qui guettent notre progéniture[208].

---

[204] WARNER, Judith, *Mères au bord de la crise de nerfs. La maternité à l'ère de la performance*, Paris, Albin Michel, 2006 (2005).
[205] Voir *supra*, chapitre 5.
[206] *Fais pas ci, fais pas ça*, saison 2, épisode 2, « S.O.S., mères en détresse », F2, 2009.
[207] WARNER, Judith, *Mères au bord de la crise de nerfs. La maternité à l'ère de la performance*, *op. cit*., pp. 195-196.
[208] *Id*., p. 199.

Ces deux extraits nous semblent tout à fait révélateurs de la maternité telle qu'elle est construite et mise en scène dans notre matériau. Si Judith Warner évoque ici davantage les conceptions américaines de la maternité, elle reconnaît que les mères françaises ne sont pas pour autant libérées de ce poids. Dans tous les cas, les mères de notre corpus sont elles aussi inquiètes, angoissées, préoccupées par leurs enfants : elles s'inquiètent de leur bien-être, de leur santé, de leurs amours, de leurs études, etc. L'angoisse fait effectivement partie de la maternité et témoigne de la prégnance de cette identité sociale sur les autres. Si elles sont « tout le temps mères », comme le dit Marjorie, comment et quand les mères parviennent-elles à faire valoir d'autres identités ? Comment être femme quand on est mère, amante quand on est mère, travailleuse, quand on est mère ? Les séries télévisées, si elles portent un discours spécifique sur la maternité – tout en faisant échos aux discours médiatiques ambiants – mettent également en scène les luttes des mères pour faire valoir leurs identités intimes et négocier la place de la maternité dans leur « soi ». Comment les héroïnes de séries sont-elles femmes et mères et peuvent-elles « tout avoir » ?

Conclusion

Les séries de notre corpus se déploient sur une vingtaine d'années au cours desquelles le « nouvel esprit social » de l'individualisme familial se diffuse et met à disposition des individus des normes plus ou moins fixes sous forme de conseils, interdits, pratiques valorisées ou stigmatisées, etc. Ces séries participent à leur façon à nourrir cet esprit tout autant qu'elles en discutent les modalités. Les parents dans les séries télévisées s'en inspirent, y puisent des idéaux qu'ils tentent de performer, mais essayent aussi de s'approprier ces normes, de les adapter à leurs propres valeurs, qu'elles viennent parfois contredire. Les revendications féministes d'égalité et de partage des tâches sont évoquées par les fictions, mais elles ne se soldent pas par des succès. Ces chroniques familiales perpétuent, dans les représentations qu'elles véhiculent, la construction sociale du caractère genré de la parentalité (comme en témoignent les exemples privilégiés dans ce chapitre du *care* et de l'autorité). Finalement, ces séries, si on les regarde de plus près, tendent à accentuer l'articulation « mère = ménagère » en effectuant la glissement suivant : « genre féminin = ménage = soin des enfants ». Le « labeur idéologique »[209] que produit ce matériau renforce les idéologies dominantes et tend à naturaliser les inégalités de genre soit en plaçant les femmes en position de premières résistantes à l'égalité, soit en montrant les risques – notamment pour la masculinité – d'un meilleur partage des tâches domestiques et du travail parental. Ici

[209] HALL, Stuart, « Nouvelles ethnicités », *article cité*, p. 288.

encore on accède à la polysémie des matériaux audiovisuels, et plus particulièrement fictionnels : les inégalités sont pointées du doigt et mises en scène, mais dans le même temps elles sont réaffirmées et naturalisées. Les pères peuvent participer à la vie du foyer, mais les conditions de cette participation la placent dans le domaine de l'extraordinaire. Les mères travaillent et peuvent s'épanouir professionnellement, mais à la condition qu'elles n'oublient pas qu'elles sont d'abord, et avant toutes choses, mères. Ce chapitre nous a ainsi permis de commencer à mettre en lumière un certain nombre d'enjeux contemporains de la parentalité et de montrer les choix que font les représentations fictionnelles dans la monstration et l'interrogation de ces enjeux. Plus encore, ce qui affleure désormais, c'est le poids de la maternité dans les identités féminines, poids que nous proposons d'étudier dans le chapitre suivant.

Chapitre 7. Être femme quand on est mère. Une articulation sous contrainte des identités féminines et maternelles

« Maman n'est pas seulement une maman.
Maman est aussi une femme » [1].
Roxane, *En famille.*

Si le travail parental est pris en charge en grande partie par les mères, cela rejaillit vraisemblablement sur leurs identités et leur quotidien. Notre questionnement s'ancre à partir d'une remarque faite par Clara Sheller, héroïne d'une série de France 2. Alors que sa meilleure amie Jeanne vient d'adopter un enfant et se voue corps et âme à la maternité, Clara dit d'elle qu'elle est entrée dans « le monde des mamans »[2]. Plus encore, le compagnon de Jeanne s'étonne : « personne te prévient jamais que pour un homme et une femme, un enfant c'est la chose la plus merveilleuse et en même temps la plus horrible. Tu te lances dans l'aventure par amour, tu centres toutes tes questions sur l'enfant, sans calculer un seul instant que la nana dont t'es fou amoureux va devenir une mère... mais quelle sorte de mère ? ». Dans une autre série, quelques années plus tard, Kader évoque la « magie de la maternité » : « t'y vas avec ta femme… et tu reviens avec la mère de tes enfants »[3]. À aucun moment un questionnement n'est envisagé sur le devenir père de ces personnages ou sur leur arrivée dans un quelconque « monde des papas ». L'entrée en parentalité rendrait-elle donc les femmes différentes, laissant les hommes et leurs identités intactes ? Déposeraient-elles, sur le palier de la maternité, tout ce qui composait leur être et leur identité ? Comment cette métamorphose identitaire est-elle construite dans les imaginaires médiatiques ? L'analyse des représentations de la grossesse nous amenait à montrer que les femmes étaient dépossédées de leurs corps et qu'elles étaient construites comme étant « différentes », sous prétexte de bouleversements hormonaux. Ce changement serait-il plus généralement dû au fait de devenir mère ? De nombreux discours en effet évoquent une

[1] Roxane à ses jumeaux dans *En famille*, épisode 19, M6, 2012.
[2] Pour cette citation et la suivante : *Clara Sheller*, saison 2, épisode 4, « Des chrysanthèmes pour Bernard », F2, 2008.
[3] *En famille*, épisode 11, M6, 2012.

dichotomie entre « femme » et « mère » et tendent à insister sur leur « conflit » comme le titre Élisabeth Badinter dans son dernier ouvrage[4]. Caroline Eliacheff et Nathalie Heinich proposent pour leur part une catégorisation des femmes en fonction de leur manière d'articuler leurs identités : « plus mères que femmes » ou « plus femmes que mères », ces dernières étant réparties en sous-catégories de « mères-épouses », « mères-amantes » et « mères-étoiles »[5]. Dans les médias, à titre d'exemple, parmi bien d'autres, le générique de l'émission *Baby Boom*[6] rappelle l'émotion qui entoure le moment où « l'on passe de femme à mère », une sage-femme avouant que « de voir une femme qui devient mère, la magie reste intacte ». Le fait d'évoquer un passage de « femme » à « mère » tendrait-il à signifier qu'une mère ne serait plus tout à fait une femme, ou en tout cas une femme comme les autres ? Ou, au contraire, qu'elle deviendrait une *femme* à proprement parler, une femme *accomplie* une fois devenue mère ? Des sites internet à destination des femmes et des familles proposent une multitude de textes renvoyant à cette dichotomie. Dans *Marie-Claire* en ligne, on peut lire un article dont le chapeau annonce : « On aimerait bien avoir dépassé la question. Jongler paisiblement entre dentelles et couches-culottes. Femme-femme et mère-mère, le tout en une mère-femme. Mais ce n'est pas si simple. Entre les deux, souvent le féminin balance. Et parfois se déchire »[7]. Dans le même ordre d'idées, sur le site notrefamille.com, l'onglet « femme » donne la présentation suivante : « Être maman, c'est génial. Mais être maman, épouse et femme active, parfois c'est un peu compliqué... Comment gérer votre vie de femme multi-casquettes ? »[8]. Ces exemples piochés aussi bien dans la littérature scientifique que les médias grand public, sont révélateurs d'une représentation dichotomique entre les identités féminines et maternelles, dont nous aimerions étudier l'expression dans notre corpus de chroniques familiales. Ce chapitre fait donc l'objet d'une réflexion sur les identités féminines et sur ce que la maternité leur fait. Nous discuterons ici plus avant l'une de nos principales hypothèses, selon laquelle les identités maternelles sont centrales dans la construction de ces personnages et qu'elles prennent le pas sur leurs autres dimensions identitaires.

La difficile articulation entre identités féminines et maternelles a pour pierre d'achoppement le travail et la sexualité. Les séries tendent en effet à présenter comme problématiques d'une part le fait d'être une femme qui travaille et une « bonne » mère et, de l'autre, celui d'être mère au foyer tout en étant une femme épanouie. Être une épouse sexuellement épanouie, une femme active *et*

[4] BADINTER, Élisabeth, *Le Conflit. La femme et la mère*, *op. cit*.
[5] ELIACHEFF, Caroline, et HEINICH, Nathalie, *Mères-filles. Une relation à trois*, Paris, Le Livre de poche, 2003 (2002). Paradoxalement, les appellations de celles qui seraient davantage « femmes » placent tout de même en tête d'énoncé la maternité, ce qui semble révélateur de son poids.
[6] *Baby Boom*, émission de téléréalité diffusée sur TF1 depuis 2011.
[7] HOUGUET, Véronique, « Êtes-vous mère ou maîtresse ? », *Marie-Claire* [en ligne] : http://www.marieclaire.fr/,etes-vous-mere-ou-maitresse,20296,508.asp [consulté le 04/05/15].
[8] http://bebe.notrefamille.com/maman/ma-vie-de-maman-m66914.html [consulté le 04/05/15].

une « bonne » mère est donc présenté comme un équilibre particulièrement compliqué à atteindre. En revanche, les hommes n'ont guère ce genre de problème et les séries ne placent au centre de leurs intrigues ni ne construisent leurs personnages de pères autour de ces questions. L'articulation des identités personnelles, parentales et professionnelles est donc liée au genre. La maternité vient renforcer les identités de genre et participe de la construction de la féminité. Les mères sont rappelées à leur genre et à leur devoir de féminité, mais, dans un mouvement contradictoire, elles sont aussi renvoyées à leurs responsabilités parentales et à leur devoir de mère. Elles subissent alors de plein fouet les tensions générées par le modèle individualiste, les appelant à combiner à des identités fluides l'exercice d'une maternité normée : « plongées dans un monde qui pense pour elles leur accomplissement dans un modèle de maternité auquel il s'agit de se conformer, les femmes sont particulièrement mises en difficulté par la tension qui s'opère en elles, entre les dimensions du collectif et de l'intime »[9]. C'est à ces tensions entre genre, maternité et esprit de l'individualisme que nous nous intéresserons dans ce chapitre.

Loin de montrer une solidarité entre femmes qui souffrent de l'impossibilité de tout avoir et de tout faire, les séries tendent à reproduire, à leur manière, la fameuse « *mommy war* » qui agite les médias américains dans les années 1980 et 1990. Nous consacrerons donc la première partie de cette analyse à la guerre des mères dans sa version française et à l'opposition récurrente entre mères au foyer et mères qui travaillent, tout en insistant sur la construction de ces différentes figures. Nous montrerons ensuite que les mères ne sont totalement heureuses ni au foyer, ni en travaillant, et que, plus encore, elles mobilisent une rhétorique du sacrifice qui est révélatrice des choix imposés aux femmes qui deviennent mères. Enfin, nous étudierons les modalités de ces difficiles réglages identitaires en nous intéressant aux « crises du soi » auxquelles font face les personnages. Souvent, ces dernières sont liées à un effacement des identités intimes ou pour soi au profit des identités pour autrui. En devenant mères – et en s'investissant corps et âme dans la maternité – les personnages en viennent à s'oublier, à ne plus prendre soin d'eux-mêmes. À travers ces crises du soi, c'est également les discours sur la sexualité promus dans ce corpus que nous étudierons. Nous montrerons ainsi que l'épanouissement sexuel répond aux normes contemporaines d'authenticité et de fidélité à soi – tout en se heurtant à l'exercice d'une « bonne » maternité.

[9] THEVENOT, Anne, CHEVALERIAS, Marie-Pierre, et SPIESS, Martine, « Les nouvelles normes de la maternité : enjeux et paradoxes », in KNIBIEHLER, Yvonne, ARENA, Francesca, et CID LOPEZ, Rosa María (dir.), *La Maternité à l'épreuve du genre. Métamorphoses et permanences de la maternité dans l'aire méditerranéenne*, *op. cit.*, pp. 77-81, p. 81.

1. L'impossible conciliation

La « mère au foyer » et la « mère qui travaille » sont les grandes figures qui viennent diviser la maternité en deux camps : d'un côté celles qui se consacrent corps et âmes à leurs enfants et leur ont tout sacrifié, de l'autre, celles qui ont refusé de renoncer à leur carrière (même si la réalité est plus complexe) mais peinent à être la mère parfaite telle qu'elles se la représentent. Surtout, toutes deux sacrifient quelque chose et ne parviennent pas à concilier heureusement leurs différentes facettes identitaires. Avant d'analyser la manière dont les fictions viennent opposer ces figures archétypales, nous proposons dans un premier temps de les décrire toutes deux, en prenant en compte la question de leur éventuelle stéréotypisation. Dans nos séries, la plupart des mères travaillent. Elles ont souvent des professions libérales (avocate, architecte) et/ou de soin (médecin, sages-femmes, kinésithérapeutes), du secteur tertiaire (communication, pompes funèbres, commerce) ainsi que relevant du travail sur autrui (institutrice, assistante familiale). Sur les neuf femmes au foyer rencontrées, six reprennent une activité salariée ou des études, que ce soit par obligation – pour nourrir leur famille après un divorce ou un veuvage – ou par choix personnel. La situation de femme au foyer n'est donc pas présentée comme satisfaisante ou valorisante pour ces femmes qui rêvent d'épanouissement personnel ou d'émancipation – par le travail.

1.1. La mère au foyer : une « pauvre conne »[10] *?*

Nous avons compté dans notre corpus neuf personnages principaux de mères au foyer[11]. Toutes correspondent au « fonctionnaire domestique » étudié dans le chapitre précédent, tant elles sont en charge de l'ensemble des corvées du foyer et du soin aux enfants. Nous ne reviendrons pas ici sur leurs activités, détaillées auparavant, mais analyserons ces personnages sous l'angle de leurs identités. Les mères au foyer développent une identité tournée vers la sphère privée et la vie domestique. Leurs principaux talents s'expriment dans la cuisine, le rangement ou le ménage. Elles n'ont pas forcément fait d'études, ont eu leurs enfants tôt et n'ont pas pratiqué d'activité professionnelle rémunérée. Leur savoir est donc pratique et touche au quotidien. L'exercice de la parentalité les occupe et elles se consacrent entièrement à leurs enfants.

1.1.1. La mère « surprotectrice »

Certaines mères au foyer basculent du côté du stéréotype et sont présentées comme des mères surprotectrices. C'est ainsi le cas de Marie-France, dans *Clem*, ou de Marina dans *Suspectes*. Ces

[10] Fabienne : « tu sais très bien, Renaud, que pour la plupart des gens les femmes au foyer sont de pauvres connes ! ». *Fais pas ci, fais pas ça,* saison 2, épisode 1, « Les bonnes manières », F2, 2009.
[11] Nous incluons Sophie dans *Hard* qui, de mère au foyer devient cheffe d'entreprise dans le premier épisode de la série.

personnages sont présentés comme se vouant intégralement à leurs enfants et à leur métier de mère, n'ayant pas d'autre occupation dans la vie que celle de faciliter le quotidien de leurs maris et enfants.

Marie-France est la belle-mère de *Clem*, elle a élevé son fils Julien et n'a jamais réussi à avoir un autre enfant[12]. Elle porte le poids d'une fausse couche tardive et reporte tout son amour sur son petit-fils Valentin. Elle équipe sa belle-fille de nombreux accessoires (tire-lait électrique, mouche-bébé, tétine-thermomètre et autres anneaux de dents). Elle a consacré sa vie à son fils, évoquant les années où elle l'allaitait comme ayant été « les deux plus belles années de [s]a vie » et comme « un grand bonheur »[13]. Cet investissement de longue durée dans l'allaitement est assez marginal dans notre corpus mais vient renforcer le caractère « maternel » du personnage, et surtout traditionnel. En effet, le choix de son prénom ainsi que son investissement en tant que maîtresse de maison la rapprochent du stéréotype de la mère au foyer entièrement focalisée sur la sphère privée. Par ailleurs, Marie-France a une idée bien précise de ce que devrait être une mère de famille, qu'elle explicite de manière péremptoire à Caroline :

> Marie-France : **Une bonne mère de famille s'occupe de sa maison et élève ses enfants**. Alors, euh... si vous ne le supportez pas, alors vous ne les confiez à personne. […] Je garde Valentin, je m'occupe de vos deux filles, j'essaie de tenir correctement cette maison, **en gros je fais votre travail de mère de famille** alors je ne sais pas où il est le problème.[14]

Le « travail » de la mère de famille consiste donc selon Marie-France à prendre soin de ses enfants mais aussi de son foyer et à être une parfaite maîtresse de maison. On la voit régulièrement faire le ménage ou organiser des dîners à thème, montrant ses talents à recevoir. Très attachée à son fils et à son petit-fils, Marie-France renvoie au stéréotype de la mère surprotectrice, incapable de « couper le cordon »[15] et parvenant difficilement à exercer la moindre autorité sur son fils. Elle a une vision très traditionnelle de la famille, ne pouvant concevoir qu'une mère travaille ou qu'un couple divorce[16]. Son caractère stéréotypé ne fait pas d'elle un modèle, mais permet au contraire de la présenter comme figure repoussoir face à Caroline, véritable héroïne de la série[17]. Cette dernière a bien souvent raison face à Marie-France, et propose une figure maternelle beaucoup plus complexe : elle travaille, s'occupe de ses enfants et

[12] Marie-France a un deuxième enfant dans la saison diffusée en 2013 (hors corpus).
[13] *Clem*, épisode 2, TF1, 2011.
[14] *Id*.
[15] Ce que lui demande d'ailleurs son mari dans l'épisode 3, « Vive les vacances », TF1, 2011.
[16] Marie-France : « C'est une famille à la dérive. Les parents se séparent, la mère travaille, et Valentin, le pauvre amour, il est balloté, là, au milieu. […] Heureusement que je peux apporter un peu d'harmonie dans ce chaos » (*Clem*, épisode 2, « Bienvenue à Valentin ! », TF1, 2011).
[17] Il nous semble que le personnage de Caroline – interprété par une comédienne bien connue, Victoria Abril – prend la place de Clem en tant qu'héroïne de la série. En effet, de nombreuses intrigues principales sont centrées sur ce personnage : de femme au foyer, elle devient femme active, elle reprend ses études, a un cancer, a une liaison, etc.

de son mari, a une sexualité active et épanouie, etc. De plus, Caroline est montrée comme étant tolérante, ouverte, à l'écoute de ses filles, contrairement à Marie-France qui impose ses valeurs traditionnelles et normes aux autres.

Marina, de son côté, a été *escort* et a tiré un trait sur son ancienne vie en cherchant à devenir une mère parfaite. Elle coud des robes de princesse pour sa fille et suit avec intérêt les entraînements de football de son garçon, allant même jusqu'à essayer tous les jeux existants avant de choisir ceux qu'elle leur offre[18]. Elle explique que sa vie, c'est sa famille et vivre la vie dont elle a toujours rêvé, disant à ses enfants : « le seul travail qui m'intéresse, c'est de m'occuper de vous et de papa et j'ai vraiment envie que vous soyez les plus heureux »[19]. Marina ne vit donc que pour rendre ses enfants heureux et leur offrir une belle vie, mettant de côté toutes ses autres facettes identitaires. Son mari lui reproche d'ailleurs son obsession pour les enfants et l'extinction de leur vie sexuelle – nous y reviendrons[20].

1.1.2. La mère au foyer et le travail gratuit

Tant qu'elles restent mères au foyer, ces femmes ne sont pas des personnages valorisés. Les autres personnages les méprisent souvent, ne comprenant pas leurs choix et considèrent qu'elles ne font rien de leurs journées. Reviennent ainsi souvent dans les séries des commentaires selon lesquels les femmes au foyer ne travailleraient pas. Nous prendrons ici deux exemples, dont les enjeux idéologiques divergent. Dans *En famille*, Brigitte parle de sa retraite aux enfants, ce sur quoi Roxane lui dit : « techniquement maman t'es pas vraiment à la retraite t'as jamais travaillé »[21]. Brigitte n'apprécie pas et raconte les diverses expériences professionnelles qu'elle a eues et finit par dire : « et puis je vous ai élevées, ça, ça compte ! », provoquant le rire de ses filles. Si Brigitte est constamment montrée comme une mère n'ayant guère pris soin de ses filles et encore moins les ayant élevées, il n'en demeure pas moins qu'elle est en charge, dans son foyer, des tâches ménagères et qu'elle effectue donc un travail qu'elle a vraisemblablement effectué toute sa vie et qui n'est pas considéré comme tel[22]. Le second exemple est celui de Marie-Laurence[23] dans *Jeu*

[18] Marina : « j'ai deux enfants et j'ai énormément de temps, alors j'essaye tous les jeux, je lis toutes les bd, je regarde tous les films après j'achète ce qu'il y a de mieux pour eux » (*Suspectes*, épisode 4, M6, 2007).
[19] *Suspectes*, épisode 1, M6, 2007.
[20] Marina ne fonctionne que partiellement comme figure repoussoir, dans la mesure où, contrairement à Marie-France, elle n'impose pas sa vision de la maternité aux autres personnages qu'elle fréquente. De plus son évolution au fil des épisodes va la conduire à un réglage identitaire différent. En effet, à la fin de la série, elle se réconcilie avec son mari, ayant une relation sexuelle bruyante avec lui laissant entendre un retour à l'ordre dans son couple – et dans l'articulation de ses facettes identitaires.
[21] Pour cette citation et la suivante : *En famille*, épisode 22, M6, 2012.
[22] Fabienne rappelle à son amie qui travaille : « ça a pas l'air comme ça, mais mère au foyer, c'est quand même énormément de travail. Beaucoup de stress » : *Fais pas ci, fais pas ça*, saison 2, épisode 1, « Les bonnes manières », F2, 2009.
[23] Marie-Laurence, tout comme Marie-France citée précédemment, renvoie à la figure de la mère au foyer catholique et aux valeurs traditionnelles (dont le prénom atteste). Elle va d'ailleurs à l'église.

de dames. Marie-Laurence rappelle régulièrement qu'elle a de multiples occupations et qu'elle travaille, subissant de nombreuses remarques désobligeantes, comme dans la scène suivante :

> Amel, *à Léa* : il faisait quoi le vôtre [votre mari] ?
> Léa : mère au foyer. Et votre frère ?
> A. : pas grand chose non plus.
> Marie-Laurence : merci pour le « pas grand-chose ». Je vous rappelle que je suis mère au foyer et qu'avec deux garçons...[24]

Sa belle-mère Irène lui rappelle bien volontiers qu'elle ne considère pas qu'elle travaille, lui disant : « tu fais rien de tes journées »[25] ou encore, à propos de Julie : « elle travaille, elle », sous-entendant que ce n'est pas le cas de Marie-Laurence qui rétorque : « moi aussi, je travaille »[26]. Cependant, dans le cas de Marie-Laurence, la dévalorisation de son activité est remise en cause par une belle-mère peu sympathique, ce qui participe à jeter l'opprobre non plus tant sur Marie-Laurence que sur Irène. Ces remarques désagréables servent à marquer de manière négative Irène et à en faire un personnage « méchant », négatif, valorisant en retour la gentillesse et l'abnégation de Marie-Laurence. Certaines figures fonctionnent ainsi comme repoussoirs, tantôt pour valoriser les mères qui travaillent (Marie-France vis-à-vis de Caroline), tantôt pour affirmer la valeur du travail effectué par les mères au foyer (Irène vis-à-vis de Marie-Laurence).

Les mères au foyer sont marquées par une surcharge de travail, ce qui est particulièrement accentué dans la série *Fais pas ci, fais pas ça* avec le personnage de Fabienne. D'emblée, Fabienne apparaît comme une femme tendue, ayant beaucoup d'occupations, et surtout énormément de choses à gérer. Elle a en effet quatre enfants dont elle s'occupe essentiellement seule. La présentation du personnage dans les scènes d'exposition du premier épisode s'appuie sur le décalage constant entre les regards qu'elle jette à la caméra et les discours qu'elle porte, les premiers venant contredire les seconds. Fabienne se présente comme la femme de Renaud, puis présente ses quatre enfants. En voix off, on entend le personnage dire : « à douze ans, je disais à tout le monde : "quand je serai grande, je me marierai et j'aurai quatre enfants", c'est drôle, hein ? »[27]. Le ton se modifie au fil de la phrase, et la conviction s'efface, semblant laisser place au doute quant à la drôlerie de cette anecdote eu égard à la vie qu'elle mène. Peu après, Fabienne explique que « jusqu'en 321, les Romains avaient le droit de tuer leurs enfants. Heureusement que... il reste plus rien de ça... – *son sourire se crispe* – enfin, juste l'envie, parfois ». D'emblée, Fabienne se présente donc comme ayant fait le choix d'être mère au foyer, mais elle peine à se présenter comme à la fois satisfaite et heureuse. Le doute s'insinue dans son regard, et elle a des

[24] *Jeu de dames*, épisode 1, « Où elles touchèrent le fond », F3, 2012.
[25] *Jeu de dames*, épisode 2, « Où elles se font du mauvais sang », F3, 2012.
[26] *Jeu de dames*, épisode 5, F3, 2012.
[27] Pour cette citation et les suivantes : *Fais pas ci, fais pas ça*, saison1, épisode 1, « La rentrée des classes », F2, 2007.

difficultés à masquer son énervement sous un sourire de façade[28]. Si elle tente de se montrer douce envers ses enfants – elle les appelle gentiment pour le dîner en disant « à table » – l'exaspération monte, ainsi que son ton. Le deuxième « à table » est moins doux, le troisième est finalement hurlé, au pied de l'escalier. Ce « à table » crié est d'ailleurs l'une des marques de la série : il est intégré au générique et est détourné ultérieurement. Le dispositif sériel favorise la monstration de l'ambiguïté du personnage de Fabienne. En effet, la première saison est tournée sous la forme de ce que Craig Hight appelle un « *mockumentary* »[29], que l'on peut traduire par « mocumentaire ». Ce mot-valise renvoie au mélange des genres effectué par certaines séries, dont l'une des pionnières est *The Office* (BBC Two, 2001-2003). Si l'on suit la définition de Craig Hight, on peut relever trois éléments essentiels dans le mocumentaire : la référence à la parodie et à la satire, l'hybridation des conventions esthétiques (ici entre série télévisée, documentaire et téléréalité), et enfin la multiplication des modes de lecture. La formule du mocumentaire dans *Fais pas ci, fais pas ça* renvoie à une mise en abîme : les personnages sont les héros d'un documentaire et sont filmés dans leur quotidien, interviewés, amenés à s'exprimer face caméra. Les mouvements de caméra sont parfois désordonnés, la qualité de l'image rappelle le documentaire ou la téléréalité plus que la fiction haut de gamme – on aperçoit parfois un technicien posant un micro à l'un des personnages ; une complicité s'instaure entre certains personnages et le caméraman ; les héros s'adressent et regardent directement la caméra. Tous ces éléments participent d'un floutage des cadres de la fiction et ce dispositif instaure un jeu, une complicité, avec le téléspectateur et la téléspectatrice qui savent qu'ils regardent une série, mais peuvent aussi reconnaître avec amusement les codes du documentaire ou de la téléréalité. La forme du mocumentaire privilégiée par cette première saison[30] permet ainsi de rendre visible l'ambiguïté entre le discours que tient Fabienne sur son activité de mère au foyer et ce qu'elle en pense réellement. Le décalage constant entre ses paroles et le doute lisible dans ses yeux la pose comme un personnage très comique, mais aussi comme un personnage ne se satisfaisant pas de sa situation, tout en cherchant à convaincre du contraire.

Fabienne est constamment en train de faire quelque chose, plus précisément, elle *travaille*. On ne peut ici s'empêcher de penser aux travaux de Christine Delphy et à la mise en lumière de la

[28] Elle essaye de « garder la face » en assumant son choix d'être mère au foyer, mais le prix de cet effort demeure lisible.

[29] HIGHT, Craig, *Television Mockumentary. Reflexivity, Satire and a Call to Play*, *op. cit*.

[30] Selon Benjamin Campion et Pierre Sérisier, l'abandon de la formule est une demande explicite de la chaîne lorsqu'elle commande une deuxième saison : « sa tonalité poil à gratter, son style docu-fiction, ses vignettes indépendantes et sa distance émotionnelle, *Fais pas ci, fais pas ça* doit les lisser, voire les effacer complètement pour accéder à la reconnaissance publique. Telles sont les conditions requises par le groupe France Télévisions pour lui accorder une case digne de ce nom: le mercredi soir (2x52 minutes), du 22 avril au 6 mai 2009. Soit trois soirées suivies par une moyenne de quatre millions de téléspectateurs… sous le charme » (http://seriestv.blog.lemonde.fr/2010/07/28/fais-pas-ci-fais-pa-ca-la-famille-moderne/ [consulté le 31/08/15].

gratuité du travail domestique, signe d'une oppression de la classe des femmes par celle des hommes, oppression instituée par le mariage. Toutes les activités de Fabienne deviennent, comme l'écrit Christine Delphy, « des services domestiques qui peuvent être achetés sur le marché – ont une valeur – quand ils ne sont pas produits dans le cadre du mariage par des femmes-épouses »[31]. La sociologue va plus loin, considérant que le mariage est « un contrat par lequel le chef de famille – le mari – *s'approprie* tout le travail effectué dans la famille »[32]. Toutes les tâches liées au soin des enfants et à l'entretien de la maison sont effectivement dévolues à Fabienne[33] – et, ponctuellement, à ses filles. Tant que Fabienne est mère au foyer, elle est au service de sa famille. On la voit effectuer à peu près toutes les tâches domestiques imaginables : lessive, ménage, étendage du linge, repassage, courses au supermarché, accompagnement des enfants à leurs différentes activités scolaires et parascolaires, ramassage du linge dispersé dans la maison, tri des chaussettes, couture... Elle est censée savoir où se trouve chaque objet de la maison et en être responsable. Ainsi chaque fois que Renaud cherche quelque chose, il interroge sa femme, et dès que quelque chose ne va pas, il le lui reproche[34] : s'il n'y a plus de gaz dans le réchaud, c'est de sa faute ; si la cheminée n'a pas été ramonée, de même. La cuisine semble être son lieu de prédilection. Elle y prépare et sert les repas, débarrasse, range ou vide le lave-vaisselle, qu'elle est d'ailleurs la seule à savoir mettre en marche, nettoie les plaques de cuisson, etc. Fabienne a toujours une occupation et nombre de scènes nous la présentent en pleine cuisine. On sait d'ailleurs très vite ce que l'on mange chez les Lepic : soupes, plats de viandes en sauce, soufflés, pâtisseries (charlottes, omelettes norvégiennes par exemple qui ne sont pas des recettes simples mais démontrent sa dextérité), mais surtout, ses fameux « fourres-y-tout », vantés par son mari comme étant sa spécialité. En bonne ménagère, Fabienne est économe et ne gâche pas la nourriture. Elle mélange ainsi tous les restes qu'elle passe au four, au grand dam de ses enfants qui n'apprécient guère cette manière d'accommoder les restes. Tout son temps est accaparé par ce travail de *care* et elle n'a jamais un moment pour elle, à défaut d'avoir « une chambre à soi »[35]. Dès qu'elle va chez le coiffeur, elle reçoit un appel exigeant d'elle qu'elle aille chercher ses enfants en urgence, et sa journée de bien-être dans un institut de beauté vire au cauchemar[36]. Elle pleure souvent, ce qui témoigne de sa profonde insatisfaction. En effet, elle ne s'épanouit plus

[31] DELPHY, Christine, *L'Ennemi principal. Tome 1. Économie politique du patriarcat*, *op. cit*., p. 131.
[32] *Id.*, p. 132.
[33] En son absence, c'est d'ailleurs à Christiane Potin, femme issue des classes populaires, qu'il est fait appel pour tenir la maison et prendre soin des enfants.
[34] Fabienne, à Renaud : « quoi "Fabienne", je suis aussi responsable du gaz ? » ; Renaud à Fabienne : t'as fait ramoner la cheminée ? […] Il faut te le dire tous les ans, c'est pas possible » (*Fais pas ci, fais pas ça*, saison1, épisode 10, « Coup de froid », F2, 2007).
[35] Pour reprendre l'expression bien connue de Virginia Woolf : WOOLF, Virginia, *Une Chambre à soi*, Paris, 10/18, 2001.
[36] Cf. chapitre 6.

dans son rôle de mère au foyer, ce qui rejaillit sur l'estime qu'elle se porte. Fabienne, à l'image des autres mères au foyer de ce corpus, est en effet un personnage en mal de reconnaissance.

1.1.3. La mère au foyer, une « cruche » en mal de reconnaissance ?

L'expérience de la reconnaissance est constitutive de l'être humain et de la formation de son identité. Axel Honneth écrit ainsi que « c'est seulement quand elle a acquis dans l'expérience successive de ces trois formes de reconnaissance [l'amour, le droit et l'estime sociale] un fonds suffisant de confiance en soi, de respect de soi et d'estime de soi, c'est alors seulement qu'une personne est en mesure de se comprendre pleinement comme un être à la fois autonome et individualisé, de s'identifier à ses fins et à ses désirs »[37]. Or confiance, respect et estime de soi semblent difficiles à obtenir pour ces personnages de mères au foyer. En effet, ils sont souvent caractérisés de manière stéréotypée en tant que « cruches ». La quête de reconnaissance – tant aux yeux des autres qu'aux leurs – est ainsi centrale chez ces héroïnes. Avant de montrer comment elles souhaitent l'acquérir, commençons par analyser les modalités de ce mal de reconnaissance.

Appuyons-nous sur un épisode de *Fais pas ci, fais pas ça* qui nous semble important dans l'évolution du personnage de Fabienne, mais aussi révélateur des tensions au cœur des identités maternelles[38]. En vue d'un dîner mondain, celle-ci a acheté une tenue qu'elle présente fièrement à Renaud et aux enfants. Cependant, l'effet escompté n'est pas obtenu et Renaud, Soline et Christophe rient de bon cœur en la voyant. Fabienne, humiliée, monte alors dans sa chambre et pleure – nous reproduisons ici les dialogues :

> Renaud : écoute Fabienne, je retire ce que j'ai dit, cette tenue ne fait pas « poule ». T'as qu'à la mettre et puis ça ira très bien, de toute façon je ne le sens pas ce dîner.
> Fabienne : non, non, non, la tenue je vais la jeter et le dîner j'irai pas. Moi non plus, je le sens pas.
> R. : enfin, qu'est-ce que tu racontes ? Pourquoi tu ne veux plus y aller ?
> F. : parce que je vais te faire honte !
> R. : oh, mais allons bon, qu'est-ce que c'est que cette histoire encore ?
> F. : **parce que je suis nulle, que je suis moche, que je ne sais rien** !
> R. : comment ça tu es moche et tu ne sais rien ?
> F. : j'ai une coiffure de vieille, je m'habille comme un cul, **j'ai pas fait d'études**, j'ai aucun centre d'intérêt, rien, que couic !
> R. : mais enfin, Fabienne, mais… T'adores le scrabble ! Le bridge, euh… la peinture sur soie ! Tiens, t'adores couper les cheveux. Regarde Charlotte, on dirait Mireille Mathieu !
> F. : oui, oui, oui, **mais je ne travaille pas !** Si ? Alors que, comment elle s'appelle la femme de ton patron et qu'est-ce qu'elle fait comme métier ?
> R. : je ne sais pas, je crois qu'elle est marchand d'art…
> F. : et ben voilà, ben voilà, elle doit tout savoir sur tout. **Moi, de quoi je vais avoir**

[37] HONNETH, Axel, *La Lutte pour la reconnaissance*, Paris, Éditions du Cerf, 2002 (1992), p. 202.
[38] Fabienne est le personnage de mère au foyer le plus développé dans la série tout comme dans le corpus, dans la mesure où son évolution se fait sur plusieurs saisons. C'est la raison pour laquelle son traitement nécessite une attention particulière.

> **l'air ? D'une cruche ! Comme d'habitude** – *elle redouble de pleurs.*
> R : Fabienne, tu es femme au foyer, ça n'a rien à voir avec une cruche. Et je défie quiconque qui soutiendrait le contraire.
> F. : **tu sais très bien, Renaud, que pour la plupart des gens les femmes au foyer sont de pauvres connes !**
> R. : mais non.
> F. : si ! – *changeant de ton de façon à imiter une conversation* – Qu'est-ce que vous faites dans la vie ? Je m'occupe de mes quatre enfants. Ah bon ? Ohlala, pauvre conne – *elle pleure encore plus, se mouche.*
> R. : enfin, qui t'a parlé comme ça ?
> F. : des gens !
> R. : écoute Fabienne, moi je t'aime, je t'admire, et si j'entends une seule personne te parler comme ça, tu m'entends une seule personne, je lui pète la gueule !
> *Il s'assied à côté de Fabienne, la prend contre lui, elle sourit*[39].

Dans cette scène, Fabienne met l'accent sur son absence de diplôme et sur le fait que toute sa vie soit tournée vers la sphère domestique. Elle dénigre ses loisirs, prétendant ne pas avoir de centre d'intérêt[40]. Elle se voit comme une « cruche » ou une « pauvre conne » et est persuadée d'être perçue de cette manière par les personnes qu'elle rencontre[41]. Elle considère qu'elle n'a pas sa place en société car elle « ne travaille pas ». Les autres personnages de mères au foyer rassemblent des caractéristiques similaires, notamment un manque de confiance de soi. Ainsi, dans ce corpus, les femmes au foyer ne sont que rarement complimentées ou reconnues pour leur savoir-faire. À titre d'exemple, lorsque Julie fait un compliment à Marie-Laurence, celle-ci lui répond : « on m'avait jamais dit ça avant, que j'étais douée pour quoi que ce soit »[42]. Cécile ambitionne de son côté de « prouver qu'une femme au foyer c'est pas si bête que ça »[43]. Toutes souffrent donc d'être considérées comme idiotes, ou plus exactement, elles souffrent d'un manque général de considération.

Ce qui est au cœur de la construction du personnage de Fabienne – mais plus généralement des personnages de mères au foyer –, c'est bien une insatisfaction et l'impression d'une identité tronquée, d'une forme d'enfermement dans la maternité. On pourrait ici travailler à partir des propositions de François de Singly lorsqu'il parle de « crises du soi » auxquelles les mères sont confrontées :

> Les crises du soi peuvent surgir à tout moment, suscitées par les exigences multiples et contradictoires de la révélation de soi, de l'unité, de la stabilité, de l'authenticité. […] Le refus d'une identité à dominante statuaire au sein du couple officiel, l'impression

[39] *Fais pas ci, fais pas ça*, saison 2, épisode 1, « Les bonnes manières », F2, 2009.
[40] Les centres d'intérêt que lui prête Renaud, notamment la peinture sur soie, ou sa capacité à coiffer sa fille comme Mireille Mathieu, renforcent la caricature de la femme au foyer comme étant idiote, « cruche », et peu ouverte au monde.
[41] Dans l'épisode précédent, lorsque Fabienne raconte à une amie d'enfance qu'elle a quatre enfants, celle-ci semble avoir pitié d'elle, lui répondant : « mince, quelle horreur ! » après avoir critiqué Renaud (*Fais pas ci, fais pas ça*, saison 2, épisode 1, « Les bonnes manières », F2, 2009).
[42] *Jeu de dames*, épisode 4, « Où elles s'emmêlent », F3, 2012.
[43] *Vive les vacances !*, épisode 1, TF1, 2009.

> d'être réduit à un rôle, aussi gratifiant soit-il, engendre le sentiment de ne plus être soi-même[44].

Enfermée dans son rôle de mère au foyer, Fabienne ne peut s'épanouir et craque[45], ce qui vient révéler cette crise du soi. L'expression de cette crise identitaire que vit Fabienne est lisible, au-delà des scènes dans lesquelles elle craque, dans sa confrontation avec le personnage de Valérie. Dans deux scènes de la deuxième saison[46], les deux femmes expriment des désirs contradictoires : Fabienne, finalement, voudrait travailler tandis que Valérie, de son côté, aimerait se consacrer davantage à sa famille. Nous reproduisons en annexes les dialogues des deux scènes[47]. Fabienne se plaint de devoir obéir à son mari et d'être en charge de toutes les tâches ménagères. Elle se sent « étouffée dans ses rêves », ne se sent pas elle-même, a l'impression d'être passée à côté de sa vie, d'avoir de l'énergie à revendre, mais aucune possibilité de l'utiliser à des fins satisfaisantes. Elle rêve d'une autre vie :

> Valérie : en fait, vous voudriez travailler.
> Fabienne : j'en rêve ! D'avoir un agenda, d'avoir des rendez-vous, d'avoir des tas de choses à faire, d'être obligée d'organiser mes semaines, d'avoir des repas, de me maquiller, de m'habiller, d'être... Vous vous rendez-compte que parfois, je traîne jusqu'à midi en chemise de nuit. C'est déprimant vous savez. C'est quand même malheureux, hein, d'avoir cette énergie à donner et qu'il y ait personne pour la prendre.

Le discours de Fabienne alterne entre déception (« c'est déprimant », « c'est […] malheureux », « j'en ai marre », « au moins il vous laisse exister », etc.) et désir d'autre chose (« j'en rêve », « grosse énergie qui me pousse en avant », répétition de l'expression « d'avoir »). La crise est ici lisible dans son insatisfaction vis-à-vis d'un enfermement dans son identité de mère au foyer : « j'en ai marre. Renaud passe son temps à faire son chef, moi je passe mon temps à faire la bouffe et le ménage ». Sa plainte est très clairement liée à son genre, comme en témoigne la critique de la position de son mari comme pourvoyeur de revenus auquel il faut obéir. La « crise du soi » de Fabienne s'exprime par la volonté de rompre avec l'enfermement dans la maternité et l'envie de nouveauté. Cette conquête d'une autre identité va prendre la forme d'un profond désir de travailler. En effet, dans les extraits précédemment cités, c'est la comparaison avec les femmes mariées aussi bien qu'avec son mari qui rend plus douloureux encore son chagrin. Ainsi, elle ne considère pas ses activités de femme au foyer comme équivalentes à celles de femmes qui « travaillent », c'est-à-dire qui officient dans la sphère publique. Françoise Battagliola, spécialiste

[44] SINGLY (de), François, *Libres ensemble. L'individualisme dans la vie commune*, *op. cit.*, p. 213.
[45] Dans les premières saisons le personnage de Fabienne est extrêmement nerveux, multipliant les crises de larmes. Son mal-être est souligné par la fréquence de ses pleurs, par son énervement, par ses cris. Fabienne semble toujours à la limite de la crise de nerfs. L'opposition que construit la série entre deux figures maternelles (l'une de mère au foyer, l'autre de mère active) rappelle l'ouvrage de Judith Warner et cette idée que les mères contemporaines seraient « au bord de la crise de nerfs ».Voir WARNER, Judith, *Mères au bord de la crise de nerfs. La maternité à l'ère de la performance*, *op. cit.*
[46] *Fais pas ci, fais pas ça*, saison 2, épisode 6, « Ah la belle vie », F2, 2009. Les citations qui suivent en sont issues.
[47] Cf. Annexe 26.

du travail des femmes, rappelle qu'en 2000 près de six femmes au foyer sur dix déclarent qu'elles souhaiteraient travailler et qu'« une majorité de femmes a le sentiment que seul le fait d'exercer un emploi procure une place dans la société »[48]. Elle ajoute, se référant à Chantal Nicole-Drancourt, qu'« avoir un emploi est le "vecteur principal de la quête identitaire" »[49]. Fabienne est insatisfaite de son rôle de mère et va tout faire pour trouver un emploi – et pour résoudre, en quelque sorte, la crise identitaire qu'elle connaît.

1.1.4. Le travail, première voie de l'émancipation pour les mères au foyer

La plupart des mères au foyer rencontrées dans ce corpus ne le restent pas dans la durée. Sophie, devenue veuve, reprend l'entreprise de son défunt mari, Fabienne s'engage en politique, Caroline devient opticienne et reprend une formation à l'université, Odile prend des cours du soir tandis que Marie-Laurence travaille avec Julie. Ces personnages, caractérisés par une forme d'enfermement identitaire dans la maternité, décident ainsi de (re)prendre une activité professionnelle, ce qui rejaillit sur leur estime de soi. Plus encore, c'est aussi une reconnaissance que cherchent ces mères. Nous pouvons mobiliser les travaux d'Axel Honneth qui évoque la nécessité de l'estime sociale, permettant aux individus de valoriser leur « moi ». « Pour parvenir à établir une relation ininterrompue avec eux-mêmes, écrit-il, les sujets humains n'ont pas seulement besoin de faire l'expérience d'un attachement d'ordre affectif et d'une reconnaissance juridique, ils doivent aussi jouir d'une estime sociale qui leur permet de se rapporter positivement à leurs qualités et à leurs capacités concrètes »[50]. Ces mères ont besoin de plus que de l'amour de leurs maris et enfants, et de plus que de leur statut d'épouse. En manque de reconnaissance, elles acquièrent par le travail une nouvelle identité qu'elles vont réussir à valoriser et qui vient nourrir leurs identités tout en les complexifiant. Le fait de gagner un salaire, par exemple, est mis en valeur par Caroline qui dit à son mari : « mais moi j'ai besoin de m'épanouir, de travailler, tu comprends ça ? J'ai besoin de gagner ma vie, de voir des gens, et de ne plus dépendre de toi ! »[51]. Les mères au foyer sont en effet en situation de dépendance vis-à-vis de leurs maris et le gain d'un salaire participe de leur prise d'indépendance. Ces personnages résolvent leurs crises du soi par un nouveau réglage identitaire qui va s'effectuer « entre les différentes dimensions statuaires, entre les différents rôles que l'individu doit ou veut jouer »[52]. En plus d'être mères et épouses, elles deviennent des travailleuses – et de ce fait indépendantes financièrement. François de Singly

[48] BATTAGLIOLA, Françoise, *Histoire du travail des femmes*, *op. cit*., p. 104.
[49] *Ibid.*
[50] HONNETH, Axel, *La Lutte pour la reconnaissance, op. cit*., p. 147.
[51] *Clem*, épisode 1, TF1, 2010.
[52] SINGLY (de), François, *Les Uns avec les autres. Quand l'individualisme crée du lien*, *op. cit*., pp. 82-83.

ajoute à propos de cette fluidité identitaire, et prenant un exemple, qu'« une "bonne mère" ne peut pas, aujourd'hui, être seulement une "mère" »[53].

Ces personnages de mères au foyer proposent, en termes de représentations, des figures complexes et les discours qui les accompagnent sont caractérisés par leur ambivalence. Nous pouvons ainsi dégager plusieurs niveaux de lecture qui s'imbriquent dans la construction des personnages et de leurs interactions. En mettant en scène l'épuisement de Fabienne, son ras-le-bol, ses épisodes de surmenage, ses pleurs, ses cris ou encore en donnant libre cours à l'expression de ses plaintes, la série *Fais pas ci, fais pas ça* participe à donner à voir les difficultés quotidiennes d'une mère au foyer. Elle désigne ainsi des injustices et signale la position de dominée dans laquelle Fabienne se situe. L'insistance de Renaud sur l'importance de son travail et son statut de numéro deux dans sa société renforce ce sentiment[54]. La gratuité du travail de la mère au foyer ainsi que l'absence de reconnaissance qui l'accompagne sont ainsi signifiées et constituent une critique potentielle. L'économie de la série atténue, dans une autre perspective, cette critique. En effet, Fabienne est caractérisée, en tant que personnage, par sa capacité à se plaindre, à pleurnicher, à crier, etc., ce qui participe de sa dimension comique. Très drôle, la comédienne joue sur cette corde de la plainte et des pleurs, ce qui a pour effet de faire rire les téléspectateurs/trices. Cet effet humoristique peut donc tout aussi bien mettre à distance le potentiel critique de la représentation de la femme au foyer dans la mesure où elle a pour premier objectif de faire rire. En faisant rire son public des déboires d'une femme au foyer se sentant humiliée et ayant l'impression d'être une cruche, la série et son dispositif feuilletonnant font passer au second plan les enjeux politiques de cette situation. À un troisième niveau, on peut également interroger les enjeux des figures repoussoir de mères au foyer. En effet, la caractérisation de Marie-Laurence et Marie-France comme femmes traditionnelles réactivant la figure de la bourgeoise (au même titre que Sophie dans *Hard*) ou la qualification de Fabienne comme « cruche » aux goûts kitsch viennent proposer des figures peu enviables. Ces processus de mise à distance (*via* des figures repoussoir) renforcent les effets de domination de ces personnages de mères au foyer qui sont montrées comme idiotes ou hystériques. Implicitement, cette représentation fait émerger une figure *a priori* plus acceptable et légitime, celle de la mère qui travaille. En effet, en refusant aux femmes au foyer un statut de femmes « modernes », les séries dessinent en creux une figure maternelle qui, elle, en travaillant dans la sphère publique, le serait.

[53] *Id.*, p. 83.

[54] À titre d'exemple, lorsque Fabienne demande à Renaud de prendre une journée de RTT le lendemain pour accompagner Lucas à sa sortie scolaire, il lui répond : « Fabienne, tu oublies que j'ai un métier ou quoi ? Ça va très mal en ce moment dans le secteur de la robinetterie, on a besoin que tout le monde soit sur le pont. Et puis est-ce que je dois te le rappeler – *il se met à crier* – je suis quand même numéro deux de chez Binet, bordel ! Mais tout le monde l'oublie dans cette maison ou quoi ? – *Il hurle* – Je suis numéro deux ! Merde ! » (*Fais pas ci, fais pas ça*, saison 4, épisode 3, « Les limites et les bornes », F2, 2011).

Le fait que les personnages exclusivement centrés sur leur maternité soient décrits comme incomplets et ne trouvent satisfaction que dans la (re)prise d'une activité professionnelle leur permettant de ne plus être uniquement une « mère » va dans le même sens. Dans ce matériau, la figure de la mère au foyer, qui se consacre – voire se voue – entièrement à ses enfants et à sa famille n'est donc pas une figure valorisée et positive. La seule identité maternelle est montrée comme ne suffisant pas. Si elle n'est « que » mère, la mère risque en effet de basculer dans les travers des mères surprotectrices ou d'être soumise à des crises identitaires. Elle part donc en quête d'un nouvel équilibre en devenant, elle aussi, une mère qui travaille.

1. 2. La mère qui travaille, une mère potentiellement négligente ?

La mère qui travaille, de son côté, est guettée par le risque de devenir une mère négligente, ne consacrant pas suffisamment de temps à sa famille et à ses enfants. Elle est rapidement soupçonnée d'égoïsme, de préférer sa carrière et sa vie professionnelle à sa vie de famille. Les tensions entre les exigences du monde du travail et celles de la maternité sont régulièrement mises en scène, l'un des exemples les plus flagrants étant celui de Valérie, dans *Fais pas ci, fais pas ça*.

1.2.1. Valérie ou la rhétorique du choix

D'emblée, elle est présentée comme une mère active, aimant son travail et trouvant important de proposer ce modèle maternel à ses enfants. Elle est épaulée par un mari disponible pour les enfants, puisque Denis est, dans la première saison « en recherche d'emploi » selon elle, en « période de restructuration professionnelle »[55] selon lui. Elle travaille donc en sachant que ses enfants ne sont pas abandonnés. Pour autant, après qu'elle a donné naissance à Salomé, son troisième enfant, Valérie aimerait profiter de son bébé et n'est pas pressée de reprendre son activité professionnelle. Malgré tout, elle passe des entretiens d'embauche et obtient finalement un très bon poste. Contre toute attente, elle a les larmes aux yeux et tente vainement d'avoir l'air content. Cette scène propose un montage en alternance entre le moment où elle apprend qu'elle a le poste et l'annonce à sa famille, et le moment de l'entretien, en *flashback*, dans lequel elle accepte toutes les conditions posées par les recruteurs – conditions totalement incompatibles avec une vie de famille :

> *Valérie avec Denis, Tiphaine et Eliott à la maison.*
> Valérie, *les larmes aux yeux* : Ils étaient tous d'accord, j'ai fait l'unanimité…
> *Entretien d'embauche.*
> Valérie : De toute façon, moi mon travail c'est ma priorité. Les heures sup', ça me fait pas peur. J'aime pas rester chez moi. De toute façon, je m'ennuie très vite à la maison, c'est vrai.
> *Retour au décor de la maison.*
> Denis : je suis vraiment fier de toi.

[55] *Fais pas ci, fais pas ça*, saison 1, épisode 1, « La rentrée des classes », F2, 2007.

Valérie : ils ont dit que ce qui leur avait plu chez moi, c'était ma motivation.
Retour à l'entretien.
Femme : vous êtes consciente que les 39 heures, ici, c'est pas rare qu'on les fasse sur deux jours ?
V. : ah mais il n'y a aucun souci, moi j'ai toujours fonctionné comme ça, hein, toujours.
Homme 1 : vous n'aurez plus de vie de famille.
V. : aucun problème !
Homme 1: Plus de week-ends.
V. : pas de souci !
Homme 2 : et les vacances scolaires, vous pouvez oublier !
V. : alors ça, je vais vous dire, ça m'arrange, parce que les vacances, ça m'ennuie !
Femme : on préfère être francs avec vous.
V. : non mais il n'y a aucun souci, ça me va très bien. Comme je vous le disais, j'ai toujours fonctionné comme ça.
Retour à la maison.
Denis, *la voyant pleurer* : qu'est-ce qu'il y a minouche, qu'est-ce qui t'arrive ?
Tiphaine : mais maman ?
V., *en larmes* : c'est rien, c'est parce que je suis contente.
Denis et Tiphaine rient, rassurés, et l'embrassent[56].

La scène se veut ici dénonciatrice du culte de la performance[57] et des attendus excessifs des employeurs tout autant que de la violence d'un monde du travail demandant toujours plus et des concessions faites par des individus en quête d'emploi. Valérie, durant l'entretien, prétend pouvoir sacrifier sans le moindre regret sa vie de famille, mais ses larmes viennent rappeler l'artifice de ses propos. Elle se plaint d'ailleurs auprès de Denis à l'idée de ne pas profiter de sa fille : « ça me rend malade. Tu vas voir qu'elle va se mettre à marcher juste quand je vais me remettre à bosser. […] Je vais tout rater ». Comprenant que Valérie ne souhaite en réalité pas prendre ce poste, Denis lui propose alors de le refuser, et de prendre le rôle – qu'elle tenait jusqu'à présent – de pourvoyeur de revenus, lui disant : « chacun son tour ». Il négocie cependant le fait de ne plus changer de couches en échange, ce que Valérie accepte. Puisqu'il va faire vivre la famille, Denis estime ne plus avoir à être obligé d'effectuer cette tâche – considérée comme ingrate – du travail parental, alors qu'il n'est jamais précisé que Valérie, lorsqu'elle était le pourvoyeur de revenus, ne changeait pas les couches des enfants. Ce détail vient ainsi marquer une différence entre les deux parents, et sous-entendre que Valérie, une fois mère au foyer, devrait se charger du travail parental, tandis que Denis en serait libéré. La tension est ici rendue lisible entre la nécessité de travailler – notamment pour payer les traites de la maison – et l'envie de voir grandir ses enfants. Or cette tension, qui prend la forme d'un choix nécessaire, n'est exprimée, dans notre corpus, que par des mères. Ce sont toujours elles qui culpabilisent de travailler, de ne pas être suffisamment présentes pour leurs enfants, de ne pas les voir grandir, alors que chez les personnages masculins, ce choix n'est jamais à faire. Les pères travaillent mais n'envisagent jamais cette activité comme se faisant au détriment de leur vie personnelle et familiale. Le travail des pères semble être une évidence tant il est peu questionné, alors que le travail maternel inclut

[56] Pour cette citation et les suivantes : *Fais pas ci, fais pas ça*, saison 4, épisode 1, « Le nouveau voisin », F2, 2011.
[57] EHRENBERG, Alain, *Le Culte de la performance, op. cit*.

toujours une réflexion sur l'articulation entre les deux métiers : celui du monde du travail, et celui de mère. La rhétorique du choix, entre travail et famille, est donc une spécificité féminine, les hommes n'ayant guère, eux, besoin de choisir. Le clivage genré des temps parentaux mis en lumière dans le chapitre précédent en témoigne. Ici, c'est sur la nécessité du choix que nous aimerions insister à partir de divers exemples de notre corpus.

1.2.2. Le travail des mères, activité sous conditions

Lorsque les femmes travaillent, elles le font aussi parce qu'elles pensent pouvoir compter sur leurs maris – tout en régentant la vie de famille. Cependant, la confiance qu'elles accordent est parfois soumise à suspicion. Ainsi de Natacha, dans *Vive les vacances !*, qui occupe dans son couple la fonction de pourvoyeur de revenus. Elle travaille beaucoup tandis que son mari, Fred, dessinateur de bandes dessinées, semble assez peu accaparé par son travail. Alors qu'ils sont en vacances, Natacha, enceinte et proche de la délivrance, continue d'ailleurs à travailler, effectuant un aller et retour à Paris pour un entretien d'embauche[58]. Fred, de son côté, va à la plage et joue aux jeux vidéo avec ses copains. Rappelons que, lors de ces vacances, Fred et Natacha embauchent Odette pour qu'elle s'occupe de leur fils Lucas. Ce qui est ici sous-entendu, c'est que, comme Natacha travaille, il faut qu'une autre femme prenne soin de son enfant – alors que Fred est présenté comme ne travaillant pas, ou peu, et qu'il pourrait de ce fait s'occuper de son enfant – surtout pendant les vacances. Plus encore, Fred reproche à Natacha de courir après la réussite :

> Natacha : et on ferait comment si j'arrêtais de bosser ? […] J'arrêterai de bosser le jour où toi tu te mettras à travailler ! […] Moi je pensais qu'avec l'arrivée d'un deuxième enfant ce serait fini les délires d'adolescents ! Il se passe quoi s'il m'arrive un truc ? […] Qui va nous faire bouffer ? Qui va habiller les petits ? […] C'est toi ? […] Alors quand le plus gros cabinet de Paris m'appelle pour me proposer de devenir associée, la moindre des choses ce serait de me féliciter ![59]

Si Natacha travaille autant, ce n'est donc pas uniquement parce qu'elle aime son métier, mais aussi parce qu'elle veut assurer à ses enfants un bon niveau de vie. Elle endosse en partie cette responsabilité parce que son mari s'en décharge, estimant qu'en contrepartie il doit prendre soin de leur enfant. En effet, alors qu'elle se voit proposer un poste d'associée dans un grand cabinet d'avocats, elle explique à ses recruteurs :

> Natacha, *lors de l'entretien d'embauche* : Ma botte secrète, c'est mon mari. Une perle ! Je me consacre à mon travail, lui à tout ce qui concerne la maison et la vie de famille, et il assure. […] Un conjoint qui reste au foyer c'est une vraie bénédiction, enfin vous devez en savoir quelque chose n'est-ce pas, maître ? Ce deuxième enfant ne changera

[58] Alors qu'elle vient d'accoucher, elle s'enferme même dans les toilettes la nuit pour travailler en évitant les reproches et remarques désobligeantes de la part de son mari (*Vive les vacances !*, épisode 3, TF1, 2009).
[59] *Vive les vacances !*, épisode 1, TF1, 2009.

> rien ni à mes compétences ni à ma disponibilité. Mon mari assurera deux fois plus, c'est sa fierté que je puisse compter sur lui[60].

Natacha, tout comme Valérie, ment à ses recruteurs, omettant de préciser qu'elle embauche Odette à plein temps, même pendant les vacances, pour s'occuper de son fils. Si Natacha peut travailler autant, c'est en réalité parce qu'une autre femme prend le relais et veille au grain, parce qu'elle délègue ses tâches à une autre femme, rémunérée pour cela[61]. Dans *Fais pas ci, fais pas ça*, alors que Valérie finit par retourner à l'agence, et alors que Denis travaille à domicile (on le voit plus précisément jouer avec des élastiques assis à son bureau et chercher l'inspiration), le couple fait appel aux parents de Valérie puis à Christiane Potin pour s'occuper de Salomé. Alors que Natacha raconte que son mari « assure », on voit Fred, à la plage, ayant perdu Lucas – qui finit par réapparaître à la fin du laïus. L'incursion de cette scène tend à montrer que Natacha ne peut pas réellement compter sur son mari – alors que les personnages de pères pourvoyeurs de revenus n'ont jamais ce genre d'inquiétudes et font aveuglément confiance – à raison d'ailleurs – à leurs femmes pour s'occuper des enfants et de la maison. Le personnage de Fred renvoie à celui de Denis, les deux pères étant construits comme instables professionnellement et immatures. Si Fred perd Lucas, Denis, de son côté, rentre de la crèche un jour de carnaval avec un enfant qui n'est pas le sien. Lorsqu'elles ne sont pas auprès de leurs enfants, les mères auraient donc de bonnes raisons de s'inquiéter… *Vive les vacances !*, qui inverse les représentations stéréotypées du père pourvoyeur de revenus et de la mère au foyer en présentant à première vue une mère de famille qui travaille et s'épanouit dans son métier, pose en même temps un certain nombre de conditions qui rendent cet exercice professionnel acceptable : Natacha paye une femme pour s'occuper de son enfant et, après la naissance de son bébé, elle culpabilise en considérant être une mauvaise mère. Une mère ne peut donc travailler que sous certaines conditions.

L'autre condition pour qu'une mère travaille renvoie à un état d'esprit particulier, mélange d'inquiétude et de culpabilité. Nous montrions précédemment que les mères, lorsqu'elles sont au travail, demeurent disponibles pour leurs enfants, ne se départant jamais complètement de leur

[60] *Id*.

[61] Odette déclarera son amour à Natacha, lui proposant de vivre avec elle, de continuer à travailler pendant qu'elle prendrait soin des enfants : « quittez-le, il vous mérite pas. Et installons-nous ensemble. On serait tellement bien toutes les deux avec les enfants. Moi je saurai vous rendre heureuse, je saurai m'occuper des enfants, pour vous laisser vous épanouir professionnellement, je m'occuperai de vous. J'ai appris à vous aimer depuis trois ans. On a passé des journées entières ensemble, alors… je me rends compte aujourd'hui des sentiments que j'ai pour vous, et je me demandais si vous… en retour ? […] Nous deux et les enfants, ce serait le bonheur, non ? » (*Vive les vacances !*, épisode 4, TF1, 2009). La proposition d'Odette réaffirme la difficile conciliation entre travail et maternité : Odette jouerait le rôle de mère au foyer, et Natacha pourrait être une mère qui travaille – et prendre la place du père. De plus, la représentation de l'homosexualité féminine promue par Odette renvoie à l'union de deux figures maternelles. Natacha cependant, après une courte hésitation, refuse l'offre d'Odette et réaffirme son hétérosexualité tout comme son amour pour Fred. Par la suite, Axelle qualifie Natacha de « bisexuelle » – en raison de son instant d'hésitation. La catégorisation est ici expresse.

identité maternelle[62] et qu'elles étaient, de ce fait, « tout le temps mères ». Plus encore, même lorsqu'elles travaillent à domicile, l'inquiétude peut quand même les gagner. Ainsi de Marion Ferrière, qui est assistante familiale et travaille chez elle. Si elle s'occupe des enfants qu'elle accueille, elle s'occupe aussi des siens, les accompagnant à l'école ou préparant leur goûter. Malgré tout, Marion en vient à craindre de privilégier les enfants des autres en pénalisant les siens, et culpabilise, comme en témoigne cette réplique : « c'est pas possible, je suis aveugle ! Alors je ne vois pas que Juliette va mal à ce point-là, je laisse Tim s'enferrer au point que j'ai plus confiance en lui, et Louise, alors je rate quoi avec elle ? […] Tu crois que ça fait trop longtemps que je m'occupe des enfants des autres ? Que c'est au détriment de mes propres enfants ? »[63]. Même Marion, qui est toujours présente auprès de ses enfants et qui exerce le métier de mère, en vient à douter de ses capacités à travailler tout en étant une « bonne » mère.

Les mères sont actives, en effet, mais les séries tendent à présenter le fait qu'elles travaillent comme problématique et à proposer des intrigues, ou parfois simplement des remarques ponctuelles, qui viennent insinuer que maternité et vie professionnelle ne sont pas conciliables. L'articulation entre identité maternelle et identité de travailleuse se fait au prix d'une très forte culpabilité et d'ajustements incessants permettant de garantir l'exercice de la maternité. Sous couvert de mettre en scène des mères qui travaillent, les séries ramènent ainsi la question du choix que devraient effectuer les femmes : être une « bonne » mère ou être une travailleuse. Nous proposons d'étudier plus précisément l'exemple de *Drôle de famille* et du personnage d'Elsa, victime – consentante ? – d'un *backlash* visant à réaffirmer les identités maternelles comme centrales au cœur des identités féminines.

1.2.3. Elsa, victime consentante du *backlash* ?

Dans *Drôle de famille*, Elsa, qui est architecte, annonce en début d'épisode qu'elle va signer le « contrat du siècle » et que son salaire va passer « du simple au double ». Cependant elle devient enceinte et cela va lui coûter son contrat – et, à terme, sa carrière. En effet, voici l'échange qui a lieu avec son patron lorsqu'il apprend la nouvelle :

> Patron : maintenant je comprends mieux les siestes au bureau. Et puis les pressions pour me faire signer le contrat. Félicitations, t'aurais pu me prévenir quand même.
> Elsa : mais… ça se dit pas avant trois mois.
> P. : ah bon, et lui, tu lui as rien dit peut-être ?
> E. : ben évidemment, c'est le père. Et puis depuis quand les femmes elles ont plus le droit d'être enceintes ?
> P. : mais t'as aussi le droit de prévenir ton patron. Et puis ça te dérange pas de signer un contrat que tu peux pas honorer ?

[62] Cf. chapitre 6.
[63] *Famille d'accueil*, épisode 41, « Enfant sans frontière », F3, 2010.

E : mais je suis enceinte, je suis pas malade.
P. : ah oui. Et comment tu vas faire quand il faudra faire deux allez-retours Paris-Casablanca par semaine ?
E. : euh…
Il déchire le contrat, le jette sur son bureau et la laisse[64].

Elsa perd donc sa promotion et une opportunité professionnelle – qu'elle considère pouvoir honorer – à cause de sa grossesse. Ce n'est pas tant la question du réalisme de l'intrigue qui nous intéresse ici que le fait qu'elle mette en scène une femme à laquelle son employeur refuse un contrat en raison de sa grossesse, et surtout que la femme enceinte accepte la situation sans broncher, rendant ces pratiques acceptables, puisque non critiquées. Même si le personnage du patron est plutôt négatif, agissant de manière injuste et autoritaire, il n'en est pas moins que l'absence de révolte d'Elsa laisse entendre qu'elle devrait consentir – et donc accepter un traitement différentiel en raison de sa grossesse. Dans le troisième épisode, Elsa travaille toujours énormément et, ne voyant que peu sa fille, née entre temps, dort avec elle tous les soirs : « sinon je la vois jamais »[65] dit-elle. Elle s'investit donc dans son agence, malgré les injustices subies dans l'épisode précédent. Sans nounou, son compagnon Antoine, qui s'occupe beaucoup de la petite mais travaille également, craque et impose une répartition équitable de la garde de Luna entre Elsa et lui. Tous deux vont donc travailler avec leur bébé, ce qui est compliqué[66] et autorise un certain nombre de rebondissements. Voyant cela, Sandra, la nouvelle patronne d'Elsa, lui retire dans la foulée l'important dossier sur lequel elle travaillait et l'accuse de venir « en touriste ». Elsa perd aussi son bureau et retourne en *open space* – ce qui équivaut à une perte de privilège ou à une rétrogradation. À plusieurs reprises, Elsa paye donc le prix, dans son milieu professionnel, d'abord d'être enceinte, puis du fait d'avoir un enfant en bas âge. Plus encore, elle est mise « au placard », selon son expression, alors même qu'elle se consacre entièrement à son métier, travaillant douze heures par jour et étant réduite à dormir avec sa fille pour passer du temps avec elle. Elle finit par récupérer son bureau et ses dossiers lorsqu'elle passe tout son temps avec sa patronne, travaillant sans relâche et emménageant presque chez elle. Alors que plus rien ne va à la maison et dans son couple, Elsa réalise que Sandra lui a menti et a magouillé dans son dos – n'ayant nullement l'intention de lui confier le contrat important. Elle prend alors la décision suivante, qu'elle annonce à Antoine :

Elsa : Je prends un mi-temps, voire je démissionne et je parle plus à personne. J'arrête. […] Je suis venue ici parce que, parce que tu me manques. Même si rien n'est normal entre nous, c'est ça que je veux. Toi, moi, Luna, Gaël, le bordel. Il en faut des gens anormaux, ça rassure les autres. Toi, tu voulais pas d'enfant, moi, je voulais pas tomber amoureuse. Trop tard. Je t'aime, c'est tout.

[64] *Drôle de famille*, épisode 2, « Deux heureux événements », F2, 2010.
[65] Pour cette citation et les suivantes : *Drôle de famille*, épisode 3, « Chacun pour soi », F2, 2012.
[66] Dans *Clem*, Caroline doit garder son petit-fils pour que sa fille aille au lycée. De ce fait, elle l'emmène sur son lieu de travail et doit prendre une semaine de congés sans solde pour s'en occuper (*Clem*, épisode 2, TF1, 2011).

Elle l'embrasse. Il sourit.
Antoine : […] moi aussi, je t'aime.

Tout rentre donc dans l'ordre dans le couple et Elsa promet de se consacrer à sa famille et non à son métier. Mais elle avait déjà auparavant promis à Antoine de « lever le pied », et avoué avoir menti… Comment donc la série va-t-elle permettre à Elsa – qui aime son travail dont elle dit bien qu'il est important pour elle – de s'occuper davantage de sa famille ? En la licenciant ! En effet, à la fin de l'épisode, Elsa déclare : « je viens de me faire virer ! ». Cette annonce apparaît comme un tour de passe-passe qui vient résoudre les contradictions auxquelles le personnage était soumis. En effet, tout au long de ces épisodes, Elsa peine à concilier ses différentes identités : elle travaille beaucoup, mais cela ne suffit pas dans la mesure où son identité maternelle la rattrape sur son lieu de travail ; elle pratique le « cododo » de manière intensive et ne peut donc être une bonne compagne/amante ; enfin, son identité de « bonne » mère est remise en question puisqu'elle ne connaît même pas le nom de la nounou de sa fille et qu'elle travaille trop. Le réglage est donc rendu très compliqué pour Elsa qui voudrait tout avoir mais n'y parvient pas. La seule option que lui ont offert les scénaristes pour qu'elle se consacre à sa famille est de la réduire au chômage. La fin de l'épisode – qui voit tous les personnages amoureux et heureux – laisse place à un couple uni, et à une mère qui va désormais pouvoir remplir son rôle sans qu'il soit en concurrence avec son identité de travailleuse. Sans emploi, Elsa pourra s'occuper des siens et se consacrer à leur bien-être.

Il est donc nécessaire de déconstruire méthodiquement le discours de la série de manière à saisir ce qui, finalement, peut être interprété comme une forme de *backlash*. Susan Faludi évoque ainsi la contre-offensive – notamment au cœur des médias – visant à revenir sur les acquis du féminisme et à persuader les femmes qu'elles n'ont jamais été aussi heureuses que dans leurs foyers, à prendre soin de leur maison, de leur mari et de leurs enfants[67]. Ici, le retour de bâton vient du fait qu'en effet, Elsa paye dans le monde professionnel le fait d'être une femme, et plus encore, d'être une mère. La série, tout en mettant en scène des personnages féminins qui travaillent et ont des enfants, ne va pas jusqu'à montrer une mère qui travaille beaucoup, réussit et ne néglige pas pour autant son enfant et son compagnon. L'investissement d'Elsa dans son travail est montré comme incompatible avec la maternité. La *career woman* ne peut pas être une mère, en tout cas pas une « bonne » mère[68]. Et Elsa ne peut pas tout avoir. En choisissant qu'Elsa soit licenciée plutôt qu'en la laissant démissionner, les scénaristes – qui, pour les épisodes traités ici,

[67] FALUDI, Susan, *Backlash. La guerre froide contre les femmes*, *op. cit*.
[68] Notre corpus compte quelques personnages de *career women* comme Sandra, personnages toujours stéréotypés : ce sont des femmes se consacrant à leur métier et n'ayant pas d'enfant – voire ne les aimant pas – comme Karine dans *Workingirls*, Samantha et Catherine dans *Fais pas ci, fais pas ça*.

sont des femmes – ont trouvé acceptable qu'une femme qui travaille autant qu'Elsa soit licenciée – et ont ainsi trouvé un moyen de résoudre la crise identitaire du personnage.

Le discours de cette série est constamment dans l'ambivalence, jouant à la fois sur les codes d'une forme de progressisme – pères qui s'occupent de leurs enfants, mères qui s'investissent dans leur travail, couple de mères lesbiennes[69] – et sur ceux du conservatisme, de manière insidieuse – la mère qui travaille finit par être licenciée parce qu'elle ne peut pas tout faire (et ne peut donc pas tout avoir), lorsque les pères sont seuls avec les enfants, ils craquent, la vaisselle n'est pas faite[70], etc., le couple de mères est renvoyé à une situation anormale au détour d'une réplique[71]. Elsa n'est pas présentée comme une mère idéale parce qu'elle s'investit entièrement dans son travail et n'est pas stable sur le plan sentimental. De plus, son fils aîné, Gaël, lui fait de nombreux reproches[72]. Mais à la fin de l'épisode, elle est licenciée parce qu'elle ne répond pas aux impératifs du monde du travail, ne pouvant s'investir à 100%, comme le font la célibataire Sandra et son ancien patron – qui est un homme.

1.3. Des statuts du discours : l'intrication de visions contradictoires

Sans aller jusqu'à considérer que ce genre de série véhiculerait une idéologie visant à renvoyer les femmes dans leurs foyers auprès de leurs enfants, nous pouvons tout de même nous interroger sur la difficulté effective de ces objets à promouvoir des figures de femmes qui travaillent tout en échappant à la culpabilité et aux crises du soi. La comparaison avec les personnages masculins rend ce refus encore plus flagrant. Pourquoi les personnages de pères qui travaillent vivent-ils heureusement leur vie de travailleur et de père tandis que cela est interdit aux personnages de mères ? Ces exemples témoignent de la persistance, dans les recoins des textes médiatiques et sous le vernis de la comédie familiale, de la dualité des identités féminines et de la difficulté pour les femmes qui travaillent d'être mères – ou pour les mères d'être des femmes actives.

En replaçant ces questions dans une économie plus générale des discours fictionnel et médiatique, on peut, à nouveau, distinguer deux façons de les entendre et deux approches – potentiellement contradictoires – pour lire ce matériau. En effet, le fait de mettre en scène des personnages de

[69] Ce couple est surtout représenté par Carole, personnage secondaire du troisième épisode, dont on sait qu'elle vit avec une femme, Sophie – que l'on ne voit pas – avec laquelle elle élève leur enfant.
[70] *Drôle de famille*, épisode 3, « Chacun pour soi », F2, 2012.
[71] Paul répond les répliques suivantes à sa mère : « t'aurais préféré que je sois gay, c'est ça ? Que je vienne me battre comme toi, pour sortir de la marge ? Ben excuse-moi d'avoir envie d'une vie normale » (*Drôle de famille*, épisode 3, « Chacun pour soi », F2, 2012). Paul sous-entend ainsi que la vie qu'il a vécue avec ses deux mères ne serait pas une vie « normale » et refuse de vivre à la « marge ».
[72] Gaël lui fait par exemple les reproches suivants : « quand on a un problème, on sait même plus à qui parler » (*Drôle de famille*, épisode pilote, F2, 2009) ; « à chaque fois que tu déconnes, faut que je sois grand, c'est trop facile. Tu travailles tout le temps, soit disant pour avoir une meilleure vie, mais t'es jamais là. Alors, quel intérêt ? » (*Drôle de famille*, épisode 3, « Chacun pour soi », F2, 2012).

mères insatisfaits et tiraillés entre leurs différentes facettes identitaires est à double sens. D'une part, ces personnages semblent accablés par le poids de la culpabilité, de l'inquiétude, de leur volonté de bien faire. Chacune des mères évoquées, qu'elle soit au foyer ou active, marche sur le fil de la mère idéale, balançant tantôt d'un côté, tantôt de l'autre, et peinant à trouver son équilibre. Le discours peut être ici entendu comme l'affirmation de l'impossibilité pour une mère d'être parfaite, quoi qu'elle fasse, quoi qu'elle tente. D'autre part, en même temps, le ton humoristique de nombreuses de ces scènes et séries peut nous amener à nuancer ce point de vue ou à voir son contrepoint. En montrant des femmes qui cherchent à être de « bonnes » mères, à travailler, à être présentes dans leur foyer, et à concilier toutes les injonctions auxquelles elles doivent faire face, ces séries tendent peut-être, par le biais de l'humour, justement, à autoriser une révision à la baisse des attentes normatives relatives à la maternité. Plus précisément, le discours peut ici désamorcer ces attentes et les séries dire à leurs téléspectatrices : « ces personnages font tout leur possible, et, malgré cela, ne parviennent à être des mères parfaites ; ainsi, il est difficile d'être une "bonne" mère, mais ce qui compte, c'est d'essayer ». Ailleurs dans les médias, les discours de femmes se revendiquant « mauvaises mères »[73] avec humour pourraient faire échos à cette lecture. Les séries ici, viendraient rassurer leurs publics, qui sont, rappelons-le, majoritairement féminins[74].

Si notre objectif n'est pas ici de trancher, il est intéressant de souligner la potentielle intrication de ces deux visions contradictoires du discours porté par ces fictions. L'ambivalence est caractéristique de ces productions fictionnelles sérielles et autorise toujours une pluralité des lectures. Pour autant, l'insatisfaction de chacun des personnages de mère ne s'arrête pas là et les séries vont plus loin, en recourant de manière systématique à une opposition des personnages. Plus encore, c'est à travers les imaginaires d'une « guerre des mères » que l'impossible bien-être maternel et la complexe articulation des identités féminines sont reconduits.

2. Guerre des mères et rhétoriques sacrificielles

Dans les fictions, les mères au foyer risquent d'être surprotectrices et de trop centrer leur vie sur leurs identités, encourant par là la menace d'un enfermement identitaire dans la maternité, tandis que les mères qui travaillent ne parviennent pas à se rendre suffisamment disponibles pour leurs

[73] On trouve en effet un certain nombre de blogs de mères présentant leurs auteures sous cette forme et dans leurs titres : http://mauvaise-mere.over-blog.com/ ; http://blog.francetvinfo.fr/mauvaise-mere/2013/11/15/ceci-est-un-au-revoir.html (site désormais fermé) ou encore : http://latresmauvaisemere.blogspot.fr/.
[74] Cf. Annexe 2.

enfants et époux, qui vont le leur reprocher. Les premières rêvent de travailler, d'avoir une vie « à l'extérieur » – dans la cité –, les secondes rêvent de quitter leur emploi, de se consacrer à leur famille – et de se replier sur leur sphère privée. Aucune figure n'offre donc une possibilité satisfaisante. En effet, une fois au foyer, la mère qui travaillait va regretter son emploi et ses activités, tandis que l'ancienne mère au foyer, une fois dans le monde du travail, se reprochera ses absences de la maison… Si les fictions n'offrent pas de modèle acceptable et viable, elles vont plus loin encore en reconduisant régulièrement une opposition marquée entre mères au foyer et mères qui travaillent. Se joue ainsi une version française de la « *mommy war* » ou « guerre des mères » qui s'est déroulée dans les médias américains, tous genres confondus, dans les années 1980-90[75], étudiée par Susan Douglas et Meredith Michael :

> Les mères qui travaillent et les mères au foyer vont toutes droit à l'échec. L'éthos du maternage intensif est dénigré dans notre culture (« les mères au foyer sont ennuyeuses »), mais bénéficie d'une position morale élevée (« les mères qui travaillent sont négligentes »). Bienvenue, donc, dans le dernier crêpage de chignons médiatique : la supposée guerre entre les mères qui travaillent et les mères au foyer[76].

Pour les deux auteures, les médias idéaliseraient les mères de famille, rendant l'adéquation à ce modèle mythifié particulièrement compliquée. Plus encore, ils véhiculeraient deux « modèles » de maternité – les *working mothers* et les *stay-at-home mothers* :

> D'un côté, la mère qui travaille, de l'autre la mère au foyer. La mère qui travaille est censée voir son opposée comme une femme ennuyeuse et limitée, disant « amen » au patriarcat, passant trop de temps à s'occuper de ses Tupperware, et – comme elle ne travaille pas – comme un modèle assez pauvre à offrir à ses enfants, surtout à ses filles. La mère au foyer de son côté est censée voir dans sa rivale une carriériste égoïste qui néglige ses enfants, est stressée quand elle passe enfin un peu de temps avec eux et a bien mérité le peu de culpabilité qu'elle éprouve[77].

Si les médias américains des années 1990 se sont délectés de cette supposée guerre entre deux modèles de maternité, qu'en est-il de notre corpus ? Les contextes socio-économiques diffèrent, mais il n'en est pas moins vrai que les séries françaises tendent à mettre en scène cette guerre des mères et à dresser une opposition entre leurs personnages, révélée de chaque côté par une rhétorique bien spécifique. Cet écho se lit dans notre corpus dans les intrigues opposant un personnage de mère qui travaille et un autre de femme au foyer. Chacun va défendre sa position et ses choix de vie, mettant en avant ce qu'il possède et que l'autre ne peut atteindre. Tous deux,

[75] Voir DOUGLAS, Susan J. et MICHAELS, Meredith W., *The Mommy Myth. The Idealization of Motherhood and How It Has Undermined All Women*, *op. cit*. Les auteures consacrent un chapitre à la prétendue guerre entre mères qui travaillent et mères au foyer qui se déroule dans les années 1980-90 dans les médias américains. En dressant l'une contre l'autre ces figures, les médias font apparaître les mères dans le piège d'une satisfaction et d'une réussite impossibles.
[76] *Id.*, p. 12 [notre traduction].
[77] *Id*., p. 204 [notre traduction].

ainsi, sacrifient quelque chose – leur épanouissement, leurs études, leur bien-être, leur carrière, l'estime de soi, etc.

2.1. La « mommy war », version française

Qu'elles travaillent ou élèvent leurs enfants, les mères doivent toujours justifier leurs choix. Elles mobilisent ainsi différents types de rhétoriques, mélangeant les aspects positifs de chaque position et les manques de la situation contraire. Voici par exemple ce que Marina, mère au foyer surprotectrice, explique à Juliette :

> Juliette : t'en as jamais marre d'être une super maman ? Ça te manque pas les gens, le boulot, … oh pardon.
> Marina : j'ai pas du tout envie de jouer les super *women*, celles qui travaillent la journée, sortent le soir, divorcent tous les cinq ans, dépensent des fortunes pour être plus jeunes que leurs mômes et encore, pour celles qui ont pris le temps d'en faire.
> J. : il y a peut-être un juste milieu...
> M. : tu sais **ma vie, c'est ma famille**. Je vis exactement la vie dont j'ai toujours rêvé[78].

Le discours de Marina est emblématique de cette fameuse « mommy war » : pour se valoriser et exposer la légitimité de sa position, elle s'oppose aux autres mères, celles qui travaillent, présentées comme figures repoussoir. La *career woman* est stigmatisée, considérée comme négligeant ses enfants – quand elle a « pris le temps d'en faire ». Cette dernière remarque vise à stigmatiser les femmes privilégiant leur carrière ou, tout simplement, celles qui ne souhaitent pas avoir d'enfant, ce qui est montré comme égoïste. C'est parce qu'elles ne pensent qu'à elles-mêmes et à leur travail que ces femmes n'ont pas d'enfant. On retrouve le même type de discours et d'opposition dans *Vive les vacances !* ou dans *Fais pas ci, fais pas ça*. Dans la première série, ce sont Cécile et Natacha qui se querellent à propos de leurs enfants et de leur exercice de la maternité :

> Cécile : je suis très heureuse qu'ils n'aient pas prononcé leurs premiers mots et fait leurs premiers pas devant une étrangère, c'est tout.
> Natacha : oui, et bien moi je suis très heureuse de ne pas vivre au milieu de mes casseroles, sans vie sociale et sans indépendance financière[79].

Cécile critique le fait que Natacha paye une « étrangère » pour élever ses enfants pendant qu'elle travaille et n'exerce de ce fait pas son métier de mère. Natacha, de son côté, stigmatise Cécile pour sa dépendance financière à l'égard de son mari, réduisant son travail à la cuisine et partant du principe qu'elle n'a pas de vie sociale. La mère au foyer est donc représentée comme prisonnière de la sphère privée tandis que la femme active en serait absente. Dans *Fais pas ci, fais*

[78] *Suspectes*, épisode 4, M6, 2007.
[79] *Vive les vacances !*, épisode 1, TF1, 2009.

pas ça, ce sont Fabienne et Valérie qui s'opposent dans une scène résumant parfaitement ces enjeux belliqueux :

> *Fabienne et Valérie préparent les lits dans le dortoir pour l'anniversaire que leurs filles vont fêter en commun. Valérie raconte à Fabienne qu'elle travaille dans l'événementiel, organise des soirées, etc.*
> Fabienne : ça doit être très prenant, non ?
> Valérie : oui, très. Mais enfin, c'est surtout très **passionnant**.
> F. : et **les enfants, dans tout ça, ils en souffrent pas trop ?**
> V. : de ?
> F. : ben de pas trop voir leur maman, non ?
> V. : non non, pas du tout. D'abord ils me voient ! Et puis surtout ils me voient heureuse de travailler […] et puis Denis est là.
> F. : un père ne remplace pas une mère, hein.
> *Silence gêné. Elles continuent à faire les lits […].*
> V. : et alors vous, vous êtes euh… femme au foyer, et donc heureuse de l'être.
> F. : ohlala, oui, **j'ai choisi d'élever mes enfants**, je le regrette pas.
> V. : **c'est pas un peu sclérosant** au bout d'un moment ?
> F. : sclérosant, non, non, vous pouvez pas vous imaginer à quel point ils sont heureux de me voir quand ils rentrent de l'école. On se raconte des petites choses, on s'embrasse, on se parle. J'ai bien pensé un moment travailler mais j**'ai pas envie de perdre ça**. Oh non, non. **C'est trop précieux pour une mère**, hein. Ohlala, c'est l'heure d'aller faire les quiches[80] !

Chacune mobilise une rhétorique spécifique et vante sa position tout en stigmatisant celle de l'autre. Fabienne – tout comme Cécile – insiste sur l'importance pour une mère d'être présente pour ses enfants, de les voir grandir, de ne pas les confier à une inconnue. Elle met en avant l'intimité qu'ils partagent et leur bonheur à ce qu'elle s'occupe d'eux. Valérie de son côté évoque le caractère « passionnant » de son travail ainsi que le modèle qu'elle propose à ses enfants tout en rappelant qu'elle sait être présente pour eux et qu'elle n'est pas une mère absente ou démissionnaire. Natacha de son côté valorise son indépendance financière et son insertion dans la sphère publique, loin des casseroles et de l'enfermement identitaire dans la maternité. En parallèle, chacune porte un regard dévalorisant sur la situation de l'autre : Valérie juge « sclérosant » le fait d'être mère au foyer tandis que Fabienne pense à la souffrance des enfants de celle qui travaille, qu'elle considère comme égoïste. La mère qui travaille est accusée de ne penser qu'à son bien-être[81], au lieu de faire passer ses enfants avant tout, celle qui reste au foyer est jugée inintéressante, repliée sur elle-même.

Que révèle cette insistance à dresser l'une contre l'autre la mère au foyer et la mère qui travaille ? Les quelques citations précédentes mettent l'accent sur les bénéfices de chaque position, mais surtout sur ses carences. En se focalisant sur ses enfants, la mère au foyer renvoie à une figure traditionnelle du patriarcat : repli de la femme sur la sphère privée, identité entièrement mobilisée

[80] *Fais pas ci, fais pas ça*, saison 1, épisode 6, « L'anniversaire des filles », F2, 2007.
[81] Dans *Clem*, Marie-France dit à Caroline : « votre famille part à vau-l'eau ! Mais vous vous en foutez ! Du moment que vous vous épanouissez dans votre travail » (épisode 2, « Bienvenue à Valentin ! », TF1, 2011).

vers la maternité, assignation aux tâches domestiques et maternelles, sans indépendance financière – et donc dépendance totale vis-à-vis du mari pourvoyeur de revenus. En contrepoint, en travaillant, la mère active doit concilier deux identités longtemps contradictoires : celle de mère et celle de travailleuse. Le temps passé au travail est enlevé à ses enfants[82], elle doit faire appel à un tiers pour les garder et, à son retour au foyer, elle est stressée, fatiguée, et doit faire face aux difficultés de la double journée. Chaque figure se situe d'un côté d'un axe qui serait l'axe idéal de la parfaite mère de famille, idéal auquel, finalement, aucune des deux ne parvient à accéder. Nous proposons de synthétiser ces deux figures, leurs avantages et défauts, dans le schéma suivant :

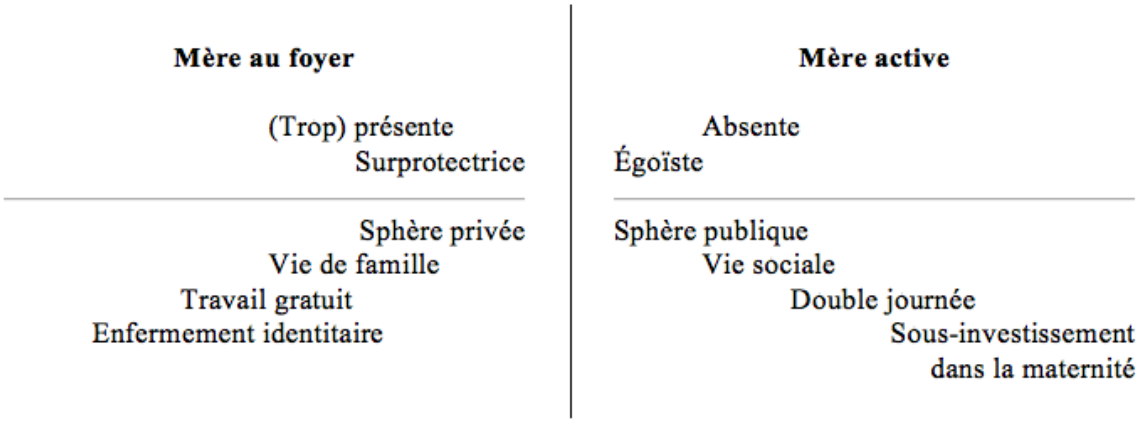


Figure 6- Être une « bonne mère », un idéal inaccessible

Si la mère active est absente, la mère au foyer est trop présente ; celle qui bénéficie d'une indépendance financière écope de la double journée et de la culpabilité liée à son sous-investissement dans la maternité tandis que l'autre s'enferme dans son identité de mère de famille et n'a guère de vie sociale. Cette guerre des mères en réalité pointe en creux les injonctions contradictoires, paradoxales et hors de portée pesant sur les femmes qui sont mères : elles doivent être tout à la fois : présentes pour leurs enfants tout en travaillant, disponibles pour eux tout en trouvant du temps pour leurs époux, ouvertes au monde extérieur et actives dans leur vie sociale tout en demeurant le cœur, voire l'âme, de leur foyer. Chacune doit faire des choix, et les justifier selon une rhétorique rappelant toujours les sacrifices effectués.

2.2. Rhétoriques du sacrifice

Les mères au foyer disent l'être par choix. Cependant, celui-ci ne s'est pas fait sans regret et elles avouent qu'il a été source de sacrifices. En étant enceintes et en faisant le choix de mener à terme

[82] Dans *Fais pas ci, fais pas ça*, la mère de Denis dit à propos de Valérie : « ah non, Denis, elle est pas présente. Elle travaille. Elle ne peut pas être présente », ce à quoi Denis répond : « elle est présente symboliquement, elle s'intéresse à leur vie, elle » (saison 1, épisode 8, « Toussaint », F2, 2007).

des grossesses qui n'étaient pas forcément prévues (pour Catherine, Fabienne ou encore Marina), elles ont abandonné leurs études ou leurs carrières. Le choix d'élever leurs enfants s'est donc fait au détriment d'une autre voie d'épanouissement personnel. Les héroïnes ont ainsi mis en place une rhétorique du renoncement, qu'elles ont fini par intégrer. Cependant, on apprend souvent, au détour d'une réplique, que ces personnages ont fait des sacrifices qu'ils regrettent parfois.

2.2.1. Des choix douloureux

Caroline et Fabienne, toutes deux mères au foyer, regrettent de ne pas avoir fait d'études et insistent pour que leurs filles aient la chance qu'elles n'ont pas eue. Fabienne dit ainsi à Soline :

> Fabienne : Tu sais, c'est bien de faire des études. Je suis fière de toi, moi, hein. C'est une chance de faire des études. C'est quand on n'a pas fait d'études qu'on se rend compte de ça vraiment. C'est pour ça que… les études, c'est vraiment ce qu'il y a de plus important. Hein ? – *Soline approuve* – Tu sais, moi je me suis mariée très jeune. Je me suis mariée trop jeune peut-être. **J'ai pas fait d'études, et parfois je le regrette.** […] Je te dis qu'à 19 ans, c'est difficile quand même de trouver le bon, non ? […] Bon, Soline, essaye de comprendre ce que je veux te dire. L'amour c'est bien mais, enfin, y a pas que ça non ? Mais, enfin, t'as pas envie de t'éclater ? T'es jeune ! Moi je croyais que t'étais une aventurière ! Je croyais que t'étais une rebelle ! Je te reconnais pas[83].

À plusieurs reprises, Soline demande à sa mère si elle regrette de s'être mariée à 19 ans, ce que Fabienne refuse de valider. Cette dernière encourage sa fille à ne pas faire les mêmes choix qu'elle et à ne pas se marier trop jeune, à prendre le temps de s'amuser, à profiter de sa jeunesse – tout en sous-entendant qu'elle n'a pu faire tout cela. On apprend également que si Fabienne a épousé Renaud, c'est parce qu'elle était enceinte de Christophe et que cette grossesse a précipité leur mariage. Si Fabienne n'utilise pas le terme « sacrifice », elle parle pour autant de ses regrets. De son côté, Caroline rappelle à son mari : « ça fait dix ans que j'ai arrêté de travailler pour m'occuper des filles, elles sont grandes maintenant, je te jure, c'est pour moi que je vais le faire. Je sens que j'en ai besoin »[84]. En effet le plaisir de s'occuper de ses enfants, de les élever, de les câliner et de les voir grandir finit par s'estomper quand les enfants deviennent grands et ont moins besoin de leurs mères. Sur la durée, la situation de mère au foyer comporte ainsi le risque de la solitude et de l'ennui, une fois les enfants partis. C'est d'ailleurs souvent parce que les enfants ont grandi que les femmes – libérées de l'impératif de disponibilité – s'autorisent à reprendre une activité professionnelle. Cette condition montre bien que le travail des femmes qui sont mères se fait sous conditions.

Même Catherine Beaumont, qui a toujours, quels que soient les épisodes, une activité hors de la sphère familiale (elle est médecin puis s'investit dans l'aide humanitaire ou dans la vie politique

[83] *Fais pas ci, fais pas ça*, saison 4, épisode 7, « Vingt ans déjà ! », F2, 2011.
[84] *Clem*, épisode 1, TF1, 2010.

de sa commune une fois retraitée), avoue avoir renoncé à son rêve de spécialisation : « c'est vrai que je voulais être pédiatre. Et puis je me suis mariée, j'ai eu un enfant, il a fallu que je travaille tout de suite, j'ai pas eu le temps »[85]. Huit ans plus tard, les scénaristes offrent un autre regret à Catherine, témoignant à nouveau de la rhétorique sacrificielle que déploient les mères. Dans l'épisode 16 en effet, Catherine renonce à une mission humanitaire en Afrique car Jacques est au plus mal. Elle dit à son amie Reine : « cette épreuve c'est quelque chose qu'un couple doit traverser ensemble, c'est comme ça, c'est la vie. […] Dis-toi que le plus important, c'est ce que tu donnes »[86]. Catherine est constamment dans le don de soi, faisant toujours passer les besoins de ses enfants et mari avant les siens, renonçant à ses propres rêves. Le collègue de Catherine dit bien à Jacques qu'elle a « sacrifié » cette mission, qui lui tenait tant à cœur, pour lui. Finalement, les enfants étant grands et Jacques l'ayant, une fois de plus, trompée, Catherine décide de donner libre cours à ses envies et de partir, ce qu'elle explique dans la scène suivante dont nous reproduisons les dialogues :

> Catherine : j'ai une importante décision à t'annoncer. […] J'ai décidé de partir en Afrique pour une mission médicale. Tu sais, **cette mission que j'avais refusée pour ne pas te quitter, quand tu allais si mal**. […] Tu sais, quand on s'est rencontrés, je venais de finir mon internat, et j'étais justement sur le point de partir en Afrique. Déjà à cette époque-là, **je suis pas partie, à cause de toi**. Mais en fait c'était un rêve de gosse, j'ai presque fait médecine pour ça, pour aller là-bas.
> Jacques : ah bon ? Je savais pas.
> C. : […] c'est moi qui l'ai jamais dit. […] J'avais choisi. Je voulais être ta femme, faire des enfants et les élever. Voilà.
> J. : et tu regrettes ?
> C. : pas une seconde[87].

Si elle ne regrette pas ses choix, Catherine décide pour la première fois de penser à elle et non plus aux siens, rompant avec ses habitudes.

Le choix entre une carrière et des enfants, ou des études et une vie de famille est toujours effectué par des femmes[88]. Aucun personnage de père n'annonce ni n'avoue avoir fait le sacrifice de ses rêves ou de son métier pour sa famille[89]. Les pères n'énoncent pas de regrets et ont eu des épouses qui leur ont permis de tout avoir et de, justement, ne pas avoir à choisir. Ces rhétoriques du choix

[85] *Une famille formidable*, épisode 8, « L'amour en vacances », TF1, 1996.
[86] *Une famille formidable*, épisode 16, « Rien ne va plus », TF1, 2006.
[87] *Une famille formidable*, épisode 18, « Un nouveau départ », TF1, 2006.
[88] D'autres héroïnes ont fait les mêmes choix, comme Sophie qui rappelle à ses enfants qu'elle a renoncé à son métier d'avocate pour les élever (*Hard*, saison 1, épisode 2, Canal+, 2008) ou encore Odile, dont le frère dit au mari : « t'as vu ce qu'elle est devenue ma sœur depuis que tu l'as rencontrée ? [...] Tu crois pas qu'elle méritait autre chose que d'abandonner ses études parce qu'elle était en cloque d'un type comme toi ? Qui l'emprisonne à double tour dans sa maison ! » (*Fête de famille*, épisode 2, « Tout va très bien », F2, 2006).
[89] Seul Daniel, dans *Suspectes*, reproche à Marina d'être devenue enceinte et d'avoir dû écourter ses études de médecine pour devenir généraliste. Pour autant, Daniel est tout de même médecin et travaille pendant que sa femme s'occupe de la maison et des enfants. Le sacrifice nous semble de plus minoré par le fait qu'il n'est pas assorti d'une double journée de travail – comme c'est le cas pour les mères.

et du sacrifice sont donc profondément genrées tant elles sont toujours assignées aux mères. Ainsi, on retrouve ce qu'écrit François de Singly qui considère que « la vie familiale présente pour la femme un dilemme, soit elle se sacrifie, soit elle sacrifie »[90]. Dans nos séries, les mères se sont toujours sacrifiées – permettant aux pères de ne pas avoir à le faire.

2.2.2. Le sacrifice de l'épanouissement sexuel

Plus encore, si les mères disent avoir fait le sacrifice de leurs études ou d'une carrière prometteuse, certaines semblent également avoir renoncé à une vie sexuelle épanouissante. En effet, plusieurs d'entre elles sont caractérisées par une libido en berne et une sexualité morne. Marie-Laurence raconte ainsi que son mari ne la « touchait plus », ce qui est également le cas de Julie[91]. Dans *Hard*, Sophie interroge ses amies sur leur sexualité et l'on apprend qu'elles sont loin d'être satisfaites. Pour Anne-Marie : « on le fait pas très souvent et quand on le fait c'est assez pépère »[92], tandis que pour Charlotte : « non, non, ça se passe pas mal avec Manu. En fait, je pense à autre chose ». Enfin, pour une jeune femme dont on ignore le prénom :

> Amie (prénom inconnu) : Je suis pas très branchée cul en fait. Je rentre, je suis crevée, j'ai travaillé toute la journée, j'ai fait à manger, j'ai couché les enfants. […] Je ferai ça quand ? Je vais quand même pas prendre sur mon temps de sommeil. En plus il rentre il est 9h, 9h et demie, moi je suis naze. J'ai pas envie de mettre mes porte-jarretelles. […] Le week-end, […] on n'a pas le temps. […] Il faudrait qu'on trouve un truc qui nous rallume. Oh, mais pas le porno, hein. Oh ! Non, ça ce serait trop triste. Ce serait vraiment la fin. Faudrait qu'on trouve un truc […] marrant.

Cette femme explique qu'elle prend tout en charge dans son foyer – tout en travaillant – et qu'elle est épuisée par sa double journée, au point de n'avoir plus vraiment de désir. C'est d'ailleurs ce manque de désir de la part de son épouse qui offre à Daniel, le mari de Marina, la justification de ses incartades sexuelles, y ajoutant l'obsession de Marina pour ses enfants :

> Daniel : Enfin merde, **on se touche plus, on n'a plus de vie sexuelle !** Qu'est-ce que tu croyais, que j'avais fait don de mes couilles à la science ? […] J'ai bossé comme un malade pour que vous ne manquiez de rien toi et les enfants. **Depuis qu'ils sont nés, tu t'intéresses qu'à eux, à eux et rien d'autre, et surtout pas au sexe**. Déjà qu'avant, c'était pas brillant. C'est pas un reproche, mais tu peux pas non plus m'empêcher d'aller chercher ailleurs ce que j'ai pas ici. Je te jure que je pensais que tu le savais, que ça te dérangeait pas, que ça t'arrangeait même, qu'on fasse semblant[93].

[90] SINGLY (de), François*, Fortune et infortune de la femme mariée. Sociologie des effets de la vie conjugale*, (2e édition), Paris, Quadrige, 2004 (1987), p. 37.
[91] *Jeu de dames*, épisode 2, « Où elles se font du mauvais sang », F3, 2012.
[92] Pour cette citation et les suivantes : *Hard*, saison 1, épisode 4, Canal+, 2008.
[93] *Suspectes*, épisode 5, M6, 2007.

Tout entière préoccupée et occupée par ses enfants, Marina a négligé ses rôles d'épouse et d'amante au point d'être jugée responsable des infidélités de son mari[94]. En n'étant plus qu'une mère, Marina n'est plus une « bonne » épouse, ce qui justifierait que Daniel la trompe et aille trouver ailleurs ce qu'elle ne lui offre plus. C'est bien la responsabilité de l'épouse qui est pointée dans cette scène – et jamais celle du mari/père, sans questionner les raisons qui poussent cette dernière à négliger l'un de ses rôles – au profit d'un autre.

Les rhétoriques du choix et du sacrifice sont finalement révélatrices des injonctions qui pèsent sur les femmes et des pressions qu'elles subissent. Les réglages identitaires des mères, on le voit, sont donc complexes. Elles doivent être de « bonnes » mères sans pour autant négliger leurs autres rôles ; surtout, elles ne doivent pas être *que* des mères. Elles doivent travailler, mais pas trop de façon à pouvoir s'occuper de leurs enfants ; elles doivent en prendre soin, mais sans négliger leur mari ; elles doivent être sexuellement épanouies, tout en n'oubliant pas d'être des mères. Cette problématique articulation entre les facettes identitaires ne se pose pas, une fois encore, pour les personnages de pères qui savent être tout à la fois. Les choix qu'effectuent les mères révèlent les tensions normatives qui construisent les identités féminines et la difficulté d'aboutir à un réglage satisfaisant. Les mères au foyer peuvent s'épanouir dans la maternité, mais pas dans la sexualité ; celles qui travaillent sont toujours suspectées d'être trop peu présentes ; surtout, toutes paraissent avoir sacrifié l'une de leurs facettes identitaires sur l'autel de la maternité. Pour autant, lorsque nos personnages de mères subissent ces crises du soi, ils en viennent à chercher des solutions et à tenter de nouveaux réglages, auxquels nous allons désormais nous intéresser.

3. Crises du soi, réglages identitaires et épanouissement sexuel

Pour François de Singly, les individus individualisés de la seconde modernité sont caractérisés par des identités « à géométrie variable »[95]. Il considère que le soi est au cœur du dispositif de construction de l'identité dont la reconnaissance par les autres est essentielle. Ainsi, toute la difficulté est de parvenir au bon réglage entre les différentes dimensions du soi, entre les différents rôles – qu'ils soient pour soi ou pour autrui : chacun est soumis au mouvement

[94] On retrouve le même genre de reproches dans *La Smala s'en mêle* quand Luc dit à son ex-femme Isabelle : « quand on était ensemble, j'avais l'impression que rien ne t'intéressait. À part les réunions de parents d'élèves au collège, les courses au supermarché et tes réunions de dames patronnesses. […] Quel con j'ai été de te quitter alors que... » (épisode 2, F2, 2012).

[95] SINGLY (de), François, *Les Uns avec les autres. Quand l'individualisme crée du lien*, *op. cit*., p. 98.

pendulaire entre « le "tic" de l'individu "seul" et le "tac" de l'individu "avec" »[96]. La fluidité identitaire, multidimensionnelle, renvoie à des identités positives, à des individus parvenant à jongler entre les différents rôles statutaires qu'ils endossent. Pour autant, nous avons vu jusqu'à présent que l'alternance est montrée comme beaucoup plus complexe pour les femmes qui sont mères que pour les hommes qui sont pères. Les premières ne parviendraient pas vraiment à se départir de leurs identités maternelles. Plus exactement, les scénaristes semblent ne jamais oublier qu'une mère est mère et que son identité maternelle est *la* caractéristique primaire du personnage. Les mères n'en luttent pas moins pour faire reconnaître leurs différentes identités, et plus spécifiquement leur « identité pour soi ». Nous allons ici nous intéresser à l'articulation entre identités pour soi et identités pour autrui chez ces personnages et à la manière dont ils parviennent – ponctuellement – à mettre en avant leur moi. Trois éléments vont alors venir s'intriquer dans la définition de ces identités intimes : l'âge et la beauté, le besoin de se sentir désirable et désirée et la revendication d'une sexualité épanouie et satisfaisante. Progressivement, nous en viendrons à interroger les représentations de la sexualité véhiculées dans notre matériau.

3.1. Les héroïnes et leur corps

Les crises du soi sont tout d'abord liées à l'âge des héroïnes et plus particulièrement au passage de la quarantaine. Nombre d'entre elles s'inquiètent et craignent d'être moins séduisantes pour leurs maris. Le fait de devenir grand-mère participe également de ce mouvement venant rappeler à ces femmes qu'elles n'ont plus vingt ans.

3.1.1. Flirts et coups de jeune

Si l'âge des héroïnes n'est que très rarement évoqué, leur rapport au vieillissement et au temps qui passe est, en revanche, l'objet de nombreuses intrigues ou remarques. Ainsi, dans la cinquième saison de *Fais pas ci, fais pas ça*, Valérie est qualifiée de « senior » par son supérieur. Elle supporte mal cette dénomination, se plaignant : « quelle société de merde ! T'as plus de 40 ans, t'es périmée ! »[97]. Elle en vient progressivement à douter d'elle, demandant à Denis s'il la trouve toujours séduisante, comme en témoigne l'extrait suivant :

> Valérie : tu me trouves encore belle ? […] T'es sûr ? […] Parce que tu sais, dans la comm' ils sont tellement dans le jeunisme, dans l'apparence, dans la superficialité. Moi, tu vois, j'ai pas l'impression d'avoir changé, quoi. Dans ma tête j'ai toujours 29 ans. J'ai la même envie, la même énergie. On peut être quarantenaire et être complètement connectée au monde, non ?
> *Elle regarde Denis mais celui-ci s'est endormi*[98].

[96] SINGLY (de), François, *Libres ensemble. L'individualisme dans la vie commune*, *op. cit*., p. 14.
[97] *Fais pas ci, fais pas ça*, saison 5, épisode 5, « L'Effet Tatiana », F2, 2012.
[98] *Id*.

Alors qu'elle hésite à se faire refaire le nez, le chirurgien esthétique lui propose de lui refaire la poitrine et sa voisine, Tatiana, qui est mannequin, laisse entendre qu'elle pourrait souhaiter une intervention au niveau du ventre, des fesses ou encore de la peau du cou. Tout concourt ainsi à lui rappeler son âge, ce qui l'amène à critiquer une culture du « jeunisme ». Ces inquiétudes de Valérie face au temps qui passe l'amènent à douter de sa beauté et de ses capacités de séduction. Prenant des cours de théâtre avec sa fille, elle apprécie la fréquentation de la jeunesse et flirte avec le bel Orson – amateur de « MILF »[99]. Elle est d'ailleurs encouragée par sa copine Corinne qui lui explique que « se faire désirer par un petit jeune, ça fait un bien fou ! »[100]. Valérie, alors qu'elle hésite à répondre à un SMS du jeune homme et à le rejoindre, se regarde dans la glace et deux versions d'elle-même, l'une angélique, l'autre démoniaque, donnent leur avis sur la situation :

> Valérie-ange : Valérie, t'es sur un terrain très glissant, là, c'est pas pour toi, les petites *cougars*, toi tu as Denis, tu te souviens ? Et les enfants.
> Valérie-démon : oh, t'es une rabat-joie ! Eh, on n'est pas éternels, pas vrai ? On est là pour s'éclater ! Il te plaît le petit jeune ? Tu le kiffes ? Et ben fonces, qu'est-ce que t'attends ? Éclate-toi ![101]

Elle décide de se rendre à la fête et passe la soirée en compagnie d'Orson. Ce dernier lui propose d'aller chez lui. Cependant Valérie, qui a fumé de l'herbe, voit alors sa mère sous forme d'hallucination. Celle-ci lui dit : « on est un petit peu pareilles, toi et moi, même si tu dis le contraire […] on est restées bloquées sur notre jeunesse, enfin surtout toi. […] C'est pas parce que tu sors avec lui que tu vas retrouver tes 20 ans »[102]. C'est après s'être imaginée ressemblant à sa mère – qui refuse de vieillir, d'être appelée « grand-mère », porte des tenues moulantes et sort avec des hommes beaucoup plus jeunes qu'elle – que Valérie refuse les avances du jeune homme. Elle rentre chez elle, plus amoureuse que jamais, réaffirmant ses sentiments à Denis. Nous retrouvons une intrigue similaire dans un épisode de *Clem*[103], dans lequel Caroline est flattée de plaire à Antoine, un étudiant. Tout comme Valérie, elle ne trompe pas son mari avec le jeune homme, mais, contrairement à elle, elle le trompera dans un épisode de 2013 (épisode hors corpus). Si Valérie est tentée, elle ne cède guère. Il n'y a d'ailleurs pas d'infidélité dans *Fais pas ci, fais pas ça*, et c'est l'image de couples mariés, unis et s'aimant qui se perpétue au fil des saisons. Fabienne et Valérie, pourtant, craignent toutes les deux que leur mari ne les trompe, craintes qui s'avèrent infondées et servent des intrigues comiques. La quarantaine est ainsi représentée comme un moment difficile pour les héroïnes qui ne se sentent plus désirables et

[99] « Mother I'd Like to Fuck ».
[100] *Fais pas ci, fais pas ça*, saison 5, épisode 8, « Le Joker connerie », F2, 2012.
[101] *Id*.
[102] *Id*.
[103] *Clem*, épisode 6, « La mutation », TF1, 2012.

craignent d'être délaissées[104]. La rencontre et le flirt avec un jeune homme leur redonne un « coup de jeune » et les rassure quant à leurs capacités de séduction.

On retrouve une crise similaire chez Isabelle, à la différence près que celle-ci franchit le cap que s'interdit Valérie en prenant – quoique temporairement – un amant. Ce choix est cependant précédé de la mise en place de tout un contexte expliquant le geste d'Isabelle – et participant à l'excuser. Au début du deuxième épisode de la série, Isabelle en effet explique à son amie Babeth qu'elle fait à Jean-Pierre « autant d'effet qu'un bibelot »[105]. Elle prépare alors à son mari un dîner aux chandelles, en vue duquel elle s'est maquillée, coiffée, etc. Cependant Jean-Pierre, fatigué de sa journée de travail, demeure indifférent :

> Isabelle : tu ne remarques rien ?
> Jean-Pierre, *cherchant* : si… t'as fait une jolie table.
> I. : non, sur moi.
> J-P. : t'as de nouvelles boucles d'oreilles.
> I. : raté, c'est toi qui me les as offertes. Non, j'ai une nouvelle coiffure, une nouvelle robe et des nouvelles pompes. Voilà. **Mais je pourrais me laisser pousser la barbe, tu remarquerais rien.**
> J-P. : pardon.

Les efforts de séduction d'Isabelle ne sont donc guère récompensés. Plus encore, alors que toute la famille a été photographiée pour une publicité, elle a été remplacée par une femme beaucoup plus jeune. Elle se plaint alors au patron de Jean-Pierre : « pourquoi vous faites croire à toutes les femmes de mon âge qu'elles sont juste bonnes pour la casse ? Merde ! […] Je peux vous garantir que même après huit enfants, il y a encore des hommes qui se retournent sur moi et qui me pelotent dans les queues de cinéma ! ». Ce type de réplique témoigne du cap difficile que représenterait la quarantaine pour les femmes. Sont visés ici aussi bien les entreprises que les médias et leur promotion de la jeunesse tout comme d'une beauté normée. Si les héroïnes critiquent ces représentations, elles y correspondent pourtant en grande partie. Elles sont en effet, dans leur grande majorité, minces, sportives et dans les normes de beauté contemporaines.

3.1.2. Les injonctions à la jeunesse et à la beauté

Les inquiétudes des héroïnes face aux effets du vieillissement sont révélatrices de représentations sociales dépassant le cadre de la seule fiction. Le rapport des héroïnes à leur corps renvoie à la nécessité pour les femmes d'être belles, séduisantes, attirantes, de prendre soin de leur corps, d'être « féminines ». Pour la philosophe Camille Froideveaux-Metterie, « le souci que prennent les femmes de leur apparence ne doit pas être compris comme une simple réaction aux injonctions

[104] Ainsi Juliette dit de son ex-mari : « il m'a fait douter de moi pendant des années. Je me sens laide, vieille, esquintée » (*Drôle de famille*, épisode pilote, F2, 2009). La rencontre avec Mathieu, plus jeune qu'elle, renforce son estime de soi.
[105] Pour cette citation et les suivantes : *Merci, les enfants vont bien*, épisode 2, « Restons zen », M6, 2005.

sociales et masculines à la beauté et à la jeunesse, c'est un souci quasi métaphysique par lequel s'exprime le lien de consubstantialité existant entre le sujet féminin et son corps »[106]. Plus encore, l'embellissement serait la voie d'émergence d'un *sujet* féminin cherchant à présenter une image de soi en concordance avec les « critères personnels par lesquels l'image de soi corporelle coïncide avec l'image de soi subjective »[107]. En se « faisant belle », « la femme » échapperait aux processus d'aliénation et affirmerait son identité féminine. Selon l'auteure, la beauté féminine serait même une « exigence », celle de « se présenter au monde et aux autres sous les traits et dans les formes d'une femme »[108]. Si ces propositions sont rétives à la fluidité des genres et à leur trouble, elles tendent aussi à essentialiser la féminité réduite à une expression corporelle, à une incarnation. La nécessaire présentation comme « femme » renvoie bien à un imaginaire et à des représentations – sociales, médiatiques – de ce que serait une « belle » femme. Ainsi cette conception de la beauté féminine nous semble discutable dans la mesure où elle tend à évacuer les représentations à l'aune desquelles les femmes évaluent l'image de soi corporelle qu'elles souhaitent atteindre ou performer et le caractère socialement construit – et contraignant – de cet idéal. Le simple fait de « se faire belle » ne peut être compris et considéré comme suffisant en tant que tel, comme si la beauté était une qualité universellement partagée et indifféremment atteignable par n'importe quelle femme – quels que soient son poids, son âge, sa couleur de peau ou encore sa classe sociale, et quelle que soit l'époque.

De plus, les doutes des héroïnes quant à leur beauté sont toujours exprimés de pair avec la crainte de ne plus plaire à leur époux, et donc à un homme. C'est le regard et le désir masculins qui sont ici en jeu. Ce n'est pas uniquement l'image d'elles-mêmes qui est au centre de leurs inquiétudes, c'est d'abord l'image qu'elles renvoient à leurs maris. Elles veulent demeurer des *objets de désir* pour eux. Seule Laurence, qui fait du vélo d'appartement, aimerait que son mari, Paul, fasse lui aussi quelques efforts, tout en précisant qu'elle l'aime comme il est – et rendant de ce fait l'impératif d'entretien du corps masculin moins nécessaire[109]. De nombreuses héroïnes demandent à leur mari la confirmation qu'elles demeurent belles, attirantes et, surtout, qu'elles leur plaisent toujours. Nous avons regroupé en annexes les dialogues témoignant de la récurrence de ces inquiétudes et des questions : « est-ce que tu me trouves belle ? » ou « est-ce que tu me trouves vieille ? »[110]. L'âge vient ainsi fragiliser l'estime de soi des héroïnes qui se veulent désirables. Les séries de notre corpus véhiculent, à travers les indices donnant accès au rapport des héroïnes à leur corps et à son entretien, une représentation de la beauté et d'un féminin désirable. Plus

[106] FROIDEVAUX-METTERIE, Camille, « La beauté féminine, un projet de coïncidence à soi », *Le Philosophoire,* n° 38, 2012, pp. 119-130, p. 125.
[107] *Id.*, p. 127.
[108] *Ibid.*
[109] *Un et un font six*, épisode 7, « Vive la mariée », TF1, 2000.
[110] Cf. Annexe 27.

précisément, ces héroïnes participent de la promotion d'une identité féminine blanche et hétérosexuelle[111]. La grande majorité de ces femmes renvoie d'ailleurs à un même modèle de féminité. Il n'est pas anodin que ces personnages commandent des salades au restaurant et mangent des fruits, surveillent l'alimentation de la famille, fassent de l'exercice, suivent des régimes, se maquillent, s'inquiètent de leur sex-appeal, etc. Tous ces personnages – tout comme les actrices qui les incarnent – accordent une attention particulière à leur corps dont ils prennent soin et aux regards qu'ils attirent. Parce qu'elles sont attentives à leur ligne et s'inscrivent dans une volonté de séduire leurs maris, ces mères participent activement à la prise en charge de leur apparence. Tout comme les participantes des émissions de *relooking*, les héroïnes de séries fournissent les efforts nécessaires pour être belles et témoignent que l'apparence est « le fruit d'un effort exigeant un investissement de tous les instants »[112]. La promotion de l'attention à la beauté, à la jeunesse, à la minceur – et plus généralement au fait de prendre soin de soi et de s'entretenir – dépasse donc les représentations fictionnelles et trouve des échos dans d'autres corpus télévisuels. Les discours médiatiques tendent à rappeler aux femmes que leur genre nécessite une attention à la féminité, à la beauté. L'injonction à la maîtrise de soi va également de pair avec une stigmatisation en cas de « mauvaises » pratiques. Ainsi, lorsque Sophie ne fait pas suffisamment attention à son alimentation, son amie Lucille la rappelle à l'ordre :

> Lucille : Tu stockes, t'as peur de manquer ? […] C'est pas de l'énergie, c'est du gras. […] C'est pas que tu te laisses aller, c'est que t'as complètement lâché l'affaire. […] On pourrait pas se dire qu'on essaie de passer à autre chose que le deuil, ta tête de huit pieds de long là ? […] Faudrait quand même penser, enfin, effleurer l'idée de replaire aux hommes, non[113] ?

Lucille explique clairement à Sophie qu'elle doit faire attention à son poids et prendre soin de son corps si elle veut rencontrer quelqu'un et, plus généralement, plaire aux hommes. La norme de la minceur est ici de mise et est intimement corrélée à l'éventualité d'une vie sexuelle présentée comme nécessaire. Outre le poids, ce sont aussi les rides qui inquiètent les femmes, la moindre fermeté de leur peau ou encore la vue qui baisse. Ainsi, Val, dans *Que du bonheur !* évoque le fait que sa peau se détende : « y en a marre ! Tout se détend : les bras, les seins, le ventre, les fesses »[114] tandis que Valérie, dans *Fais pas ci, fais pas ça,* se plaint auprès de son mari : « je suis vieille, je suis moche, je suis passée de l'autre côté, le côté des mémères ménopausées. C'est fini pour moi. Fini ! […] J'ai pas quelques rides, Denis, je suis devenue *une* ride. La seule solution

[111] Cf. McROBBIE, Angela, *The Aftermath of Feminism. Gender, Culture and Social Change*, *op. cit*. L'auteure montre que les émissions de *relooking* (« *make-over television programmes* ») tendent à confirmer des idéaux normatifs d'apparence, du bon look, en réaffirmant une identité hétérosexuelle de classes moyennes et populaires. Ici, c'est davantage une identité de classe moyenne et supérieure qui est promue.

[112] QUEMENER, Nelly, « Relookez-vous ! Des plateformes numériques à l'appui du spectateur expert de son propre look », *Études de communication* [en ligne], n° 44, 2015, pp. 29-45 ; URL : http://edc.revues.org/6153 [consulté le 24/06/2015], p. 42.

[113] *Hard*, saison 1, épisode 3, Canal+, 2008.

[114] *Que du bonheur !*, épisode 131, « La vue qui baisse », TF1, 2008.

c'est la chirurgie »[115]. Si leurs maris les réconfortent, ces témoignages montrent bien que le corps est objet d'attentions et d'inquiétudes. La régulation ou la maîtrise de leur corps est donc présentée comme une obligation pour les femmes quarantenaires. Selon le sociologue David Le Breton,

> Le corps de la femme est le lieu d'une guerre sans fin afin de le tenir sous contrôle et qu'il ne s'éloigne pas des impératifs de jeunesse et de beauté. La menace de honte est toujours là pour lui rappeler l'exigence de veiller à la séduction de son apparence. La force de cette injonction consiste à convertir l'effort en une jouissance permanente de surmonter les difficultés[116].

Les héroïnes quarantenaires subissent les injonctions à la beauté et à la jeunesse et font des efforts pour y répondre, et pour rester jeunes.

L'héroïne la plus « hors norme » – vis-à-vis des autres personnages de ce corpus – est Isabelle, dans *La Smala s'en mêle*, incarnée par Michèle Bernier qui est plus ronde que ses consœurs. La série met par ailleurs en scène des personnages atypiques en termes de race. En effet, deux des enfants d'Isabelle ont été adoptés : Nelly est noire – mais on ne sait rien de ses origines et des conditions de son adoption – tandis que Kim est d'origine chinoise. Le nouveau compagnon d'Isabelle, Franck, est lui aussi noir. À elle seule, cette série compte presque plus de personnages principaux non-blancs que toutes les autres réunies… Le titre de la série, « La Smala s'en mêle » semble d'ailleurs insister sur l'éclecticisme de cette famille[117]. Cependant Isabelle, tout comme les autres héroïnes mères de famille, a une vie sexuelle active et s'épanouit dans sa relation avec son nouveau compagnon, proposant un autre modèle de féminité tout en s'inscrivant tout de même dans les cadres construits dans les autres séries[118]. En effet, la question de la sexualité est centrale dans la composition de ces personnages et dans l'articulation entre leurs différentes facettes identitaires.

3.2. Des adultères sous condition

Les interrogations relatives à l'âge et à la beauté renvoient toutes à la sexualité dans la mesure où ces héroïnes cherchent à continuer à susciter le désir de leur mari. Cependant, la sexualité de ces femmes apparaît régulée, cadrée, ne pouvant se pratiquer – hors mariage – que sous certaines conditions.

---

[115] *Fais pas ci, fais pas ça*, saison 2, épisode 3, « La dynamique des cadres », F2, 2009.
[116] LE BRETON, David, « Vieillir en beauté : les jouvences contemporaines », *Champ psy*, n° 62, 2012, p. 127-139, p. 133.
[117] Le dictionnaire Larousse [en ligne] donne de la « smala » la définition suivante : « 1. Ensemble de la maison d'un chef arabe, avec ses tentes, ses serviteurs, ses troupeaux et ses équipages. 2. *Familier*. Famille nombreuse et encombrante : *Il arrive avec toute sa smala* ».
[118] Les deux épisodes de notre corpus ne permettent cependant pas d'étudier le personnage d'Isabelle sur la durée, comme nous avons pu le faire pour les héroïnes présentes sur les écrans depuis plusieurs années.

3.2.1. Isabelle et le refus de l'enfermement identitaire

Nous exposions précédemment les cadres venant justifier l'adultère d'Isabelle, qui, réduite au statut d'épouse et de mère, souffre de l'indifférence de son mari. De plus, la libido de celui-ci est en berne et il ne satisfait donc pas son épouse, qui est frustrée. Isabelle rencontre alors Christophe, un journaliste qui la séduit et, surtout, la valorise : « pour une fois qu'un étranger ne me voit pas que comme une pondeuse névrosée, j'apprécie »[119] dit-elle à son mari. Isabelle se sent en effet enfermée dans son identité pour autrui, et plus précisément dans son rôle de mère. Elle refuse d'être perçue uniquement comme une « pondeuse » comme elle le dit ici, et lorsque Jean-Pierre la présente comme « la mère de [s]es enfants », elle commente : « c'est tout ? ». Isabelle trouve une solution à cet enfermement identitaire dans l'aventure sexuelle avec un homme plus jeune qu'elle. Voici ce qu'elle raconte à son psychiatre :

> Isa : J'ai fait l'amour avec un autre homme que mon mari et euh… j'ai envie de recommencer. Voilà. […] J'ai pas de regrets, pas du tout […] **Je m'en veux de pas culpabiliser, c'est pas normal, c'est horrible**. Moi j'aime mon mari. En vingt ans, c'est la première fois que je ressens du désir pour quelqu'un. […] C'est vrai qu'en ce moment avec Jean-Pierre ça va pas très bien, on s'engueule tout le temps.

Le discours est ici ambivalent dans la mesure où Isabelle dit ne pas culpabiliser d'avoir trompé son mari et pris du bon temps avec Christophe. Pour autant, l'absence de remords semble remise en question par le fait qu'elle s'en veuille de ne pas culpabiliser. La culpabilité est donc ramenée par un détour visant à la faire culpabiliser justement de ne pas éprouver de remords : au final, Isabelle se sent bel et bien coupable, ce qui est, nous le verrons dans le chapitre 9, une caractéristique féminine et maternelle au sein de ce corpus. Isabelle en tout cas est active sur le plan sexuel, et, plus encore, elle prend l'initiative, tout comme d'autres héroïnes comme Valérie dans *Fais pas ci, fais pas ça* ou Catherine, dans *Une famille formidable*. Cette dernière est confrontée à un mari volage et elle n'est, sur le plan de l'infidélité, pas en reste, même si, comme pour Isabelle, les aventures extraconjugales de l'héroïne sont placées dans un contexte et un cadre venant les excuser.

3.2.2. L'envie de « laisser Catherine Beaumont au vestiaire »

Dès le premier épisode d'*Une famille formidable*, Catherine apprend que Jacques la trompe. D'emblée, le personnage du père est ainsi présenté comme un coureur de jupons et ses infidélités continuent tout au long des saisons. Catherine n'est pas en reste et elle a également des aventures. Cependant, lorsque les scénaristes lui offrent ces incartades sexuelles et/ou amoureuses[120], ils

[119] *Merci, les enfants vont bien*, épisode 2, « Restons zen », M6, 2005.
[120] Certaines aventures relèvent de relations amoureuses (Michel, mais surtout Vincent), tandis que d'autres sont davantage dans le registre de la rencontre sexuelle, sans expression de sentiments amoureux (Éric, Raphaël ou encore François).

l'entourent d'un certain nombre d'éléments, de précautions, visant à les rendre acceptables. Si Jacques trompe Catherine sans états d'âme, Catherine, elle, ne le trompe que si elle est malheureuse ou en réponse aux tromperies de son mari. Les infidélités féminines sont donc cadrées par tout un réseau de signes visant à les justifier. Nous émettons l'hypothèse selon laquelle « coureur de jupons » et « femme volage », si nous utilisons un vocabulaire commun pour définir ces époux et épouses infidèles, ne renvoient pas à des figures égales. Si le mari peut multiplier les aventures sans autre justification que celle de son propre désir – prétendant d'ailleurs être soumis à un besoin hormonal typiquement masculin[121] –, la femme doit, pour sa part, être poussée à l'adultère par autre chose que ses seules envies. Les adultères de Catherine sont ainsi toujours précédés d'une mise en contexte visant à la montrer soit comme femme trompée et humiliée, soit comme épouse délaissée. Dans le quatrième épisode par exemple, Jacques ne travaille pas, se plaint à longueur de journées et ne s'occupe de rien dans la maison et encore moins des enfants. Catherine exécute ainsi une double journée de travail, sans la moindre aide, ce qu'elle met en avant. C'est alors qu'elle retrouve son amour de jeunesse – qui est d'ailleurs le père biologique de sa fille –, dont elle a été séparée sans avoir rompu avec lui. Elle couche alors avec Michel. Lorsqu'elle l'apprend à Jacques celui-ci devient violent et l'insulte, la traitant même de « salope ». Catherine s'excuse, Jacques également, et le couple finit par se réconcilier. Ce type de scène est exceptionnel dans ce corpus qui ne met jamais en scène de violences domestiques ou d'insultes de cet acabit entre les personnages principaux. La violence est bannie de la représentation du couple et de la vie familiale dans ces séries qui véhiculent l'image de familles unies et heureuses – malgré les aléas venant nourrir les intrigues. Avant d'autoriser à Catherine son incartade, les scénaristes insistent sur ses conditions de vie et sur le fait qu'elle se sent délaissée, abandonnée. Il en est de même dans le huitième épisode dans lequel elle rencontre Éric. Alors qu'elle se sent « bouffée, becquetée »[122] par sa famille, cet homme l'écoute, est attentionné, l'aide à réaliser l'un de ses rêves, bref, prend soin d'elle, ce que Jacques ne fait pas[123]. Ses deux aventures suivantes sont liées aux infidélités de son mari. C'est toujours après avoir appris les mensonges et tromperies de Jacques qu'elle cède aux avances qui lui sont faites. Dans la saison de 2012, c'est de nouveau parce que son mari la délaisse et parce qu'elle se sent « malheureuse » que Catherine se lance dans l'aventure avec François Fabiani. Pour autant, le

[121] Jacques se justifie ainsi : « c'est pas la même chose, ça n'a rien à voir. […] Nous les hommes on est un peu, glandulaires, instinctifs. […] Vous y a du sentiment, alors c'est pour ça que c'est beaucoup plus grave, que ça fait beaucoup plus mal » (*Une famille formidable*, épisode 4, « Bonnes et mauvaises surprises », TF1, 1993). Catherine cependant refuse cette pseudo-explication biologique arguant : « et nous, on n'a pas de glandes ? ».

[122] Voici ce qu'elle dit à Éric : « j'en avais vraiment besoin de ces vacances. J'ai eu une année épouvantable. […] Je crois bien que ce mariage il est foutu aussi […] C'est beau la famille, c'est magnifique la famille, mais y a des moments, je me sens bouffée, becquetée, j'ai envie de m'en aller, de tout plaquer et de plus entendre parler de rien, mais alors de rien ! […] J'ai parfois des énormes sentiments d'injustice, j'ai l'impression que tout, tout le monde, finit toujours par retomber sur moi » (*Une famille formidable*, épisode 8, « L'amour en vacances », TF1, 1996).

[123] C'est dans l'épisode où Catherine se bat contre un cancer du sein que Jacques est le plus présent et attentionné envers elle (*Une famille formidable*, épisode 15, « Le goût de la vie », TF1, 2002).

dernier épisode de l'année se clôt sur l'image du baiser entre Catherine et Jacques, l'amant ayant disparu sans explication. Les adultères sont donc pardonnés et le couple se réconcilie toujours. La série autorise donc les infidélités tout en réaffirmant la prééminence du couple constitué par Jacques et Catherine, qui sont véritablement les deux héros de la série. La permanence du couple star autorise la continuité de la série, d'autant plus qu'Annie Duperey et Bernard Le Coq peuvent être considérés comme des vedettes.

C'est le besoin de prendre soin d'elle-même, de vivre pour elle, qui la pousse dans les bras des hommes qui la séduisent. Chacune de ces histoires offre à Catherine l'occasion de se départir de ses soucis, de se sentir légère, comme en témoignent ces différentes répliques :

> Je me sens jeune, je me sens légère, c'est bien simple, je suis une bulle ! Une bulle[124] !
>
> Ce qui me ferait plaisir, c'est qu'on s'occupe de moi, qu'on me murmure des choses très gentilles à l'oreille, qu'on me masse le cou… […] **J'ai très envie de laisser Catherine Beaumont au vestiaire**[125].
>
> Il me plaît. Il me fait rire, il m'écoute, il me fait des compliments. En ce moment ça me fait un bien fou ! Comme une bouffée d'air frais[126].
>
> Là, je suis redevenue une femme libre[127].
>
> J'ai passé la nuit avec François Fabiani. […] J'y suis pas allée pour tricoter. […] J'ai eu envie de le faire, je l'ai fait, voilà tout. […] Ça m'a donné envie. […] Tu connais mon fantasme ; […] j'ai toujours rêvé qu'un homme un jour m'appelle « ma petite puce ». […] Oh c'est délicieux de se sentir toute petite[128].

L'aventure extra-conjugale lui permet de « laisser Catherine Beaumont au vestiaire » et donc de se départir de ses identités statutaires de mère et d'épouse pour être elle-même et se sentir libre, légère. C'est son identité intime qui est validée par ses amants.

Afin de saisir les discours plus globaux que la série porte sur la sexualité et l'infidélité, il est intéressant de regarder de plus près un schéma proposé dans le dossier de presse relatif à *Une famille formidable* édité par la chaîne en janvier 2012[129]. Nous y trouvons tous les personnages (sauf Paule et Richard qui sont décédés) et les liens qui les unissent. Cependant toutes les relations ne sont pas représentées dans ce schéma et certains liens sont invisibilisés :

[124] *Une famille formidable*, épisode 10, « Le clash », TF1, 2000.
[125] *Une famille formidable*, épisode 16, « Rien ne va plus », TF1, 2006.
[126] *Id*.
[127] *Une famille formidable*, épisode 18, « Un nouveau départ », TF1, 2006.
[128] *Une famille formidable*, épisode 26, « La guerre des chefs », TF, 2012.
[129] Nous avons placé en annexes le schéma du dossier de presse, cf. Annexe 28.

- ainsi Audrey a eu plusieurs amants : un ethnologue avec lequel elle est partie en Afrique, abandonnant sa fille ; Maurice ; mais aussi Bruno, le frère de son mari.
- Carla, présentée comme la fille de Frédérique et Noureddine, est peut-être la fille biologique de Sébastien, ce qui n'est pas noté sur le schéma,
- alors que Zoé, qui n'est pas la fille biologique de Julien, n'est pas présentée comme sa fille. Or, tout un épisode insiste sur la parenté sociale de Julien vis-à-vis de cet enfant.
- Jacques et Noureddine ont eu la même maîtresse, Kelly, qui n'apparaît pas.
- Manon et sa cousine Marie ont formé, l'espace d'un épisode, un couple à trois avec Jean-Philippe, le mari de Manon. Cette dernière a, par ailleurs, eu une aventure avec Wallid peu avant son mariage.
- Reine n'a pas seulement été en couple avec Nicolas, elle a aussi été mariée avec Michel et entretenu une rapide relation avec Julien (à l'époque marié à Patricia, mais venant d'apprendre qu'elle l'avait trompé).
- les maîtresses de Jacques et les amants de Catherine ne sont pas signalés non plus dans la mesure, peut-être, où ce ne sont que des personnages secondaires.

Certaines relations terminées méritent d'être signalées, comme celles de Nicolas et Reine ou de Frédérique et Sébastien, tandis que d'autres sont passées sous silence. La difficulté de représenter tous ces liens n'est sans doute pas la seule en cause et il semble, à la lecture de ce document, que certaines relations sont plus légitimes que d'autres. Les infidélités passagères (c'est-à-dire traitées rapidement par la narration) sont passées sous silence, rendant visibles essentiellement les relations de longue durée – souvent d'ailleurs des relations institutionnalisées. Si la série compte désormais en son sein deux couples homosexuels (Nicolas et Lucas et, dans la dernière saison du corpus, Marie et Claire), la majorité des personnages est hétérosexuelle. Sur les dix-huit personnages adultes présentés dans le dossier de presse, quatre sont homosexuels – dont trois ont eu, à la connaissance des téléspectateurs et téléspectatrices assidu.e.s, des expériences hétérosexuelles (Nicolas était en couple avec Reine, Lucas était marié à une femme avec laquelle il a eu deux enfants, Marie pratiquait le triolisme avec Manon[130] et Jean-Philippe). Claire, enfin, est présentée à la famille Beaumont dans l'épisode 25, mais n'est pas présente (hors deux scènes dans lesquelles elle ne parle pas) dans les deux épisodes suivants. Son personnage n'est ainsi absolument pas développé durant la saison 2012. L'homosexualité est donc présente dans la série. Il est intéressant de préciser d'ailleurs qu'elle n'est pas accessoire dans la mesure où Nicolas, un des personnages principaux, est en couple avec un homme à partir du dixième épisode, en 2000.

[130] Manon n'est pas présentée comme homosexuelle dans la série et lors de l'épisode du triolisme, la relation entre les deux cousines n'est pas explicitement présentée comme étant de nature sexuelle.

Audrey dit à son endroit qu'il « est pédé et vit avec un mec »[131]. Or Nicolas, au tout début de la série, avait eu beaucoup de difficultés à accepter l'homosexualité de son ami Alexis et l'avait même rejeté, refusant de l'inviter, comme tous les ans, chez son grand-père pour les vacances en raison même de son orientation sexuelle. La réaction homophobe de Nicolas en 1992 n'empêche pas les scénaristes, huit ans après, de le rendre amoureux d'hommes. Ainsi la série, qui ne compte durant ses premiers épisodes aucun personnage homosexuel, en intègre progressivement. Malgré tout, la plupart des intrigues amoureuses et sexuelles concernent des personnages hétérosexuels.

Si l'on élargit la réflexion au corpus dans son ensemble, il en est de même pour tous les personnages principaux de femmes mères, ce qui tend à reconduire l'hétérosexualité normative et l'image d'un couple parental composé d'un homme et d'une femme. Cependant, la multiplication des adultères au fil des épisodes et saisons de séries comme *Une famille formidable* ou *Nos enfants chéris*, amène à une mise à distance du mariage comme lieu central de l'hétérosexualité. En effet, à l'échelle du corpus, tous les couples de héros sont mariés. Ainsi, si le mariage comme institution résiste bien dans les séries, la fidélité en son sein n'y est pas toujours de mise et la sexualité en est donc détachée. Vingt-quatre personnages sont infidèles et quinze nouveaux mariages – qui sont parfois des remariages – ont lieu dans notre corpus principal. Les jeunes gens, notamment, souhaitent souvent se marier, même s'ils ne vont parfois pas au bout de ce désir, découragés par leurs parents. La sexualité tend à être déconnectée de l'institution et du contrat. Lorsque le conjoint ne remplit pas sa part du contrat, l'autre est reconnu comme légitime s'il cherche ailleurs ce que son partenaire ne lui offre pas.

3.2.3. De la précarité des couples : *Nos enfants chéris* et la valse aux amants

Ce qui est privilégié au sein du couple dans la modernité seconde est donc avant tout la liberté de chacun, et la possibilité de chercher ailleurs ce que son compagnon ou sa compagne ne lui offre plus. La fidélité à soi prime sur la fidélité à l'autre. Une des séries de notre corpus explore au cours de ses deux saisons les reconfigurations amoureuses et les spécificités de « l'amour liquide »[132]. Ainsi, dans *Nos enfants chéris*, sur Canal+, les adultères sont légion et la plupart des personnages ont des aventures extraconjugales. En l'espace de vingt-quatre épisodes, Constance a des relations sexuelles avec son mari Martin, son ex-mari Arnaud et Hervé, le frère de celui-ci ; Martin couche occasionnellement avec son ex-femme Ariane et son amie Claire, tout en ayant une « double vie », c'est-à-dire entretenant une liaison avec Sonia, avec laquelle il a un enfant ; Sonia

[131] *Une famille formidable*, épisode 10, « Le clash », TF1, 2000.
[132] BAUMAN, Zygmunt, *L'Amour liquide. De la fragilité des liens entre les hommes*, traduction de Christophe Rosson, Paris, Hachette, 2008 (2003).

elle-même a une liaison avec Nounours qui est en couple avec Claire,... Nous proposons de schématiser ces relations de la manière suivante[133] :

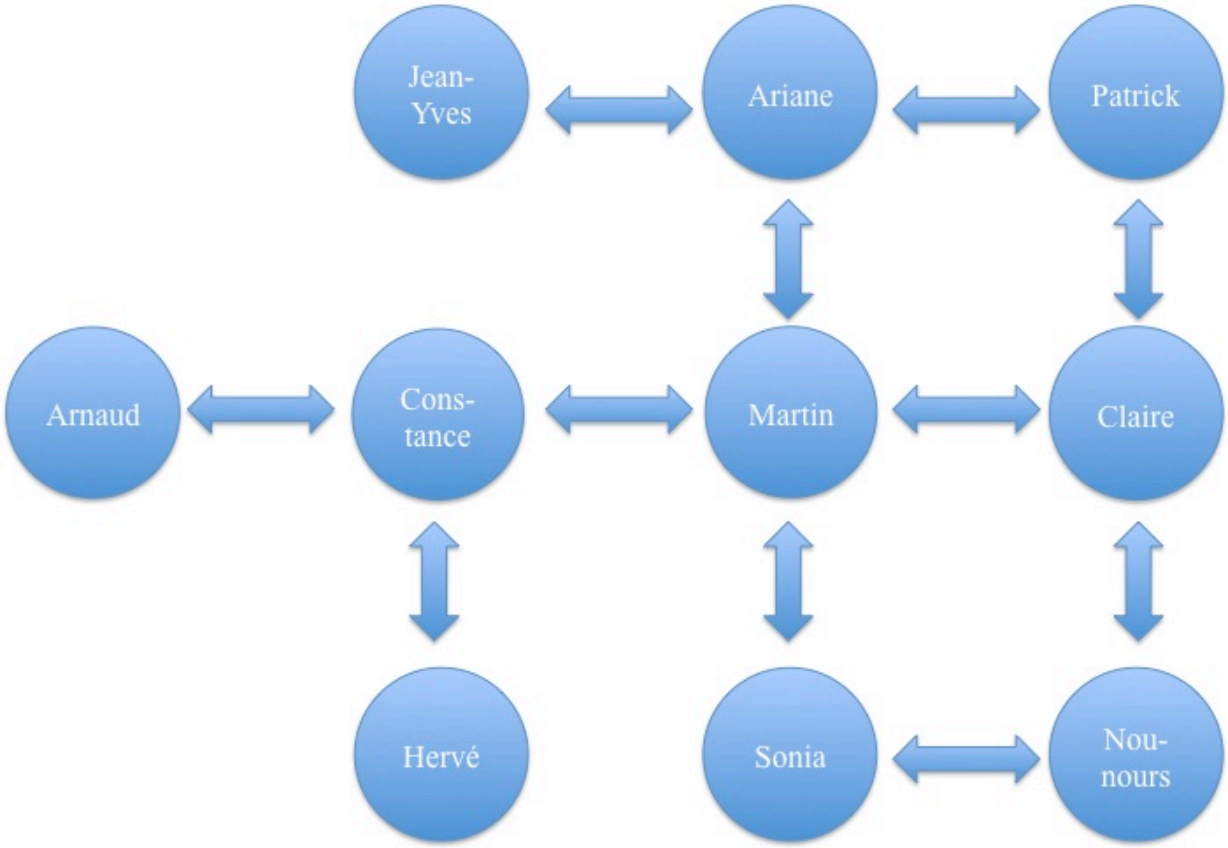


Figure 7- Schéma représentant les relations sexuelles et/ou amoureuses entre les personnages de la série *Nos enfants chéris*

Cette série présente un véritable imbroglio des relations amoureuses. Les partenaires se succèdent, les couples se font et se défont, les mariages finissent en divorces. En effet, Constance et Martin, qui s'étaient mariés après avoir tous deux divorcé, décident de se séparer à la fin de la deuxième saison. Ces relations amoureuses très compliquées sont ainsi résumées par Constance : « mes beaux-parents sont en instance de divorce, mon mari me trompe non seulement avec la femme de ménage de sa mère mais aussi avec son ex, mon ex à moi est devenu une gonzesse, et mon amant, en plus d'être mon beau-frère se fait passer pour le père de mes enfants »[134]. Toutes ces relations sont complexes, mais au final, le ton demeure à la comédie, et aucune situation ne vire au drame. Ainsi, cette série télévisée pourrait être qualifiée, pour reprendre un terme de Sabine Chalvon-Demersay, de « comédie des couples »[135]. Le ton se veut résolument enjoué, drôle, léger, face à

[133] Chaque double flèche représente une relation sexuelle entre les personnages liés.
[134] *Nos enfants chéris*, saison 2, épisode 10, « Familles décomposées », Canal+, 2008. On retrouve ce genre de complexité dans *Un et un font six*, comme en témoigne la réplique suivante : « La mère de votre ex-futur-mari aurait une liaison avec l'éventuel père de votre futur enfant ? C'est bien ça ? » (épisode 8, « Chassé-croisé », TF1, 2000).
[135] CHALVON-DEMERSAY, Sabine, « Une société élective. Scénarios pour un monde de relations choisies », *article cit*., p. 84.

ces décompositions-recompositions des couples. « On voit se mettre en scène une version de la vie sentimentale qui correspond à l'intégration, dans le fonctionnement du couple, de l'idée de sa précarité »[136]. Les couples mariés sont désormais conscients que cette étape institutionnelle ne sera pas automatiquement définitive et que le divorce ou la séparation font partie intégrante de leur conception de la vie maritale. Cette précarité est par exemple lisible dans le discours que tient Raoul à sa fille Claire, mère célibataire de deux enfants nés de deux pères différents, lorsqu'elle s'apprête à se marier avec Jean-Marc. Confronté aux doutes de sa fille, Raoul la rassure :

> Raoul : tu veux plus l'épouser, ben tu l'épouses plus et puis c'est tout !
> Claire : je peux pas faire ça à Jean-Marc, à mes amis…
> R. : [...] Et puis c'est pas eux qui vont se coltiner un demeuré toute leur vie.
> C. : Jean-Marc, c'est un type bien. Il élève mes enfants comme si c'était les siens. [...]
> J'ai pas envie de finir toute seule comme toi.
> R. : si c'est pas le moment de le quitter, tu le quitteras plus tard et puis voilà[137].

Le père de Claire lui conseille donc d'épouser Jean-Marc, même si elle n'est pas sûre de ses sentiments, dans la mesure où la rupture est toujours possible, et envisageable sans grand dilemme moral. Ce n'est pas du tout l'idéal d'un amour romantique ou d'un amour qui dure toujours qui est mis en scène dans cette fiction, mais au contraire la réaffirmation constante de l'électivité, de la précarité des relations amoureuses, qu'elles soient institutionnalisées ou non par le mariage. Sabine Chalvon-Demersay parle également d'« amour mobile » dans son analyse : elle évoque des histoires sentimentales qui associent « amis, amants, futur ami, ex-amant, futur amant, ex-ami, etc. C'est très compliqué mais c'est plutôt sympa »[138]. Le vagabondage amoureux, la mobilité des sentiments, sont monnaie courante et ne sont pas vécus comme problématiques, mais bien comme une forme de « normalité ».

Nous pouvons cependant lire une différence dans cette conception de la précarité des couples entre une série comme *Nos enfants chéris* qui en fait un principe, et des séries comme *Fais pas ci, fais pas ça*, *Famille d'accueil*, *Merci, les enfants vont bien* ou même *Une famille formidable*. En effet, dans ces dernières, les couples fondateurs demeurent ensemble, malgré des périodes de séparation. Si Jacques et Catherine se trompent et se querellent, le couple, en 2012, à la clôture de notre corpus, est toujours uni. Les incartades de l'un ou de l'autre ne remettent finalement pas fondamentalement en cause la résistance du couple Beaumont. Ainsi, lorsque Catherine rencontre Vincent, elle décide de partir vivre avec lui à New-York : l'histoire d'amour est développée sur trois épisodes, en 2000, mais, alors qu'elle est sur le départ, les scénaristes ont recours à un véritable *deus ex machina*. Catherine est prise sous les feux de bandits, en pleine rue, et est

[136] *Id.*, p. 86.
[137] *Nos enfants chéris*, saison 2, épisode 3, « Vive les mariés », Canal+, 2008.
[138] CHALVON-DEMERSAY, Sabine, *Mille scénarios. Une enquête sur l'imagination en temps de crise*, *op cit.*, p. 130.

blessée. Elle tombe dans le coma et s'en réveille amnésique. À la fin de l'épisode, qui coïncide avec la fin de la saison, le couple officiel est réconcilié et elle oublie son amant au profit de son mari et de ses enfants… Plus encore, le couple se remarie, toute la famille réunie autour de lui. La série *Une famille formidable* repose en effet sur le couple formé par Catherine et Jacques, incarné par des acteurs appréciés du public[139]. Les séparations ne durent jamais bien longtemps car elles viendraient sans doute, dans le cas contraire, mettre en péril la série et la formule qui fait son succès depuis plus de vingt ans. Les chroniques familiales qui composent ce matériau reposent également sur des couples non pas tant mythiques que phares comme les Lepic et les Bouley dans *Fais pas ci, fais pas ça* ou les Ferrière dans *Famille d'accueil*, qui constituent un véritable socle pour leur formule.

3.3. Fidélité à soi et soi retrouvé

Dans la plupart de ces séries (en tout cas celles de TF1, F2, F3 et M6), la sexualité n'est pas montrée mais suggérée dans la mesure où elles sont diffusées à des heures de grande écoute et peuvent être regardées par toute la famille. Cela ne signifie pas pour autant que celle-ci n'est pas présente ni l'objet d'intrigues ou de discours. Les enquêtes sur la sexualité montrent que les femmes, lorsqu'elles sont mères de plusieurs enfants, notamment en bas âge, et qu'elles prennent en charge les tâches domestiques dans leur majorité, signalent un moindre désir sexuel et des rapports moins fréquents. « Tout se passe comme si les femmes, qui assument très majoritairement les tâches ménagères et la prise en charge des enfants, se trouvaient dans une situation où elles investissent moins la sexualité, parce qu'elles sont renvoyées à un rôle social traditionnel qui laisse moins de place à l'expression d'un désir personnel »[140]. Devant mettre en avant leurs identités maternelles – auxquelles nous serions tentée d'ajouter celle de ménagère ou de fonctionnaire domestique – les mères n'investissent guère le terrain d'identités intimes et ne se préoccupent que peu de leur bien-être. C'est en ce sens que les mères au foyer sont présentées comme n'ayant pas une vie sexuelle libérée ou épanouie. Cependant, cette situation n'est pas jugée légitime dans ces séries et plusieurs intrigues tendent à renverser la situation. Ainsi, des femmes peu épanouies sexuellement pendant leur mariage rencontrent un homme qui va leur faire découvrir le plaisir, voire l'orgasme. Nous proposons ici de nous arrêter plus spécifiquement sur les personnages de Sophie et d'Odile qui sont à ce titre exemplaires.

[139] Ces deux acteurs renvoient à la construction du vedettariat, notamment dans la presse de programmes dont ils ont fait régulièrement la une. Les stars sont souvent interviewées ensemble, prolongeant dans la presse le couple et la famille qu'ils forment à la télévision. Sur la presse de programmes et ses stratégies énonciatives, voir : DAKHLIA, Jamil, « Stars aux programmes. Les stratégies échotières dans la presse de télévision », *Médiamorphoses*, n° 8, 2003, pp. 79-86.

[140] BELTZER, Nathalie, BAJOS, Nathalie et LAPORTE, Anne, « Sexualité, genre et conditions de vie », in BAJOS, Nathalie et BOZON, Michel (dir.), *Enquête sur la sexualité en France. Pratiques, genre et santé*, Paris, La Découverte, 2008, pp. 411-436, p. 419.

3.3.1. Découverte du plaisir

Sophie perd son mari dans le premier épisode de *Hard*. Elle est construite sur le modèle de la « bourgeoise coincée ». Le comique de cette première saison réside d'ailleurs dans la plongée du personnage dans le monde du porno et sa confrontation avec toute une galerie de personnages dont la sexualité est le cœur/corps de métier. Sophie, après sa première nuit avec Roy, raconte à Lucille qu'elle a simulé qu'elle ne jouissait pas – avouant que ce n'était pas facile – tout en reconnaissant que c'était « fantastique ». Si elle refuse de montrer à Roy le plaisir qu'elle prend, c'est parce qu'elle supporte difficilement qu'il soit hardeur et ait eu trois mille partenaires. Elle finit par accepter la situation et par se marier avec Roy – étant même enceinte de lui au cours de la deuxième saison. Dans cette dernière, elle explique avoir découvert le plaisir avec Roy, comme en témoigne le discours suivant, qu'elle tient à son cousin prêtre qui finira, gêné de ces confidences, par l'interrompre :

> Sophie : moi **je suis devenue une autre femme** depuis que j'ai rencontré Roy. […] C'est vrai que depuis que je suis avec lui, il faut le dire, **j'ai découvert le plaisir.** Oui. **Le sexe. Le vrai.** Je n'avais connu pour ainsi dire que mon mari qui me traitait […] comme une rose délicate, […] enfin, avec respect quoi. Avant ça j'avais eu une pauvre aventure au lycée, avec Guillaume Galienne d'ailleurs. C'était juste une petite histoire de dépucelage. Et puis, vers 16 ans, j'ai sucé vaguement – *elle est interrompue*[141].

Sophie explique que son mari la traitait comme une rose délicate, avec « respect », et que cette sexualité conjugale ne lui donnait pas l'opportunité de s'épanouir ni véritablement de prendre du plaisir. Si elle ne décrit pas les pratiques de Roy, elle laisse entendre qu'elles lui ont permis de devenir « une autre femme ». La découverte du plaisir la rend autre. Il y a bien valorisation de la sexualité et du plaisir féminin – ici toujours dans un cadre hétérosexuel, amoureux puis conjugal.

Le personnage d'Odile, dans *Fête de famille*, est également intéressant du point de vue du traitement de la sexualité. Odile est confinée dans son statut de mère au foyer, ce qui est révélé notamment par le fait que Gérald, son mari, la voit d'abord comme telle. Ainsi, lorsqu'il est avec sa maîtresse, il lui dit qu'il ne peut quitter Odile car « c'est la mère de [s]es enfants »[142]. L'argument massue qui l'empêche de divorcer d'Odile est qu'elle est la mère de ses enfants, et c'est à ce seul titre qu'il ne peut se résoudre à la quitter : la personnalité d'Odile n'entre pas en jeu dans cette relation conjugale. Le cadeau que Gérald s'apprête à faire à sa femme est lui aussi révélateur de la prégnance de l'identité statutaire d'Odile. Son mari a en effet l'idée, pour se faire pardonner, de lui offrir un fer à repasser. Leurs enfants, eux, ont parfaitement conscience que ce cadeau ne peut plaire à leur mère. Ils sont d'ailleurs soulagés que leur père les informe du contenu

[141] *Hard*, saison 2, épisode 8, Canal+, 2011.
[142] *Fête de famille*, épisode 1, « Joyeux anniversaire », F2, 2006.

du cadeau avant qu'Odile ne le reçoive. Blaise dit ainsi à son père : « t'as eu de la chance, elle aurait pu l'ouvrir »[143]. Le fer à repasser est en effet un des symboles de l'assignation des femmes à la sphère domestique, et ce type de cadeau est révélateur de la manière dont Gérald voit Odile, c'est-à-dire avant tout comme une mère au foyer et non comme un individu individualisé. Odile a donc mis de côté son identité intime au profit de ses identités statutaires. Dépossédée d'elle-même et apprenant les incartades de son mari, elle procède à un nouveau réglage identitaire consistant à privilégier son identité pour soi et à prendre un amant en la personne de Sébastien, étudiant qu'elle embauche régulièrement en tant que baby-sitter. Après avoir couché avec lui, elle dit d'ailleurs se sentir différente, tout comme Sophie précédemment : « je sais pas ce qui m'a pris. Je ne me reconnais pas. C'est pas moi, je sais pas qui c'est… c'est pas moi »[144]. En ayant une aventure, Odile – tout comme Isabelle ou Catherine – réussit à privilégier son identité intime, et à être vue comme une femme à part entière et non plus uniquement comme une mère. François de Singly considère ainsi que « passagère ou durable, l'infidélité peut être construite comme une affirmation d'un soi qui refuse la seule définition statutaire de la vie privée »[145]. C'est exactement contre cette assignation que luttent aussi Catherine ou Isabelle. De plus, le personnage d'Odile s'épanouit, ce qui est lisible dans sa métamorphose physique. Elle qui semble terne, presque éteinte dans les premiers épisodes – affublée d'un tablier disgracieux dans la première scène où elle apparaît –, elle est désormais maquillée, arborant une nouvelle coiffure, portant des tenues beaucoup plus « féminines ». Elle décide également de reprendre ses études grâce à des cours du soir : « comme ça, juste pour me faire plaisir »[146] dit-elle. En se comportant de cette façon, elle oblige son mari Gérald a changer le regard qu'il porte sur elle, à la voir non plus comme une mère au foyer, mais comme une femme désirable. Odile décide finalement d'accorder une dernière chance à son mari : « je te donne une dernière chance. Une. Pas deux. T'as compris ? »[147], tous deux donnant leur accord. Elle est d'ailleurs en position dominante dans son couple à la fin de la série, étant celle qui accorde son pardon et une deuxième chance à son mari, et non plus celle qui subit ses infidélités. De victime, Odile devient maîtresse de sa vie en renégociant les termes du contrat régissant son mariage avec Gérald.

[143] *Fête de famille*, épisode 6, « La maladie d'amour », F2, 2006.
[144] *Id.* On retrouve la même idée à propos de Colette qui a quitté son mari pour son amant. Odile dit d'elle : « je l'ai jamais vue aussi belle. […] On aurait pas dit maman, on aurait dit une autre femme, comme si elle avait dix ans de moins » (*Fête de famille*, épisode 3, « Quand on a tout pour être heureux », F2, 2006). Catherine, également ne se reconnaît plus après avoir embrassé Éric pour la première fois : « oh papa, je sais pas ce qui m'arrive en ce moment, je me comprends pas, je suis imprévisible » (*Une famille formidable*, épisode 8, « L'amour à la plage », TF1, 1996).
[145] SINGLY, François (de), *Libres ensemble. L'individualisme dans la vie commune*, *op. cit.,* p. 213.
[146] *Fête de famille*, épisode 5 « L'envie qui remonte », F2, 2006.
[147] *Fête de famille*, épisode 6, « La maladie d'amour », F2, 2006.

3.3.2. Négociations contractuelles

Les infidélités des femmes ne les éloignent finalement pas du domicile conjugal et de la vie à deux dans la mesure où elles se remettent toujours avec leur mari. Cependant, qu'elles aient été trompées ou infidèles, elles refusent toujours un retour « à la normale » et font part à leur mari de leur besoin de changement. L'amour est bien placé sous le signe du contrat dans ces fictions qui réaffirment que chaque partenaire doit trouver satisfaction dans la vie de couple. Les infidélités sont d'ailleurs des occasions de renégociation du contrat initial. Ainsi, dans *Famille d'accueil*, Marion a fini par pardonner à Daniel son infidélité. Tous deux se retrouvent en cachette à l'hôtel, mais sont surpris par Jeanne et les enfants. Celle-ci pense tout d'abord que Marion trompe Daniel et considère qu'elle devrait avoir honte, ce à quoi Marion répond :

> Marion : mais j'ai honte ! […] Honte de pas avoir pensé plus tôt à profiter de la vie. **Pendant vingt ans, j'ai été une mère, une épouse, une nièce exemplaire**, et pendant vingt ans **je me suis perdue de vue**. Non, non, mais attention, je ne me plains pas. Cette vie-là, c'est moi qui l'ai choisie. Seulement voilà, aujourd'hui vous êtes grands, enfin surtout vous tante Jeanne, alors **je crois que j'ai le droit de penser un tout petit peu à moi**[148].

Marion explique avoir sacrifié – sans utiliser le terme – son moi à sa famille, à laquelle elle s'est consacrée corps et âme, mettant toujours en avant ses identités de mère, d'épouse, de nièce – mais aussi de travailleuse. Elle considère désormais avoir le « droit de penser un tout petit peu » à elle, ce qui se traduit tout d'abord par une attention à sa vie sexuelle. En effet elle retrouve son soi grâce à des séances coquines à l'hôtel avec son mari. Cependant la réconciliation ne se fait pas sans discussion et Marion négocie la reprise de vie conjugale avec Daniel de la façon suivante :

> Daniel : Alors qu'est-ce qu'on fait ? On continue les séances à l'hôtel ou on redevient un couple respectable ?
> Marion : comme avant ?
> D. : oui.
> M. : ah non ! Ah non, surtout pas. […] C'est le « comme avant » dont je veux plus. On vit de nouveau ensemble, mais à trois conditions. Un, je veux du temps pour moi.
> D. : pour quoi faire ?
> M. : tout ce que je veux sans rendre de comptes.
> D. : d'accord.
> M. : **deux, séance coquine à l'hôtel** ou dans tout autre lieu de mon choix minimum deux fois par mois.
> *Daniel en propose quatre […]*
> M. : j'exige la garde alternée de la télécommande les soirs de foot.
> D. : j'accepte. Ça m'arrache, mais j'accepte.
> *Ils s'embrassent*[149].

La première revendication de Marion est d'avoir du temps pour elle, c'est-à-dire la possibilité de faire passer son identité intime avant les autres – ce qu'elle n'a jamais véritablement fait durant

[148] *Famille d'accueil,* épisode 26, « Dommage collatéral », F3, 2008.
[149] *Id*.

les vingt années précédentes. L'autre demande concerne la sexualité, ce qui tend à renforcer l'idée que les femmes sont insatisfaites et demandeuses en matière de sexe. Enfin, elle négocie le choix des programmes de télévision – notamment les soirs de match. On retrouve le même genre de renégociations dans *Une famille formidable*, dans des termes similaires, quinze ans plus tôt. Jouant le jeu de la prescription médicale sur ordonnance avec son mari, Catherine prescrit à Jacques, incarnant le patient :

> Catherine : Un petit câlin tous les matins, au moins cinq repas en commun par semaine – *elle écrit* – et le dimanche, […] petit-déjeuner au lit avec croissants. Chauds. Et puis alors, un gros, gros, câlin avant d'aller faire le marché. Vous voyez ? […] Vous arriverez à me relire, je suppose ? Ça fait 160 Francs[150].

Les héroïnes sont donc caractérisées le plus souvent soit par une libido foisonnante, soit par une vie sexuelle en sommeil qu'elles réveillent grâce à leur amant. Dans tous les cas, elles sont actives et prennent volontiers l'initiative en matière de sexualité. Plusieurs d'entre elles sont déçues par des « pannes » de leur mari et expriment leur déception tout autant que leur désir. Comme le soulignait déjà Éric Macé dans son étude sur une journée de télévision de l'année 2000, « on observe de nombreux cas où ce sont les femmes qui, au nom de leur désir, prennent l'initiative de la relation amoureuse ou sexuelle, manière sans doute de mieux en avoir la maîtrise »[151]. Ces séries télévisées tendent à insister sur l'importance de la sexualité dans le couple. Plus encore, ces héroïnes semblent incarner parfaitement la norme contemporaine de ce que Michel Bozon qualifie d'« individualisme sexuel »[152], c'est-à-dire la valorisation de la sexualité des individus, qu'elle soit en ou hors cadre conjugal, l'important étant l'activité sexuelle. Les séries télévisées de ce corpus semblent ainsi adhérer au « nouveau modèle » de sexualité selon lequel « il devient légitime de parler et de vivre une sexualité épanouie qui se veut libre de contrainte »[153]. Cependant, « la "libération" s'est avérée "injonction", par le biais de la responsabilisation individuelle et la nécessité qu'elle implique d'un "gouvernement de soi" visant à la réalisation optimale de ses possibilités, y compris sexuelles. […] Un individu qui n'a pas une vie sexuelle satisfaisante reste un individu incomplet »[154]. L'absence de sexualité est donc stigmatisée, comme le révèle la remarque de Lucille à Sophie : « ça se rouille un hymen »[155]. De la même manière, Clotilde, la voisine d'Odile est tout à fait surprise d'apprendre que cette dernière n'a jamais eu d'orgasme :

---

[150] *Une famille formidable*, épisode 6, « Dure dure la rentrée », TF1, 1993.
[151] MACÉ, Éric, *La Société et son double*, *op. cit.*, p. 214.
[152] BOZON, Michel, *Sociologie de la sexualité*, Paris, Armand Colin, 2009 (2002), p. 36.
[153] BAJOS, Nathalie, FERRAND, Michèle et ANDRO, Armelle, avec la collaboration de PRUDHOMME, Agnès, « La sexualité à l'épreuve de l'égalité » in BAJOS, Nathalie et BOZON, Michel (dir.), *Enquête sur la sexualité en France. Pratiques, genre et santé*, *op. cit.*, pp. 545-576, p. 560.
[154] *Id.*, p. 561.
[155] *Hard*, saison 1, épisode 3, Canal+, 2008.

> Clotilde : t'as pas pu ne pas te rendre compte que c'était un super mauvais coup ton mari !
> Odile : ben non, je me suis rendu compte de rien... Enfin si... j'ai bien vu que j'arrivais pas à... tu vois quoi, le... mais je pensais que c'était à cause de moi comme... comme j'avais pas tellement d'éléments de comparaison... même pas du tout.
> C. : attends, t'es quand même pas en train de me dire que Gérald c'était ton premier mec ?
> O. : si.
> C. : oh non, je le crois pas. T'as jamais eu d'orgasme Odile ?
> O. : euh... non, je crois pas, non.
> C. : [...] C'est pas grave, y a pas d'âge pour jouir[156].

Les personnages féminins affirment ainsi l'importance de mener une vie sexuelle épanouie, quel que soit l'âge. En découvrant le plaisir et en ayant l'impression de devenir autres, les héroïnes peuvent devenir des individus « complets », c'est-à-dire répondant aux normes d'une sexualité active. Comme le constate Sabine Chalvon-Demersay, dans les fictions télévisées, « la sexualité est devenue fondatrice […] de l'équilibre psychique individuel »[157]. L'accomplissement de soi passe ainsi par la découverte et la pratique – nécessaires – d'une sexualité libérée et source de plaisir. La fidélité à soi autorise l'infidélité dans la mesure où elle encourage l'expression d'identités intimes et l'attention à un soi sexuellement épanoui.

Conclusion

Maris et femmes se disputent souvent, sont infidèles parfois, mais toujours, surtout, ils s'aiment et se le disent. Si l'amour est liquide dans certaines séries comme *Nos enfants chéris*, il demeure le fondement de la famille et du couple dans la grande majorité des fictions de notre corpus. La dissociation entre amour et sexualité est momentanée et lorsque les couples se réconcilient, l'oreiller n'est jamais bien loin et la satisfaction sexuelle non plus. Quand les mères de famille prennent un amant, cette relation n'est pas traitée sur le long terme[158] et elles finissent toujours par retrouver leur mari, leur famille, leur foyer. Leur aventure leur a tout de même permis de pointer du doigt l'enfermement identitaire dont elles étaient victimes et leur désir d'être plus qu'une mère. Cependant, l'exemple de Catherine Beaumont montre bien que les solutions ne sont que

[156] *Fête de famille*, épisode 4, « On est pas des surhommes », F2, 2006.
[157] CHALVON-DEMERSAY, Sabine, « Le deuxième souffle des adaptations », *article cité*, p. 106.
[158] Seule Constance entretient une relation sur le long terme avec son amant Hervé, mais elle décide de divorcer pour vivre et élever avec lui l'enfant qu'elle porte – qu'Hervé soit ou non son père biologique. La relation adultérine aboutit donc à une nouvelle relation amoureuse exclusive. Notre corpus ne compte aucun personnage féminin ayant deux relations amoureuses/sexuelles de longue durée simultanées – à l'image de Nurse Jackie dans la série éponyme de la chaîne américaine Showtime (depuis 2009). En revanche, nous avons croisé deux cas de « double vie » avec les personnage de Christophe dans *Vive les vacances !* (TF1, 2009) et de Martin dans *Nos enfants chéris* (Canal+, 2007-2008).

temporaires en ce qu'elle en vient régulièrement à faire à son mari les mêmes reproches et à souffrir des mêmes maux.

Les réglages identitaires qu'effectuent les personnages de mères de famille témoignent ainsi de la complexe articulation des rôles sociaux au cœur des identités féminines. Une fois mère, être une travailleuse, une femme épanouie sur le plan sexuel et sûre de son charme, une mère parfaite et une épouse aimante devient particulièrement compliqué. Les mères semblent toujours souffrir d'un déficit dans l'une de ces identités et l'articulation entre maternité, travail et sexualité semble ressembler à un « triangle impossible »[159]. Celles qui se consacrent à leurs enfants ne sont pas épanouies sexuellement et n'ont que peu d'estime pour elles-mêmes, celles qui le sont mettent leur couple en péril, celles qui travaillent risquent de négliger leurs enfants, mais celles qui restent au foyer ont oublié leur « soi »… Surtout, les mères sentent la pression qui pèse sur elles et de nombreuses répliques viennent rappeler les injonctions paradoxales auxquelles elles sont soumises ainsi que le caractère biaisé de la performance demandée. Elsa résume parfaitement cette situation : « à quarante ans, faut avoir tout réussi : sa vie, ses enfants, être propriétaire, avoir une tonne d'amis, une vie amoureuse accomplie, bref un truc qui existe pas, mais qui te met bien la pression »[160]. La maternité est aussi conçue comme performance au sens de réussite et d'accomplissement de soi, de « culte de la performance ». Être mère ne suffit pas, il faut également être indépendante financièrement et travailler, être épanouie sexuellement, être engagée dans la sphère publique sans se désengager de la sphère privée. Plus encore, les héroïnes cherchent à réaliser une performance de maternité qui n'est pas réalisable. L'imaginaire de la « bonne » mère que ces séries véhiculent à travers leurs personnages est renforcé par l'imaginaire même des héroïnes et leur vision de la maternité idéale.

Cet enchâssement rend lisibles les multiples niveaux de médiation des imaginaires et discours de la maternité. Les inquiétudes des héroïnes et leur volonté d'être de bonnes mères tout en accordant une attention à leur soi placent au cœur de la représentation de la maternité sa difficile conciliation avec les autres identités féminines. Plus encore, cette articulation problématique apparaît comme une source de souffrance pour les femmes qui peinent à être satisfaites, heureuses, sans inquiétudes et sans regrets. Judith Warner résume ainsi la violence de ces discours sur la maternité :

> Je pense que le mode actuel de maternage ne peut pas rendre les femmes heureuses, car il est psychologiquement destructeur. Les supposés choix qui s'offrent à elles, les

[159] KAPLAN, E. Ann, « Sex, Work and Motherhood : the Impossible Triangle », *The Journal of Sex Research*, vol. 27, n° 3, 1990, pp. 409-425.
[160] *Drôle de famille*, épisode pilote, F2, 2009.

> compromis et les ajustements qu'elles doivent accepter au nom de ce fameux équilibre et pour être de bonnes mères, les déceptions et les peines qu'elles doivent encaisser pour préserver l'harmonie du couple, exercent une sorte de violence psychologique[161].

Guerre des mères, rhétorique du choix, logique sacrificielle, manque de reconnaissance et perte de confiance en soi… tous ces éléments signalent la violence psychologique qui s'exerce sur les femmes qui sont mères et leur difficulté à s'y soustraire. Plus encore, c'est bien à des normes de maternité et à de bonnes façons d'être mère qu'elles sont confrontées.

[161] WARNER, Judith*, Mères au bord de la crise de nerfs. La maternité à l'ère de la performance*, *op. cit*., p. 254.

Conclusion de la deuxième partie. *Backlash* et assignation des mères à leur genre

L'analyse des grossesses, de la gestion du travail parental et des identités féminines et maternelles permet de mettre en lumière le rôle fondateur du genre dans les imaginaires de la parentalité. Les personnages ne sont pas construits comme parents, mais bien comme pères et mères, c'est-à-dire comme des parents ayant un genre venant orienter l'exercice de leur parentalité. Les mères ne sont pas des parents comme les autres au sens où le fait d'être parent apparaît comme beaucoup plus coûteux pour elles que pour les hommes. En effet, une mère est tout le temps mère et l'on attend d'elle une disponibilité à tout épreuve, un don de soi permanent.

C'est en ce sens que l'hypothèse d'une assignation des femmes à leur genre *via* l'accès à la maternité peut ici être validée. Ce processus d'assignation peut être défini de la façon suivante : « l'action d'assigner consiste à attribuer à une personne une place, une fonction, un rôle, et plus particulièrement, attendre qu'elle le performe en se conformant aux attentes sociales construites autour des identités de genre, selon qu'elle est perçue comme étant un homme ou une femme »[1]. Les attentes normatives relatives à la parentalité sont bien fonction du genre du parent. Dans ces séries, en effet, on attend d'un père qu'il soit autoritaire, viril, incompétent en termes de cuisine ou de puériculture ; inversement, on attend d'une mère qu'elle soit attentive au bien-être de ses enfants (dès la grossesse), qu'elle soit bonne ménagère et cuisinière, et, surtout, qu'elle donne la priorité à son rôle de mère. Les pères et mères ne respectant pas les attentes liées à leur genre sont suspects et témoignent d'un impensé dans ces fictions : celui d'une maternité « à la carte » – à l'image de ces hommes pouvant se départir de leur identité de père quand ils le souhaitent – comme celui d'une paternité engagée et participant de manière centrale de la définition des identités masculines. Cette assignation des femmes à leur genre dès lors qu'elles deviennent mères nous semble révélatrice d'un phénomène de *backlash* conduisant à une survalorisation de la fonction maternelle – sans que la fonction paternelle subisse le même sort. Les femmes semblent ainsi prises au piège de la maternité. Partant de cette inégalité de genre vis-à-vis de la parentalité, nous proposons désormais d'interroger les normes, injonctions et impératifs venant définir dans ces fictions une figure maternelle hégémonique.

[1] DAMIAN-GAILLARD, Béatrice, MONTAÑOLA, Dandy et OLIVESI, Aurélie, *L'Assignation de genre dans les médias. Attentes, perturbations, reconfigurations*, Rennes, Presses Universitaires de Rennes, 2014, p. 13.

Pour ce faire, nous effectuerons de manière progressive le déplacement, annoncé dans le chapitre méthodologique, visant à rendre les personnages à la fiction de manière à discuter des enjeux idéologiques des représentations façonnées par ce corpus. En effet, les représentations que ces séries proposent ne doivent pas être considérées comme allant de soi et doivent être interrogées au regard des conceptions contemporaines de la parentalité et de la maternité. Être une mère est rendu, on l'a vu dans ces derniers chapitres, très compliqué pour nos personnages, mais n'est-il pas encore plus complexe d'être une « bonne » mère et d'être reconnue comme telle ? Ce corpus participerait-il à répandre – ou non – l'injonction contemporaine à être un « bon parent »[2] ou plus exactement, puisque c'est l'une de nos hypothèses, celle à être une « bonne mère » ?

[2] MARTIN, Claude (dir.), *« Être un bon parent ». Une injonction contemporaine*, *op. cit*.

Troisième partie.

Parentalité, normes et résistances dans la sphère publique.

Introduction de la troisième partie.

Si la parentalité est une affaire de genre, elle est aussi une question politique, tant l'État s'immisce dans son exercice et met en place un certain nombre de mesures publiques participant à sa régulation. Ainsi le travail parental peut-il être ponctuellement ou partiellement effectué par des travailleurs sociaux intervenant dans le cadre de « dispositifs de parentalité »[1]. Or cette dimension sociale de la parentalité est prise en charge par certaines séries télévisées qui en opèrent une médiation fictionnelle. La troisième partie de cette thèse s'ouvre ainsi sur une analyse de deux séries télévisées du service public qui mettent en scène le travail social suppléant les individus dans l'exercice de leur métier de parent. Nous posons l'hypothèse que ces séries tendent à faire circuler dans la sphère publique une représentation normative de l'exercice d'une « bonne » parentalité, allant jusqu'à se faire les complices d'une « nouvelle police de la parentalité »[2]. La mise en lumière de ces enjeux politiques, mais aussi idéologiques, permet d'envisager alors la maternité sous l'angle de compétences et façons de faire construites comme légitimes. Progressivement émerge alors de ce corpus une figure maternelle hégémonique, celle de la « bonne » mère ou d'une mère idéale. Consensuelle, cette figure qui se déploie aussi bien dans les fictions des chaînes publiques que privées, est également une figure contrainte. En effet, nous montrerons que les mères qui sont inventées pour peupler ces chroniques familiales sont caractérisées par tout un arsenal d'impératifs dont nous exposerons les articulations. Le neuvième chapitre se consacrera à la mise en évidence de cette maternité hégémonique qui renforce le phénomène de *backlash* relevé précédemment. Nous accorderons une attention particulière à la déconstruction de son caractère hégémonique. En effet, nous resserrerons pas à pas la focale sur des figures contre-hégémoniques, sur tout ce qui dénote et semble, au premier abord, résister à l'imposition de l'idéologie de la « bonne » mère. Le chapitre 10 s'intéressera de ce fait aux espaces de négociation, de discussion, de refus des normes offert par la fiction sérielle. S'engagera une réflexion sur l'humour et son pouvoir de transgression ou, au contraire, sa capacité à réaffirmer les normes et les rapports de pouvoir, sous couvert de les fragiliser. Enfin, nous appliquerons de manière plus pointue une perspective intersectionnelle afin de questionner de façon plus globale les politiques de représentation à l'œuvre dans ces séries françaises. Nous montrerons que la figure hégémonique de mère est également hégémonique en termes de race, de classe et de sexualité.

[1] NEYRAND, Gérard, *Soutenir et contrôler les parents. Le dispositif de parentalité*, *op. cit*.
[2] BASTARD, Benoît, « Une nouvelle police de la parentalité ? », *Enfances, Familles, Générations*, n° 5, 2006, pp. 1-9.

Chapitre 8. Service public, parentalité et travail social

« Je me suis souvenue, le jour où Kevin a écrit un mot sur le mur, son premier mot, c'était moi, c'était maman en lettres bâtons, il était fier et moi aussi, c'était ça que j'étais, il l'avait reconnu tout de suite, j'étais la maman, pas plus, pas moins que les autres, la maman, c'est ce que je faisais, ce que je savais faire, la maman, et je l'ai laissé, jamais je l'ai recouvert avec le blanc, alors tous les dessins se faisaient autour de ce mot, MAMAN, […], et j'ai montré ça à l'assistante sociale, mon nom sur le mur en lettres bâtons, qu'est-ce qu'elle pouvait contre ça ? »[1].
Véronique Olmi, *Bord de mer*.

La parentalité est affaire privée aussi bien que publique[2], comme en témoignent les différentes dispositions légales de soutien ou d'accompagnement à la parentalité. Des institutions et leurs travailleurs sociaux sont là pour aider les parents à être parents, pour les guider dans l'exercice de la parentalité. Si certaines dispositions relèvent de la surveillance ou du contrôle (le placement familial[3]), d'autres servent davantage de relais ponctuel (nourrices, crèches). Ce chapitre a pour vocation d'analyser les représentations du travail parental dès lors qu'il est pris en charge par d'autres individus que les parents légaux – en l'occurrence, des travailleurs sociaux. Nous nous intéresserons donc plus globalement aux représentations du travail social, en tant que travail sur autrui – ici travail de socialisation des enfants, mais aussi travail « sur » les parents qui sont accompagnés. Si l'on s'en réfère à François Dubet, le travail social renvoie à « l'ensemble des activités professionnelles participant à la socialisation des individus »[4]. Il définit les « travailleurs

[1] OLMI, Véronique, *Bord de mer*, Paris, Actes Sud, 2001, pp. 111-112.
[2] KNIBIEHLER, Yvonne (dir.), *Maternité, affaire privée, affaire publique*, *op. cit*.
[3] Selon Myriam David, « par "placement familial", on entend l'accueil "permanent" d'un enfant, de jour et de nuit, pour quelque "durée" que ce soit, par une famille "rémunérée" qui, pendant toute la durée du placement, assure l'ensemble des soins et l'éducation de l'enfant, sans que celui-ci lui "appartienne" pour autant. DAVID, Myriam, *Le Placement familial. De la pratique à la théorie*, (5e édition), Paris, Dunod, 2004. Pour Nathalie Chapon-Crouzet, « le placement devrait permettre à l'enfant de vivre dans un lieu de vie stable […], en lui offrant des conditions de vie meilleures afin de favoriser son développement et son bien-être » (CHAPON-CROUZET, Nathalie, « De la maltraitance à la bienveillance institutionnelle », *Empan*, n° 62, 2006, pp. 122-126.
[4] DUBET, François, *Le Déclin de l'institution*, *op. cit*., p. 9.

sur autrui » comme des « professionnels payés pour agir directement sur d'autres individus, pour les éduquer, les soigner, les garder, les punir, les amuser, les occuper, les entraîner, les consoler… »[5]. Dans notre exploration de la fiction sérielle française, nous avons découvert deux séries dans lesquelles le travail social spécialisé dans l'enfance et la parentalité est au cœur des épisodes et de leurs intrigues. Nous travaillerons donc dans ce chapitre sur deux séries du service audiovisuel public, *Famille d'accueil*, et *La Crèche*[6]. Chacune met en scène des travailleurs sociaux, essentiellement féminins, dont le métier consiste à prendre soin d'enfants au quotidien, à prendre le relais des parents dans l'exercice de leur parentalité – que ce relais soit volontaire (*La Crèche*) ou imposé par l'institution (*Famille d'accueil*). Le fait que ces séries soient diffusées sur F2 et F3 est loin d'être anodin et relève d'une médiatisation, sous forme fictionnelle, des politiques publiques à l'égard des familles[7]. Dans ces fictions, comment le travail social prend-il en charge la parentalité ? Quelles sont les normes, les dispositions ou encore les pratiques valorisées par les professionnels de l'enfance ? Nous posons ici l'hypothèse que la fiction participe des définitions sociales contemporaines d'une « bonne » parentalité et de la promotion d'une normativité familiale.

Le premier point sur lequel nous allons nous concentrer dans ce chapitre est l'entreprise de médiatisation et de médiation du travail social par les séries télévisées. La fiction en effet est un lieu privilégié de représentation du réel, en tant qu'elle fonctionne comme « rapport sur la société »[8]. Les séries télévisées françaises peuvent se charger des représentations de différents mondes professionnels ou milieux (la justice, la médecine, la police) ou des familles dans leur quotidien (les chroniques familiales de notre corpus en sont le parfait exemple). Cependant, certaines séries s'attachent aussi à médiatiser des dispositions légales ou juridiques telles que, par exemple, la mise sous tutelle[9] ou le placement d'enfants[10]. Elles mettent en scène des héros et héroïnes qui prennent soin des autres, mais surtout d'autres en difficulté. Ils sont face à des situations de détresse, de rupture du lien social ou familial, de difficultés financières, de problèmes de santé, etc. Si le tuteur s'adresse à ces populations fragilisées, l'assistante familiale de *Famille d'accueil* est plus spécifiquement confrontée à des problèmes familiaux et la série met

[5] *Id.*, p. 10.
[6] *Famille d'accueil* est diffusée sur France 3 depuis 2001 et compte soixante épisodes dans notre corpus. *La Crèche* a été diffusée sur France 2 en 1999 et 2000 et ne compte que six épisodes. La différence de volume explique la différence quantitative du traitement de ces deux fictions dans le présent chapitre.
[7] Le cahier des charges de France Télévisions rappelle que « l'effort doit porter notamment sur […] l'écriture de fictions abordant et éclairant les problématiques et les évolutions de la société contemporaine » (*op. cit.*). Ces séries répondent à cette volonté affichée. Cependant, nous tenons à signaler ici que ces fictions, contrairement à d'autres, ne sont pas intégrées au catalogue des *Écrans du social*. Leur caractère fictionnel semble donc prendre le pas sur leur caractère potentiellement informatif ou pédagogique.
[8] BECKER, Howard S., *Comment parler de la société. Artistes, écrivains, chercheurs et représentations sociales*, *op. cit.,* p. 19.
[9] Nous pensons ici à la série de France 2 *Le Tuteur*, diffusée de 2003 à 2008.
[10] *Famille d'accueil.*

au cœur de ses intrigues la parentalité et son exercice. Dans *La Crèche*, les auxiliaires de puériculture et la directrice sont elles aussi confrontées à des parents dont elles prennent le relais auprès d'enfants en bas âge. Cherchant à mettre en lumière les constructions sociales fictionnelles de la parentalité et de la maternité, nous avons ainsi choisi d'analyser ces séries sous l'angle des politiques publiques qu'elles médiatisent en resserrant la focale sur le travail social mis en scène. Nous commencerons par étudier les ressorts de la traduction effectuée dans cette médiatisation fictionnelle du travail social en lien avec la parentalité en interrogeant la manière dont le service public de l'audiovisuel rend visibles – ou non – les politiques publiques en matière familiale et le travail social effectué par les puéricultrices et autres assistantes familiales. Les personnages de travailleurs sociaux sont-ils des personnages comme les autres ou la spécificité de leur travail influe-t-elle sur leur construction ? En effet, des héroïnes comme Agnès, dans *La Crèche* ou Marion dans *Famille d'accueil* sont investies d'une mission : celle de prendre soin et de protéger des enfants parfois en danger. Plus encore, en confrontant Marion à des parents négligents ou défaillants, la série *Famille d'accueil* propose une galerie de personnages construits comme des « bons » ou des « mauvais » parents. En contrepoint de ces parents devant prouver leurs capacités, la fiction dessine un personnage de « mère idéale » dans la figure de Marion. Comment la fiction fabrique-t-elle les « bons » et « mauvais » parents et quelles sont les normes et les pratiques parentales que la série, à travers les discours qu'elle met en place, valorise ? Ainsi, après avoir analysé les ressorts de la médiation de ce travail social, nous chercherons à mettre en lumière les tensions qui surgissent dans ces définitions de la parentalité. Nous garderons en mémoire les propositions d'Éric Macé selon lequel « la médiation de la télévision de masse ne reflète ni le monde "tel qu'il est" ni l'idéologie des groupes sociaux dominants, mais les ambivalences et les compromis produits par le conflit des représentations qui oppose dans l'espace public des acteurs inscrits dans des rapports sociaux de pouvoir différents »[11]. En fixant les cadres d'une « bonne » ou d'une « mauvaise » parentalité, ces séries produisent et véhiculent des discours sur ce que serait être un parent aujourd'hui. En cela, ces épisodes participent de la définition d'un savoir social sur la parentalité.

Ce savoir social passe par la promotion, notamment dans *Famille d'accueil*, du concept de « dispositif de parentalité »[12]. La série montre en effet que l'assistante familiale joue un rôle de mère pour des enfants qui, le plus souvent, ont déjà des parents. La parentalité ne peut donc être entendue uniquement en se plaçant du côté de l'ordre biologique dans la mesure où elle peut être exercée par une constellation d'individus qui élèvent et éduquent des enfants qui ne sont pas –

[11] MACÉ, Éric, « Qu'est-ce qu'une sociologie de la télévision ? Esquisse d'une théorie des rapports sociaux médiatisés. 1. La configuration médiatique de la réalité », *article cité*, p. 248.
[12] NEYRAND, Gérard, *Soutenir et contrôler les parents. Le dispositif de parentalité*, *op. cit*.

biologiquement – les leurs. Nous penserons ainsi la parentalité comme dispositif, tout en cherchant à saisir les compétences attendues pour exercer un tel rôle parental. Enfin, à partir de cette idée de compétence, nous nous concentrerons sur les personnages secondaires de parents mis en scène dans *Famille d'accueil* et sur les conditions d'une « bonne » parentalité que fixe la série. Les résolutions d'épisodes sont en effet révélatrices, selon nous, d'une parentalité policée, normative. En effet, les conditions qui permettent à un parent d'être jugé apte à prendre soin de son enfant ou au contraire d'être toujours considéré comme illégitime et incapable témoignent d'un certain nombre de normes – que nous aurons à mettre en évidence – qui fixent ou dressent les contours de ce que serait – selon la série – la « bonne » parentalité. Nous interrogerons dès lors la lecture de la série *Famille d'accueil* comme fiction au service d'un « nouvel ordre parental »[13].

1. Le travail social dans la fiction : médiation et traduction

Nous proposons tout d'abord d'analyser le travail de traduction ou de transcription[14] effectué afin de rendre visibles, accessibles et compréhensibles, sous une forme fictionnelle, les valeurs et normes portées par les professionnelles de l'enfance, en tant que travailleuses sociales.

1.1. Médiatiser les missions du service public dans l'aide sociale à l'enfance : Famille d'accueil

La série *Famille d'accueil* raconte, épisode après épisode, l'histoire de Marion Ferrière, assistante familiale qui accueille à domicile des enfants que l'ASE lui confie. Les premiers bulletins de presse consacrés à *Famille d'accueil* insistent sur le caractère sociétal de cette série. Ainsi Christian Charmetant, qui joue le rôle de Daniel, dit que « le concept de cette série est original et intéressant, dans la mesure où il permet d'aborder tous les problèmes de société sous un angle différent du polar. On se situe dans le social, mais sur un ton de comédie, ce qui nous permet d'approcher tous les genres »[15]. Plus encore, les bulletins de presse suivants insistent sur les « sujets » choisis par les scénaristes, comme l'illettrisme, avec statistiques à l'appui[16] ou encore les enfants tyrans, les explications étant fournies ici par un psychologue clinicien[17]. La formule[18] initiale de la série permet en effet d'aborder des questions ou « problèmes » de société par

[13] BASTARD, Benoît, « Une nouvelle police de la parentalité ? », *Enfances, Familles, Générations*, *article cité.*
[14] MACÉ, Éric, « Qu'est-ce qu'une sociologie de la télévision ? Esquisse d'une théorie des rapports sociaux médiatisés. 2. Les trois moments de la configuration médiatique de la réalité : production, usages, représentations », *article cité.*
[15] Bulletin de presse de F3 du 12 octobre 2002, p. 6.
[16] Bulletin de presse de F3 du 5 avril 2003.
[17] Bulletin de presse de F3 du 13 septembre 2003.
[18] Nous entendons ici « formule » au sens que lui donne Jean-Pierre Esquenazi (cf. chapitre 2).

l'intermédiaire de l'enfant placé, en début de chaque épisode, dans la famille d'accueil. Au cours des soixante épisodes de notre corpus, la série s'aventure sur le terrain des suicides d'adolescents, de l'alcoolisme chez les jeunes, des troubles obsessionnels compulsifs (TOC) ou encore de la maltraitance des enfants. Les auteurs prennent garde à toujours traiter une question nouvelle et, à l'échelle des soixante épisodes inclus dans notre corpus, chaque épisode développe sa propre problématique et traite un « problème social » particulier. Cette série télévisée s'inscrit dans la tradition de production du service public, promouvant des héros ordinaires au service d'institutions républicaines, dans la lignée de fictions comme *L'Instit'* (F2, 1993 – 2004), *Madame le proviseur* (F2, 1994 – 2006) ou encore *Le Tuteur* (F2 depuis 2003). Pour reprendre les mots de Jean-Claude Soulages, ces personnages sont des « *héros à mi-temps*, à cheval sur leur bulle d'intimité et leur fonction sociale »[19]. Nous les suivons en effet à la fois dans leur vie privée au quotidien et dans leur activité professionnelle. Dans le cas de *Famille d'accueil*, vie privée et vie professionnelle pourtant se confondent : en effet, Marion se définit comme « mère d'accueil » et exerce doublement, selon l'expression de Séverine Gojard, le « métier de mère »[20]. Elle est mère de famille, et c'est ce qui lui permet d'exercer le métier d'assistante familiale – dont la condition est en effet d'accueillir les enfants placés dans une « vraie » famille. Avant d'analyser les représentations du travail social et de la parentalité que la série propose, nous aimerions nous arrêter sur le dispositif de la série puis sur la manière dont elle médiatise les missions des services sociaux d'aide à l'enfance et de leurs travailleurs.

1.1.1. Des libertés de la fiction

La formule initiale de la série, tout d'abord, est partie prenante du dispositif sériel et des enjeux de la médiation mise en place. Un certain nombre de scènes récurrentes émaillent les épisodes, participant de l'identité de la série : rencontre avec l'enfant placé, présentation des membres de la famille d'accueil, rendez-vous professionnels entre Marion et Khaled dans les locaux de l'ASE, départ de l'enfant (lorsque c'est le cas), repas familiaux, etc. Lorsque Marion se rend à l'ASE, la caméra s'attarde toujours sur le bâtiment et l'inscription « Aide sociale à l'enfance », ce qui participe d'un effet de réel. L'assistante familiale y rencontre Khaled, et on les suit dans son bureau, dans les couloirs ou à la machine à café. Par ailleurs, le mode de filmage de l'environnement insiste également sur le cadre de la série, à savoir Bordeaux et ses alentours. Lors des déplacements en voiture, les routes de campagne sont filmées, de même que la ville, ses avenues, la Gironde, etc., la série faisant la promotion de la région bordelaise. Même les traditions culinaires sont évoquées lors d'un épisode. L'ancrage territorial est marqué, ce qui n'est guère

[19] SOULAGES, Jean-Claude, « Les héros à mi-temps ou les fictions de l'authentique », in BEYLOT, Pierre, et SELLIER, Geneviève, *Les Séries policières*, *op. cit.*, pp. 289-303, p. 292.
[20] GOJARD, Séverine, *Le Métier de mère*, *op. cit*.

surprenant de la part de France 3, chaîne des régions[21]. À l'image des héros du service public, les personnages sont issus des classes moyennes, « ne disposant d'aucun capital particulier », comme le souligne Benoît Lafon. Il ajoute que ces personnages « ancrent les récits dans un réel plus actuel et permettent d'aborder les problématiques sociétales dans leurs aspects de travail social, faisant œuvre de pédagogie "citoyenne" »[22]. Ces héros provinciaux, tout comme le cadre de vie qui est le leur, offrent au téléspectateur des éléments de reconnaissance et participent à la construction d'un imaginaire territorial :

> Cette rhétorique de la ruralité, d'une France immuable (paysages verdoyants, solide maison bourgeoise, village dominé par un clocher) […] est ainsi fortement sollicitée et réitérée dans les séquences d'ouvertures, en dépit de l'évolution des formules. Cette permanence de procédés narratifs, construits par l'interaction auteur-producteur-diffuseur, construit un espace identitaire collectif national[23].

Famille d'accueil, au même titre que *Louis la Brocante* ou *Un Village français* promeut en quelque sorte la France des régions, entre villes de province et ruralité rassurante.

Ces divers éléments témoignent de la quête d'authenticité de la série, quête qui cependant est parfois contrariée dans l'entreprise de médiation du travail social. La série s'inspire en effet d'une des dispositions de la loi autorisant le placement – de plus ou moins longue durée – d'un enfant en institution si celui-ci est en danger, et donne à son héroïne un métier, celui d'assistante maternelle – devenu dans les dénominations réglementaires « assistante familiale ». Les institutions et les politiques publiques qui les soutiennent sont à la fois rendues visibles par la série (locaux et services de l'ASE, personnages de professionnels de la petite enfance, références régulières à des lois et aux institutions judiciaires, etc.) tout en étant, « passées à la moulinette de l'écriture audiovisuelle », si l'on peut le dire ainsi, c'est-à-dire simplifiées, rendues accessibles et compréhensibles *via* une réduction du nombre d'intervenants du travail social et des procédures de placement. Pour saisir les inspirations et inventions de la série, il faut commencer par se tourner vers la réglementation française et vers la sociologie de la protection sociale. Ainsi, de façon à cerner les enjeux de la série *Famille d'accueil*, il nous a semblé nécessaire de chercher à comprendre tout d'abord ce qu'était le métier d'assistant.e familial.e, c'est-à-dire ce dont s'inspire cette fiction. Nous pourrons alors mettre en lumière ce que les créateurs de la série ont choisi de retenir, ainsi que ce qu'ils ont mis de côté.

[21] On retrouve un même principe de valorisation du patrimoine et de monstration de la diversité culturelle pour la ville de Marseille dans *Plus belle la vie*. Cf. BRYON-PORTET, Céline, « La dimension politique de la série *Plus belle la vie*. Mixophilie, problématiques citoyennes et débats socioculturels dans une production télévisuelle du service public », *Mots. Les langages du politique*, n° 99, 2012, pp. 97-112.
[22] LAFON, Benoit, « Des fictions "toutes proches" : une certaine identité de la France. Enjeux politiques des séries télévisées de France 3 en *prime time* (*Louis la Brocante, Famille d'accueil, Un Village français*) », *article cité*, p. 90.
[23] *Id.*, p. 89. Benoît Lafon se réfère ici fortement aux travaux de Monique Dagnaud, et notamment DAGNAUD, Monique, *Les Artisans de l'imaginaire. Comment la télévision fabrique la culture de masse*, *op. cit.*

Le métier d'assistant familial peut être défini de la façon suivante :

> L'assistant familial est la personne qui, moyennant rémunération, accueille habituellement et de façon permanente des mineurs et des jeunes majeurs de moins de vingt et un ans à son domicile. Son activité s'insère dans un dispositif de protection de l'enfance, un dispositif médico-social ou un service d'accueil familial thérapeutique. […] L'assistant familial constitue, avec l'ensemble des personnes résidant à son domicile, une famille d'accueil[24].

L'assistante familiale[25] est insérée dans un dispositif d'accueil familial plus large que son seul foyer. Elle travaille conjointement avec d'autres professionnels de la petite enfance et du travail social : le directeur de l'ASE, les référents sociaux, les pédopsychiatres, assistantes sociales, etc. La série rend ce dispositif visible tout en le simplifiant dans la mesure où l'assistante familiale est placée au cœur des intrigues – tandis que les assistantes sociales, par exemple, sont totalement invisibles. Or, l'enfant pris en charge par l'ASE a d'abord été « signalé », le plus souvent par une assistante sociale, et c'est ce signalement qui conduit, ou non, à un placement, ordonné par un juge pour enfants. Cette étape du signalement est totalement absente de la série. Les enfants sont soit déjà placés en début d'épisode, soit le sont dans les premières scènes. Le juge pour enfant apparaît ponctuellement mais n'est pas non plus mis en scène comme acteur essentiel de la procédure de placement. Le métier d'assistante familiale la place parfois dans une situation contradictoire : elle doit effectuer un travail parental sur l'enfant dont elle a la charge et suppléer ses parents, mais elle doit aussi participer aux politiques d'accompagnement des familles mises en place à la fin des années 1990. Elle doit valoriser les manifestations de la famille d'origine[26] mais en même temps, selon d'autres sources, « il paraît préférable que l'assistante maternelle ne soit pas directement impliquée dans les rencontres entre l'enfant et son (ou ses) parent(s) »[27]. Cette contradiction est lisible dans la série dans le traitement de la relation entre Marion et les parents des enfants qu'elle garde. En effet, dans certains épisodes, elle rencontre les parents contre l'avis de sa hiérarchie, tandis que dans d'autres cas, elle le fait avec son aval. Cette ambivalence autorise la mise en place de deux types d'intrigues : d'une part des intrigues dans lesquelles Marion s'oppose à sa hiérarchie – ce qui l'inscrit dans la tradition héroïque de la fiction sérielle française –, de l'autre, des intrigues valorisant les politiques d'accompagnement des familles engagées à la fin des années 1990. Si l'on peut lire cette ambivalence sous l'angle des

[24] Code de l'action sociale et des familles, article L421-2 sur les assistants familiaux : http://www.legifrance.gouv.fr/affichCode.do;jsessionid=53E49E6861EFD1065FB9EE51AF607614.tpdjo04v_2?idSectionTA=LEGISCTA000006157646&cidTexte=LEGITEXT000006074069&dateTexte=20141118 [consulté le 18/11/14].

[25] Nous utiliserons le féminin dans la mesure où notre corpus ne comporte qu'une assistante familiale.

[26] LIAGRE, Agathe, *Devenir famille d'accueil. Guide juridique et pratique pour l'accueil d'enfants, de personnes âgées ou de personnes handicapées*, Héricy, Éditions du Puits Fleuri, 2008.

[27] DAVID, Myriam (dir), *Enfant, parents, famille d'accueil. Un dispositif de soins : l'accueil familial permanent*, Ministère de l'Emploi et de la Solidarité, direction de l'Action sociale, Ramonville Saint-Agne, Erès, 2000, p. 84.

incohérences que comporterait la série[28], elle peut aussi être interprétée comme une façon de complexifier les relations entre l'assistante familiale et la famille d'origine tout en mettant l'accent sur les injonctions contradictoires auxquelles elle doit faire face. Nous traiterons donc les représentations de la relation avec la famille d'origine sous l'angle des pratiques professionnelles de Marion et de leur adéquation, ou non, avec les règles de sa hiérarchie.

La série opère également une simplification drastique du fonctionnement des services sociaux et plus précisément du placement d'enfant. Khaled, présenté comme le directeur de l'ASE dans la série, a finalement un rôle de « référent social », si l'on s'en tient à la définition de ce métier que nous donne Agathe Liagre. Selon elle, il est « mandaté par le président du Conseil général. [...] Il accompagne l'enfant et vérifie le déroulement du placement. Il intervient auprès de l'assistante familiale afin de répondre aux questions que pose la situation de l'enfant »[29]. Dans la série, les deux fonctions de référent social et de directeur de l'ASE sont fusionnées, Khaled étant à la fois le supérieur hiérarchique de Marion et celui qui « place » l'enfant et l'accompagne lors de ce placement. Dans la série, le directeur de l'ASE est celui qui prend en charge chaque dossier de placement d'enfant, le traite, rencontre l'assistante familiale et lui confie l'enfant – ou, régulièrement, accompagne ce dernier directement chez elle. En fusionnant deux professions, la série fait du « directeur de l'ASE » (appellation de métier qui, soit dit en passant, n'existe pas[30]), non pas tant un gestionnaire qu'un travailleur social proche des usagers, parents comme enfants, et de ses subordonnés – ici l'assistante familiale. Pour autant, la relation hiérarchique entre les deux personnages n'est pas effacée et permet également de développer des intrigues centrées sur la vie professionnelle de Marion et sur son opposition à son patron, nous y reviendrons.

1.1.2. Quelle version fictionnelle du placement d'enfant ?

Les enfants accueillis dans la famille d'accueil fictionnelle ont majoritairement entre 12 et 17 ans[31], et automatiquement moins de 18 ans, comme en témoigne le graphique présentant la

[28] Il ne faut pas oublier que la série (dans le cadre de notre corpus) comporte soixante épisodes, produits sur douze ans, par plusieurs scénaristes et que de petites incohérences sont toujours possibles.
[29] LIAGRE, Agathe, *Devenir famille d'accueil. Guide juridique et pratique pour l'accueil d'enfants, de personnes âgées ou de personnes handicapées*, *op. cit*., p. 60.
[30] La fiche-métier correspondante sur le site du Centre National de la Fonction Publique Territoriale est celle de « responsable de l'Aide Sociale à l'Enfance » : http://www.cnfpt.fr/node/146/repertoire-metiers/metier/102 [consulté le 25/11/14].
[31] Le fait que les enfants aient majoritairement plus de 12 ans est sans doute explicable par la législation relative au travail des « enfants du spectacle ». En effet, en période scolaire, les enfants de 6 à 11 ans peuvent travailler 3 heures par jour (avec un maximum d'1h30 de travail continu) tandis que pour les enfants de 12 à 16 ans, le taux passe à 4 heures par jour (avec un maximum de 3h de travail continu). Pour les vacances scolaires, les taux passent à 6 heures par jour pour les premiers (avec un maximum de 2h30 de travail continu) et à 7 heures par jour pour les seconds (avec un maximum de 3h de travail continu). Il est donc vraisemblablement plus facile de travailler avec des enfants ayant plus de 12 ans, ce qui allège les contraintes de tournage. Cf. *Références en santé au travail*, n° 130, juin 2012, pp. 29-134 [en ligne] : http://www.rst-sante-travail.fr/rst/pages-article/ArticleRST.html?ref=RST.TP%2014 [consulté le 01/09/15].

répartition des âges des enfants placés présenté en annexes[32]. Seul Camille a dépassé cette limite d'âge dans la série, la famille lui fêtant son anniversaire pour ses 18 ans, mais le gardant avec elle tant qu'il a besoin de son aide. La disposition légale permettant le placement de jeunes majeurs (appelée « Accueil Jeune Majeur ») n'est donc pas mobilisée par la série – que ce soit un choix scénaristique ou une méconnaissance de la part des auteurs. Les modalités du placement d'enfant ne sont pas toujours explicitées, ou du moins pas en référence aux dispositions réglementées par la loi. Si l'on étudie les modes de placement mis en scène dans la série[33], il semble que la justification la plus courante soit celle de l'enfant retiré de la garde de ses parents. Ainsi, dans 68% des cas, le placement est imposé aux parents par l'institution. Dans 20% des cas, un parent détenteur de l'autorité parentale demande de l'aide à l'institution pour la prise en charge temporaire d'un enfant dont il ne parvient pas à s'occuper pour des raisons pratiques ou physiques et non par défaillance[34]. Enfin, les 12% de cas restants expliquent le placement par une demande de l'enfant qui insiste pour être retiré de la garde de ses parents. Nous n'avons pas rencontré cette possibilité dans les ouvrages de sciences sociales relatifs aux politiques familiales et au placement d'enfant consultés ou dans les dispositions légales. Dès lors, nous pouvons avancer l'hypothèse que la série a inventé cette disposition, ce qui permet de renouveler les intrigues, et surtout de ne pas toujours mettre en scène des parents négligents, défaillants ou déviants. Les cas de placements que nous qualifions de volontaires renvoient ainsi à une rupture entre parents et enfants, rupture qui n'engage pas vraiment une caractérisation des parents comme incapables de s'occuper de leur enfant. Dans le même temps, ces placements volontaires laissent à penser que les placements pourraient se faire à la carte, et que les travailleurs sociaux pourraient agir à leur guise, sans cadre légal spécifique, alors qu'il est question de protection des mineurs, d'argent public et de politiques familiales fortement réglementées : c'est bien, aussi, de l'État Providence et de ses limites qu'il est question ici. Marion, enfin, travaille constamment dans la série et rares sont les moments de congés autorisés à l'héroïne. Sur les soixante épisodes analysés, elle part une fois en week-end à Venise avec son mari, mais rentre plus tôt que prévu. De plus, elle laisse alors l'enfant placé à la garde de sa fille, et non à un autre assistant familial, ce qui témoigne à nouveau des libertés que la fiction s'autorise.

Ainsi, si la série *Famille d'accueil* emprunte de nombreux éléments au « réel » tant dans sa narration que dans ses décors ou intrigues, il n'en reste pas moins que ces effets de réel sont contrebalancés par un certain nombre de libertés. La fiction prend dès lors ses distances avec les

[32] Cf. Annexe 29.
[33] Voir en annexes les trois modalités de placement mises en scène dans la série et leur répartition, cf. Annexe 30.
[34] Ainsi dans l'épisode « La mauvaise pente », la mère de Maxime qui doit passer six semaines à l'hôpital, plâtrée, et qui n'a pas de famille, demande à l'ASE de prendre soin de son fils en attendant qu'elle se rétablisse et soit en mesure de le faire à nouveau (*Famille d'accueil*, épisode 17, « La mauvaise pente », F3, 2006).

dispositions juridiques pour imaginer, inventer sa propre version de la protection sociale de l'enfance en danger. Si ce sont à ces inventions que nous allons nous intéresser, il apparaît que le recours à la sociologie de l'action publique et des politiques sociales est pertinent dans la mesure où il nous offre un cadre d'analyse et une grille de lecture pour comprendre ce qui est en jeu dans cette série. En effet, la volonté affichée dans la promotion de la série par la chaîne de traiter de « problèmes de société » et les nombreux discours explicatifs de la loi et de ses dispositions témoignent de la référence constante de la fiction aux institutions qu'elle met en scène. C'est notamment dans le décalage entre les dispositions légales et les arrangements opérés par la fiction que nous parviendrons à saisir les normes parentales et le discours idéologique que promeut finalement la série.

1.2. La Crèche *et les professionnelles de la petite enfance*

Du côté de France 2, nous avons choisi de nous arrêter sur *La Crèche* et ses six épisodes diffusés entre 1999 et 2000. Ces épisodes se déroulent dans une crèche de banlieue et nous invitent à suivre le quotidien de la douzaine de femmes qui y travaillent. Le dossier de presse de la série donne la parole à l'un des directeurs de la fiction de F2, à l'époque Nicolas Traube, qui considère que la forme de cette série « est un mélange de docudrama dicté par la présence des bambins et de fiction plus classique ». Il ajoute espérer que cette série soit « une contribution au dialogue avec le documentaire à la suite de l'arrivée des docusoaps dans les grilles des chaînes généralistes »[35]. Cette affirmation nous amène à penser cette série de fiction dans un rapport au réel qui est accentué par le mode de filmage. En effet les contraintes du tournage avec des enfants ont forcé les techniciens à travailler différemment (il ne fallait pas, par exemple, pour des raisons de sécurité, que des câbles électriques jonchent le sol). Les documents diffuseurs insistent par ailleurs sur les difficultés techniques dans le fait de tourner avec des bébés et enfants de moins de trois ans et sur la présence d'une psychologue pendant les tournages. Les épisodes sont donc filmés majoritairement caméra à l'épaule, ce qui participe d'un effet de réel très fort et d'une quête d'authenticité – avec la proximité affichée avec le docusoap. Selon le bulletin de presse de la chaîne, cette série propose aux téléspectateurs la découverte d'un « univers de femmes » et des histoires qui « touchent à ce que nous avons tous de plus cher : la vie, l'éducation et l'avenir de nos enfants »[36]. Si *La Crèche* cherche à montrer le travail de ces femmes auprès des enfants, les contraintes de tournage rendent la présence de ces derniers compliquée et les représentations de ce travail sont médiatisées par l'intermédiaire des relations qu'entretiennent entre elles les collègues :

[35] *Documents d'accompagnement*, France 2, 20-22 octobre 1999, dans lesquels on trouve le dossier de presse de la série. La citation est extraite de l'édito.
[36] Bulletin de presse de France 2, Hebdo n° 42, 1999, pp. 4-5, p. 5.

> Celles qui travaillent là n'ont pas toujours des vies faciles. Petits salaires, difficultés sociales, problèmes de mères, d'épouses ou de solitude, vies sentimentales compliquées, rencontres, embrouilles. […] Avec cette drôle d'obligation de devoir toujours, face à des bébés, oublier leurs soucis, sourire quoi qu'il arrive, et se dévouer pour les autres[37].

Ce qui devient central dans la série, c'est davantage la condition sociale dans laquelle se trouvent les personnages. Les enjeux du travail sur autrui que les employées de la crèche effectuent peuvent être saisis non pas tant par la mise en scène de leurs pratiques que par les dialogues échangés et les situations mises en scène. Les personnages ne sont que peu en interaction avec les enfants. Rappelons que les enfants de moins de 3 ans ne peuvent travailler plus d'une heure par jour. Dès lors, dans cette série, les personnages parlent de leur métier plus qu'ils ne le pratiquent. La médiation du travail social dans cette série sera donc envisagée tout d'abord du point de vue des travailleuses et des problèmes qui se posent à elles ; ensuite nous mettrons en lumière les valeurs et normes que la série véhicule, en faisant le lien avec les propositions de *Famille d'accueil*.

1.2.1. *La Crèche* : un monde de femmes

Les personnages principaux de la série sont constitués par le personnel de la crèche, dont le dossier de presse nous apprend plus précisément les fonctions que ce que les épisodes n'annoncent. Ces professionnelles de la petite enfance sont une douzaine : Agnès Guerrimont[38], la directrice, sept auxiliaires de puériculture (Sophie, Marilyne, Michelle, Antoinette, Françoise, Nathalie et Madeleine), une éducatrice de jeunes enfants (Brigitte) une cuisinière (Martine), une lingère (Marguerite) et, lors d'un épisode, une stagiaire (Estelle). Le monde de la crèche est donc bien un univers féminin. C'est d'ailleurs l'une des spécificités de la série de mettre en scène essentiellement des femmes, ce qu'on ne retrouve à cette hauteur dans aucun autre univers professionnel médiatisé par la fiction. Que les séries se déroulent dans des commissariats, des cabinets d'avocats ou des hôpitaux, le personnel est beaucoup plus mixte. La crèche, c'est le monde de l'enfance et les métiers qui y sont liés sont avant tout féminins, ce que la fiction met en avant. Cette spécificité de la série est doublée d'une originalité dans notre corpus : en plus d'être des femmes, ces héroïnes ne correspondent pas aux profils habituels des héroïnes, que ce soit en termes d'âge, de classe ou de race. Ces personnages sont parfois des femmes en situation de détresse, ce qui est assez exceptionnel dans notre matériau. Ce sont des femmes blanches, mais aussi non-blanches, de classe moyenne ou populaire, confrontées à des violences ou à des

[37] *Id*.
[38] Il est à noter que dans ce dossier de presse, seules la directrice de la crèche et la coordinatrice des crèches du secteur ont un nom de famille. Les auxiliaires de puériculture, la cuisinière, la lingère et la stagiaire sont uniquement caractérisées par leur prénom. La hiérarchie sociale entre les professions est ainsi lisible dans la présentation même des personnages.

difficultés économiques importantes. Nous proposons dans un premier temps de passer en revue les personnages de la série en les analysant dans une perspective intersectionnelle[39] : quelles sont leurs caractérisations en termes de race, de classe, mais aussi d'âge ? Qui représente-t-on en charge du travail social sur les enfants, et comment ?

1.2.2. Des femmes noires, pauvres, seules, et parfois tout à la fois

Madeleine est puéricultrice, a trois enfants et a fui, au fil des épisodes, un mari violent. Elle parle anglais, et l'on apprend que son mari était ministre, « en Afrique » – ce qui demeure une localisation vague. En montrant différentes facettes de Madeleine et en mettant en valeur le fait qu'elle parle anglais, que son mari était ministre ou qu'elle aime lire le journal, la série semble mettre en lumière une forme de déclassement de cette femme. Il est sous-entendu qu'en arrivant en France, elle aurait perdu une situation plus avantageuse et n'aurait pas trouvé d'emploi à la mesure de ses qualités et qualifications – en raison, vraisemblablement – de sa couleur de peau. La série se veut ainsi dénonciatrice des difficultés éprouvées par les migrants tout en montrant que ces derniers peuvent aussi être issus des classes moyennes et supérieures de leur pays d'origine. Sur le même principe, le père du petit Wang, qui est chinois, travaille dans un atelier clandestin alors qu'il est « docteur » et parle anglais[40]. Pour en revenir à Madeleine, dans l'épisode deux, elle se sépare de son mari et l'éloigne de ses trois enfants qu'elle cherche à mettre à l'abri. On apprend dans l'épisode suivant qu'elle a porté plainte. Le discours qu'elle tient pour expliquer la situation est tout à fait éclairant :

> Madeleine : ça y est. J'ai fait changer les serrures. J'ai porté plainte contre mon mari pour coups et blessures. Peut-être que je devrais pas faire ça, mais je veux plus qu'il touche aux gosses. […] **Tout ça, c'est de ma faute**. Depuis le temps que **je l'ai laissé faire** – *elle pleure.* […] Mais ce soir, quand il va savoir, il va devenir comme fou. Y a personne qui voudrait me raccompagner ?

Madeleine est ici la victime d'un mari violent, mais, malgré tout, elle se sent coupable, responsable des coups qu'ont reçus ses enfants – sans évoquer ceux qu'elle-même a reçus. Le déplacement de la responsabilité du père à la mère, du mari à l'épouse est révélateur de la conception que Madeleine se fait de son rôle de mère comme protectrice de ses enfants. Parce qu'elle a subi les violences avant d'oser se révolter et parce qu'elle n'aurait pas su protéger ses enfants, Madeleine se sent coupable : « c'est de ma faute », dit-elle – et de ce fait elle endosse une partie de la responsabilité. Antoinette, femme noire elle aussi, se retrouve dans un logement vidé par son mari, avec ses enfants, et une saisie sur salaire visant à rembourser les dettes de celui dont elle est solidaire – car mariée. Elle en vient ainsi à voler du beurre et des œufs pour pouvoir

[39] En termes d'orientation sexuelle, toutes sont hétérosexuelles.
[40] *La Crèche*, épisode 5, « L'Accident », F2, 2000.

nourrir ses enfants. La série met alors en scène à la fois les difficultés que certaines femmes peuvent rencontrer et la mise en place d'une solidarité entre femmes : elles s'aident, s'écoutent, s'épaulent. La directrice de la crèche, Agnès, engage un certain nombre de démarches visant à aider Antoinette et évoque la nécessité de rencontrer une assistante sociale et de déclencher une procédure de surendettement. La dernière femme noire de la série est Marguerite, qui est lingère et prépare le concours d'aide-soignante, auquel on apprend qu'elle échoue. Ce personnage n'est présent que dans un épisode et l'on ne connaît pas davantage sa situation personnelle. Les deux femmes noires qui ont un rôle principal dans au moins un épisode sont victimes de leurs maris et doivent résoudre seules les problèmes auxquels elles sont confrontées, tout en travaillant et survenant aux besoins de leurs enfants.

Les autres professionnelles de la petite enfance sont des femmes blanches, dont les préoccupations touchent beaucoup moins à la gestion du quotidien et sont davantage déconnectées de problèmes économiques. Sophie est quittée par son compagnon lorsqu'il apprend qu'elle est toujours enceinte – après avoir prétendu avorter – alors qu'il lui a toujours dit qu'il ne voulait pas être père et Brigitte, de son côté, s'inquiète que son compagnon ne tombe sur les photos de ses conquêtes passées. Michelle réalise quelle sera sa vie lorsqu'elle sera chez elle, retraitée, avec son mari et que le partage du quotidien dans un petit appartement lui pèsera. Ce personnage permet d'introduire une réflexion sur l'approche de la retraite et la difficulté qui se pose lorsque la vie à deux se fait à plein temps et non plus le soir ou les week-ends. Michelle est ainsi plus âgée que ses collègues, comme en témoigne son surnom, « Diplo » et c'est ici la variable de l'âge qui devient source d'une intrigue à part entière. Enfin, Agnès, la directrice de la crèche, est elle aussi confrontée à des difficultés, tant professionnelles que personnelles. Elle mène de front, mais non sans heurts, sa vie sentimentale et son métier et on la voit à plusieurs reprises renvoyer son amant pour privilégier son travail et son devoir. Dans sa vie personnelle, elle peine à concilier ses rôles de mère, de travailleuse et d'amante. Dans son travail, elle se heurte à une administration parfois obtuse dont elle est en même temps le représentant.

2. Travail social, affects et héroïsme

Il nous semble que cette difficile conciliation des temps et rôles sociaux par les personnages féminins est au cœur de la série : comment se vouer à sa cause professionnelle et trouver du temps pour soi et ses amants ? Comment s'occuper des enfants des autres sans laisser les siens de côté ? Comment être mère de fait *et* de métier ?

2.1. Le poids de la maternité

Sur les douze femmes de la crèche, cinq sont mères et une est en passe de le devenir. À plusieurs reprises les difficultés de ces femmes, en tant qu'elles sont mères, sont soulignées. Les problèmes financiers d'Antoinette font qu'elle ne peut plus payer sa nourrice. Agnès accepte alors qu'elle prenne sa petite fille avec elle au travail. Nathalie, qui a également un enfant en bas âge se révolte et trouve injuste qu'Antoinette ait sa fille avec elle alors que c'est interdit par le règlement. Le lendemain, Nathalie vient donc au travail avec son fils Louis. Au-delà du bien-fondé des attaques de Nathalie, ce qui est lisible ici c'est la difficile conciliation entre leurs deux « métiers » de mère. Lorsque Louis est à la crèche, il suit sa mère, s'attend à ce qu'elle s'occupe de lui en priorité. Nathalie ne peut donc pas travailler et c'est finalement Antoinette qui prendra le relais en expliquant la situation au petit garçon. Nathalie aimerait prendre soin de son fils, mais cette activité de *care* est inconciliable avec son activité professionnelle de mère. Ce personnage témoigne d'une double difficulté : celle de travailler quand on est mère (et de se départir, sur son lieu de travail, de son identité maternelle[41]) et celle d'exercer une partie du travail parental envers un enfant qui n'est pas à soi sans que ce travail ne vienne concurrencer celui qu'on exerce en tant que mère. Marion Ferrière, dans *Famille d'accueil*, exprime cette même difficulté et craint toujours d'être une meilleure mère pour les enfants qu'elle accueille que pour les siens propres. Ainsi, elle culpabilise de n'avoir pas vu l'ampleur des problèmes d'Ipek à un moment où elle devait avoir une discussion avec sa fille. Khaled tente de la réconforter en lui rappelant qu'« une assistante familiale a le droit d'être une mère attentive »[42]. Dans un épisode ultérieur, elle interroge son mari à propos de ces mêmes inquiétudes : « tu crois que ça fait trop longtemps que je m'occupe des enfants des autres ? Que c'est au détriment de mes propres enfants ? »[43]. C'est bien toute la difficulté du travail sur autrui – effectué par des femmes – qui est mise en lumière dans ces deux séries.

2.2. Travail social, travail d'amour

Les auxiliaires de puériculture comme l'assistante familiale doivent être affectueuses et tendres ainsi que prendre soin des enfants tout en gardant leurs distances de « professionnelles ». Elles doivent être aimantes, mais dans un cadre bien spécifique, réglementé par l'institution. De ce fait, elles ne doivent pas être submergées par leurs affects et doivent être capables de les réguler. Dans le deuxième épisode de *La Crèche*[44], par exemple, Agnès prend en charge la petite Lisa, que sa mère ne peut pas venir chercher. Agnès va ici à l'encontre de la loi et de sa hiérarchie. En effet,

[41] Cf. chapitre 6.
[42] *Famille d'accueil*, épisode 28, « Le plus beau jour de ma vie », F3, 2008.
[43] *Famille d'accueil*, épisode 41, « Enfant sans frontière », F3, 2010.
[44] *La Crèche*, épisode 2, « Un gosse de trop », F2, 1999. Les citations qui suivent proviennent de cet épisode.

alors qu'elle devrait remettre l'enfant à la protection judiciaire de la jeunesse (PJJ), elle décide de la prendre chez elle et de s'en occuper, sans attendre qu'un juge pour enfant la lui confie officiellement. Elle refuse de remettre l'enfant à l'avocate de la mère puis à l'éducateur de la PJJ. Elle risque d'ailleurs un blâme, mais elle est protégée par Mme Kepler (la « coordinatrice des crèches du secteur ») qui témoigne qu'Agnès « a considéré que c'était l'intérêt de l'enfant ». Elle s'insurge contre la froideur des administrations et l'impossibilité pour la loi ou les institutions de se charger d'un cas particulier. Elle oppose sa connaissance individuelle, personnelle, de la petite fille, à l'anonymat de l'institution : « il faudrait que je la jette dans un grand dortoir[45], dans un foyer de la DDASS, débrouille-toi ma petite, c'est la loi ? ». Agnès fait par moments valoir la loi – elle refuse de confier la petite à l'avocate en disant : « vous n'êtes pas officiellement habilitée à venir la prendre. C'est la loi » – mais elle refuse par la suite de confier Lisa à la PJJ, alors que c'est ce que réclame au contraire la loi. Elle est donc dans une position ambivalente, rappelant la loi tout autant qu'elle la contourne. Cependant, dans ces deux situations, elle s'en réfère toujours à une seule et même valeur : ce qu'elle considère être « l'intérêt de l'enfant ». Intimement convaincue que Lisa sera mieux avec elle plutôt que dans le dortoir d'un foyer ou auprès d'une avocate qu'elle n'a jamais vue, elle la garde avec elle et en prend soin. Elle trouve donc une solution personnelle à un problème normalement pris en charge par la société : l'incapacité d'un parent à prendre soin de son enfant, quelle que soit cette incapacité. Agnès répond en termes d'affects et prodigue à la petite toute l'attention et la tendresse dont elle a besoin, que selon elle seule une personne peut offrir, et non une institution. Pour autant, ces affects nuisent à Agnès et risquent de remettre en cause sa capacité à être une « bonne » professionnelle, comme en témoigne le dialogue suivant :

> Mme Kepler : c'est sûr que prendre un petit chez soi, c'est pas un crime. Mais vous mettez le doigt dans un engrenage. Les parents ne sont pas bons, vous les remplacez. Les médecins ne vous plaisent pas, vous allez soigner à leur place ? […] **Vous n'êtes pas une redresseuse de torts, vous êtes une professionnelle de la petite enfance.**
> Agnès : d'accord. J'ai pas à avoir de sentiments. Alors on fourgue Lisa à la décharge municipale, sa mère s'en occupera quand elle peut, nous on s'en lave les mains, c'est ça ?

Lorsqu'elle tient tête à Mme Kepler, Agnès fait valoir les sentiments qu'elle ressent pour la petite fille, mais aussi le sentiment de responsabilité ou de devoir qu'elle éprouve, comme en témoigne l'expression : « nous on s'en lave les mains, c'est ça ? ». En effet, c'est parce qu'elle refuse de se dégager de sa responsabilité qu'elle considère que c'est à elle de s'occuper de la petite. Brigitte dit d'ailleurs à son propos : « dès qu'il y a un éclopé, il faut qu'elle l'accueille ». Sa conscience

[45] Dans cet épisode, il est sous-entendu qu'Agnès aurait, étant enfant, vécu dans un foyer. En effet, lorsqu'elle y retrouve Lisa, elle dit : « j'étais jamais revenue. Avant, c'était dortoir fermé. C'est plus chaleureux comme ça. C'est vrai que ça a changé ».

professionnelle se heurte ici à la logique administrative et elle doit trouver un compromis entre le respect de la loi et la volonté de bien faire son travail. L'amour est donc moteur dans l'exercice du travail sur autrui, ce que le personnage de Marion énonce à plusieurs reprises. Elle dit ainsi : « mais moi ces mômes, je vis avec ! Je les aime ! Je m'y attache ! »[46] ou encore « un enfant, je sais ce qu'il lui faut, c'est de l'amour »[47]. Le travail social est en ce sens un travail d'affects. Il mobilise des compétences pratiques – la patience, le sang froid, etc. – mais aussi des compétences affectives. Or, dans les séries de note corpus, ce sont des personnages féminins qui sont en charge de ce travail, surtout lorsque l'amour y est représenté comme prépondérant. Ce sont des femmes, même des mères, qui cajolent, soignent, consolent, embrassent, et surtout disent « aimer » les enfants dont elles prennent soin. Quand ces personnages se heurtent à leur hiérarchie, c'est bien souvent qu'ils ont mis en avant leurs compétences affectives et remis en cause l'efficacité des institutions et de la loi. Ce qui est lisible également ici, ce sont les injonctions paradoxales auxquelles sont parfois soumis les travailleurs et la manière dont ils cherchent à les résoudre.

2.3. La promotion de l'intérêt supérieur de l'enfant

Ces héroïnes sont caractérisées par leur capacité à aimer, mais aussi par la priorité qu'elles donnent toujours à l'intérêt de l'enfant. Ce dernier est devenu central dans les politiques publiques en matière familiale, notamment au plan européen, depuis la Convention des Nations unies sur les droits de l'enfant, adoptée en 1989. Avec elle s'est progressivement imposée l'idée que l'enfant doit être reconnu comme une personne et que ses droits doivent être respectés. L'intérêt supérieur de l'enfant devient une sorte de mot d'ordre guidant les pratiques des travailleurs sociaux. Leur devoir est de protéger les enfants dont ils s'occupent, de les écouter, de les soulager, de prendre soin d'eux, de les câliner, de leur donner l'affection tout autant que les soins dont ils ont besoin. Marion explique de la façon suivante ce qu'elle apprécie dans son métier d'assistante familiale : « moi ce que j'aime, c'est les avoir à la maison, les emmener à l'école en voiture, mettre du mercurochrome sur leurs genoux couronnés, c'est les faire rire, trouver les mots pour les consoler quand ils ont du chagrin »[48]. Ce discours est révélateur de la priorité accordée à l'enfant, quelles que soient ses conditions de vie ou sa situation. Plus encore, l'enfant n'est jamais coupable et Marion le rappelle à maintes reprises. Les enfants placés en famille d'accueil, en effet, ont parfois l'impression que leurs parents divorcent à cause d'eux, par exemple, ou encore qu'ils sont responsables des blessures de leur famille[49]. L'enfant n'est pas responsable du placement. À l'origine de celui-ci, une carence ou défaillance parentale. La série semble mue par « la conviction

[46] *Famille d'accueil*, épisode 2, « Une Mère à tout prix », F3, 2002.
[47] *Famille d'accueil*, épisode 34, « À la vie, à la mort », F3, 2009.
[48] *Famille d'accueil*, épisode 22, « La Face cachée de la lune », F3, 2008.
[49] Ludovic (épisode 5, « Mauvaise graine », F3, 2003) ou Anaïs (épisode 56, « Mal de mère », F3, 2012) par exemple, se croient coupables de la mort de leur mère alors que c'était un accident et qu'en tant qu'enfants, ils ne sont pas responsables et ne peuvent être considérés comme tels.

que l'enfant est naturellement "bon" [qui] entretient l'illusion que de bons soins suffisent à bien le développer et qu'il sera forcément bien s'il est soustrait à de mauvais parents ou à un environnement insuffisant »[50]. L'enfant placé est une victime ayant besoin d'aide et de soins, comme un malade en attente de guérison[51]. Marion administre à son protégé un traitement multiforme : affection, tendresse, écoute, tolérance, confiance, alimentation équilibrée, etc. Elle se comporte, comme elle le dit, comme une « mère ». À Bilal, elle dit ainsi : « je fais pour toi ce que je fais pour tous les enfants, les miens comme ceux que j'accueille »[52]. Louise, qui a été placée chez les Ferrière à la mort de ses parents alors qu'elle était toute petite, s'inquiète de connaître la nature de l'amour que Marion lui porte :

> Louise : on te paye pour que tu me gardes ?
> Marion : oui, c'est vrai. Assistante maternelle, c'est mon métier.
> L. : alors c'est pas parce que tu m'aimes.
> M. : si. Aussi. *Elle l'embrasse* – On me paye, et je t'aime[53].

Marion énonce à plusieurs reprises aimer les enfants qu'elle accueille, être heureuse à leur arrivée, mais toujours un peu triste à leur départ. Elle s'efforce, dans son métier, d'être la meilleure mère possible. Les motivations de ce personnage se retrouvent chez les assistantes familiales, comme en témoigne cette réflexion de Myriam David, spécialiste du placement d'enfant : « être bonne mère, la meilleure des mères, se le prouver en étant capable d'épanouir et de rendre heureux n'importe quel enfant, est une motivation très forte partagée par toutes les mères d'accueil »[54]. L'objectif toujours affiché et réaffirmé de Marion est ainsi le bonheur et le bien-être des enfants qui lui sont confiés. C'est d'ailleurs cet objectif qui rend parfois l'exercice de son métier difficile. Marion est censée respecter un certain nombre de devoirs et règles, et notamment celle qui l'enjoint à ne pas s'opposer à la volonté des parents des enfants placés. Ces derniers en effet ne se voient pas forcément retirer leur autorité parentale et demeurent donc aptes et légitimes dans la prise de décision relative à leurs enfants. La confrontation de Marion avec un parent usager de l'ASE est d'ailleurs un ressort dramatique utilisé régulièrement dans la série. Nous développerons ici un exemple en particulier, mais ce genre d'intrigue est récurrent.

---

[50] DAVID, Myriam, *Le Placement familial. De la pratique à la théorie*, *op. cit*., p. 93.
[51] Bernard Balas et Noël Rousseaux avancent l'idée que la famille d'accueil est là « pour "réparer" les enfants confiés ». CF. BALAS, Bernard, et ROUSSEAUX, Noël, *Du Placement à l'accueil familial. De l'enfant objet des institutions à l'enfant sujet*, Paris, L'Harmattan, 2000, p. 138.
[52] *Famille d'accueil*, épisode 47, « Sortir de l'ombre », F3, 2011.
[53] *Famille d'accueil*, épisode 1, « Telle mère, telle fille », F3, 2001.
[54] DAVID, Myriam, *Le Placement familial. De la pratique à la théorie, op. cit*., p. 292.

Dans l'épisode « À mille mètres du bonheur »[55], Marion agit à l'encontre de la loi et des décisions de sa hiérarchie, risquant des sanctions administratives et un passage en commission d'examen. Elle a la responsabilité d'Antoine, dont la mère est partie et dont le père, Victor, dépressif et au chômage, ne peut s'occuper. Ce dernier insiste pour qu'Antoine se concentre sur ses résultats scolaires au détriment du sport, et plus précisément de la course à pied dans laquelle il excelle. Le père, n'ayant pas fait d'études, reporte sur son enfant ses propres frustrations tout en lui souhaitant un avenir meilleur. Malgré sa volonté de bien faire, Victor se montre incapable de prendre en compte les sentiments de son fils et donc de prendre des décisions allant dans le sens de son épanouissement. Marion, au contraire, voyant le goût et le don d'Antoine pour la course, l'encourage, l'enjoignant – en contrepartie – à améliorer ses résultats scolaires – ce qu'il fait. En autorisant Antoine à poursuivre la course à pied, elle va à l'encontre des décisions de Victor et de l'ASE. En effet, Khaled cède et reconnaît devant Victor : « vous êtes son père et la décision vous appartient ». Marion en revanche refuse de suivre les décisions de Victor et agit en contradiction avec la loi et les injonctions de sa hiérarchie. Finalement, la suite lui donnera raison, elle convaincra son supérieur hiérarchique ainsi que Victor, qui ne peut que reconnaître que son fils va beaucoup mieux. Cependant, quelles ressources Marion mobilise-t-elle dans son choix de ne pas suivre les règles et la loi ? Voici les arguments qu'elle invoque face à Khaled :

> Marion : on n'a pas le droit de l'empêcher de courir. Ce serait **injuste et assassin** de pas lui laisser sa chance. […] Reconnaissez que malgré les entraînements, Antoine a fait de **formidables progrès au collège**, non ? […] S'il réussit cette course, il peut intégrer sport-études […], **on est dans la droite ligne de ce que veut son père**, non ?
> Khaled : c'est exact, mais c'est de votre faute aussi. […]
> M. : je reconnais que je n'ai pas toujours agi dans les règles, mais je n'oublie pas, et j'espère que vous n'oubliez pas non plus, que **notre mission est de tout faire pour le bien-être des enfants** même si parfois, et ben voilà, c'est contraire au désir des parents. Et vous savez parfaitement que j'ai raison. Voilà. J'ai plus rien à dire.

La rhétorique que met en place Marion se développe autour d'arguments relatifs à la justice et au bien-être de l'enfant – qu'il faut accompagner, soutenir, encourager. Plus encore, elle considère que ce bien-être de l'enfant – qui rappelle l'intérêt supérieur de l'enfant – est sa *mission* et que s'il faut aller à l'encontre des droits et décisions des parents pour la remplir, elle n'hésitera pas à le faire. Elle place donc sa mission – son travail – au-dessus des droits des parents à choisir ce qui est bon pour leur propre enfant, considérant dans le cas présent son savoir et ses compétences comme supérieurs à ceux des usagers. Par ailleurs, Marion refuse également les règles édictées par l'institution, incapable de prendre en compte la spécificité du cas d'Antoine. Khaled, en tant que supérieur hiérarchique, énonce des règles qui sont en contradiction – selon Marion – avec la réalité de sa pratique professionnelle. Elle en vient donc à lutter avec un certain nombre

[55] *Famille d'accueil*, épisode 8, « À mille mètres du bonheur », F3, 2004. Les citations qui suivent sont extraites de cet épisode.

d'injonctions contradictoires : agir, en conscience, au mieux pour l'enfant, tout en respectant les décisions de ses parents et de l'institution.

Travail social, travail relationnel

On peut lire ici des traces du déclin du programme institutionnel tel qu'il a été théorisé par François Dubet. Il montre notamment que ce déclin s'est accompagné d'une nouvelle manière d'envisager le lien entre le travailleur social et l'usager, à savoir sous l'angle de la relation. « La logique de la relation considère autrui comme une personne singulière, comme un sujet devant être progressivement distingué de l'usager et de l'objet des disciplines de contrôle social »[56]. Ici Antoine doit être considéré comme un individu à part entière, avec des besoins (notamment celui d'être protégé), mais aussi des envies (celle de s'accomplir dans le sport). Marion insiste pour que la singularité d'Antoine prime dans la relation qui l'unit à lui[57]. François Dubet va plus loin :

> La référence ultime, c'est la *relation*, toujours perçue comme le sel du métier, son espace héroïque, comme celui qui signe une spécialité professionnelle. […] Cette relation permet un engagement de soi. Le travailleur social travaille avec ce qu'il est parce qu'il ne s'appuie totalement ni sur l'autorité morale du contrôle, ni sur l'autorité bureaucratique et rationnelle du service et des droits, mais sur une autorité charismatique qui n'appartient qu'à lui. Cette relation est considérée comme la seule capable de constituer autrui comme un sujet à travers ses émotions et une forme de distance à lui-même qui n'appartient qu'à lui parce qu'elle vise à se détacher du contrôle social et du service rendu[58].

En faisant la promotion de la relation plutôt que du contrôle social ou du service, Marion puise dans ses ressources personnelles, dans ses valeurs, dans son savoir-faire pour faire des enfants qu'elle accueille des enfants épanouis, heureux et de futurs individus authentiques. Les intrigues foisonnent autour de l'acceptation des origines[59] ou du respect des choix des enfants[60]. L'intérêt de l'enfant est donc mis en opposition avec les aspects coercitifs du travail social. Cette idée est soulignée à plusieurs reprises par Marion qui refuse de « fliquer » les enfants ou de concevoir son métier dans une forme de surveillance[61]. Cette conception de son travail amène d'ailleurs souvent Marion à s'opposer à sa hiérarchie et à prendre des libertés avec les règlements, à l'image de nombre de héros et héroïnes de séries télévisées[62]…

[56] DUBET, François, *Le Déclin de l'institution*, *op. cit*., p. 79.
[57] La prise en compte de la singularité de l'enfant est un leitmotiv de la série.
[58] DUBET, François, *Le Déclin de l'institution*, *op. cit*., pp. 262-263.
[59] Voir les épisodes 7 « Le secret de Lulu » (2004), 14 « Le petit du coucou » (2006), 30 « Fille de personne » (2008) ou encore 53 « Ying et Yang » (2012).
[60] Voir les épisodes 27 « Le plus beau jour de ma vie » (2008) ou 39 « La tête dans les étoiles » (2010).
[61] Elle dit par exemple à Khaled : « vous allez pas me demander de jouer les gardes-chiourmes » (épisode 47, « Sortir de l'ombre », F3, 2011) ou « vous me demandez de l'espionner, quoi » (épisode 44, « Clair de ronde », F3, 2011).
[62] SELLIER, Geneviève, « Construction des identités de sexe dans les séries policières françaises », *article cité.*

2.4. Des héroïnes comme la fiction française sait les faire

2.4.1. Des « redresseuses de torts »

Si Marion se heurte à sa hiérarchie – représentée par le personnage de Khaled – elle va aussi à l'encontre d'un certain nombre de règles imposées par l'institution à l'assistante familiale dans la pratique de son métier. Ainsi, par exemple, Marion contacte régulièrement les parents de l'enfant placé chez elle alors qu'elle n'est pas autorisée à le faire : elle va voir la grand-mère de Camille et interroge sa femme de ménage afin d'obtenir plus de renseignements sur la mère du jeune homme[63] ; pour rencontrer Sophie, la mère de Fred, elle se présente à l'hôpital psychiatrique comme sa cousine[64] ; elle va rencontrer Aurélie, qui a accouché sous X, pour lui parler du père du bébé alors que légalement la jeune fille est considérée comme n'ayant jamais accouché[65] ; dans le même épisode, Marion laisse Thomas s'occuper de Valentine, bébé né sous X, alors qu'elle n'en a pas le droit ; elle retrouve la grand-mère de Florian et Alice qui accepte de s'occuper d'eux une fois que leur père a renoncé à ses droits parentaux[66]. Dans ce dernier épisode, Marion s'oppose fermement à la volonté du père d'Alice et Florian en prenant des décisions contraires aux souhaits de ce dernier : considérant qu'il harcèle ses enfants, elle refuse de les lui remettre, commettant une infraction grave[67], et son mari Daniel va jusqu'à le frapper. Ici encore, c'est l'intérêt des enfants qui guide Marion, comme en témoigne l'extrait de dialogue (entre Marion et Khaled) que nous reproduisons ici :

> Marion : comment ça vous pouvez rien faire ? On va pas baisser les bras quand même !
> Khaled : écoutez, Fresson a confié ses enfants à l'ASE, il peut les reprendre quand il veut.
> M. : oui ! Les reprendre pour les placer dans deux pensions séparées, cherchez l'erreur ! Un couple de canaris on fait tout ce qu'on peut pour les laisser ensemble, mais un frère et une sœur, le père claque des doigts, on les sépare, pas d'états d'âme ! Ben **je les garde** !
> *Elle sort, il la suit*.
> K. : **contre la volonté de leur père ?** Marion ! Marion ! Vous allez au devant de problèmes que vous ne soupçonnez même pas ! Imaginez qu'il porte plainte contre vous. Ou qu'il montre la lettre. […] Vous faites quoi ? […]
> M. : **Alice et Florian sont en danger Khaled, ce type est une brute.** […] Sa fille a peur de lui, son fils rampe dès qu'il élève la voix, vous expliquez ça comment, vous ?
> K. : il les frappe ?
> M. : **il les harcèle. Il les malmène. Il les humilie**. C'est pire, et ça, ça laisse pas de traces !
> K. : […] violence verbale, violence psychologique, la forme la plus insidieuse de la violence, je sais, mais de là à le prouver. […] Ça nous laisse un peu de temps pour leur trouver un point de chute acceptable.

[63] *Famille d'accueil*, épisode 2, « Une mère à tout prix », F3, 2002.
[64] *Famille d'accueil*, épisode 11, « La grande fille », F3, 2005.
[65] *Famille d'accueil*, épisode 12, « Née sous X », F3, 2005.
[66] *Famille d'accueil*, épisode 15, « Les bottes de sept lieues », F3, 2006.
[67] Khaled sermonne d'ailleurs Marion, lui rappelant que ce qu'elle a fait est qualifié de « soustraction d'enfant » et qu'elle risque de perdre son agrément, et donc son travail.

M. : je les garde si vous voulez, ou alors mettez les dans une autre famille d'accueil !
[…]
K. : Fresson ne voit plus personne, même plus sa belle-mère.
Marion comprend que la grand-mère des enfants est vivante.
M. : Fresson ne les aurait pas privés de leur grand-mère quand même ? […] C'est peut-être elle la solution. Je vais la voir.
K. : Marion, vous êtes une très bonne assistante maternelle, mais là vous outrepassez largement les limites de – *elle part, ne l'écoutant plus*.

Ici encore, Marion va à l'encontre des ordres de son supérieur hiérarchique et de la loi car elle considère que le père des enfants use de violence psychologique sur ces derniers, que les enfants ne sont pas en sécurité avec lui et qu'un frère et une sœur ne devraient pas être séparés. Ce sont ses « états d'âme » et la quête du bien-être des enfants qui guident ici Marion.

Elle est ainsi construite comme un personnage s'approchant bien souvent de la figure du redresseur de torts. Cette caractérisation l'inscrit d'emblée dans une tradition héroïque dont les téléspectateurs et surtout téléspectatrices français sont familiers et, semble-t-il, friands. Marion comme Agnès possèdent des qualités et caractéristiques qui font d'elles des personnages extrêmement positifs, servant leur institution, mais sans que leur dévouement les aveugle. Elles font toujours passer l'intérêt humain avant la loi, tout en respectant les valeurs de l'institution qu'elles servent et les missions qu'elle leur assigne. Elles s'inscrivent ainsi dans la lignée des policiers des années 1980 et du début des années 1990. Selon Béatrice Cormier-Rodier, dans les séries policières de cette époque, il arrive au héros « de se montrer critique à l'égard du système qu'il sert ou qu'il côtoie, sans pour autant le renier ni même remettre en question son existence, voire sa légitimité »[68]. Elle ajoute qu'il n'est « pas totalement erroné de supposer que l'institution s'efface au profit de l'homme »[69]. Les qualités morales de ces personnages sont indéniables, de même que leur motivation. Plus généralement, les héros et héroïnes de séries télévisés sont régulièrement aux prises avec une hiérarchie managériale éloignée des préoccupations pratiques de ses subordonnés. Sabine Chalvon-Demersay souligne d'ailleurs la difficulté des héros (policiers dans le cas de son article) à se soumettre à un ordre hiérarchique : « l'illégalité pratiquée par les héros est liée au refus de se soumettre à une légalité injuste. Si les personnages centraux ne respectent pas les règles, c'est toujours au nom de valeurs supérieures »[70]. Les séries françaises regorgent de ces figures de justiciers qui, tout en servant les idéaux et les valeurs de leur institution (la police, la justice, la médecine ou encore l'école), s'opposent à des lois parfois iniques en ce qu'elles ne sont pas aptes à traiter les individus de manière individuelle ou personnelle. Différents travaux ont par ailleurs souligné que les personnages féminins faisaient

[68] CORMIER-RODIER, Béatrice (dir.), *Policiers en séries, images de flics*, *op. cit.*, « Introduction », p. 15.
[69] *Id.*
[70] CHALVON-DEMERSAY, Sabine, « Fiction policière et identité sociale virtuelle », in BEYLOT, Pierre, et SELLIER, Geneviève, *Les Séries policières*, *op. cit.*, pp. 305-325, p. 313.

montre de capacités qualifiées de « féminines » telles que l'écoute, la compassion, la douceur. Ainsi, selon Raphaëlle Moine et Geneviève Sellier, « dans les séries les plus anciennes (*Julie Lescaut, Une Femme d'honneur*), la féminisation du héros s'accompagne d'une réaffirmation des valeurs traditionnelles associées à la féminité : compassion, générosité, dévouement, écoute, mais aussi respect de la légalité. Les policières et gendarmettes sont dépourvues de la tendance rebelle que manifestent les héros masculins »[71]. Sans être des « rebelles » à proprement parler, il semble qu'Agnès et Marion aient davantage tendance à contourner la loi ou à la remettre en cause que ne le font Julie Lescaut, Isabelle Florent ou leurs consœurs des années 1990. Leur spécificité est aussi liée au fait qu'elles ne servent pas la même institution et que leurs missions ne sont pas les mêmes. Toutes deux doivent veiller, au quotidien, au bien-être des enfants qu'on leur confie. Elles sont donc mues par une valeur première, supérieure : « l'intérêt de l'enfant ». Quelle que soit la situation dans laquelle elles se trouvent, c'est cet intérêt qui dicte leurs actes. C'est en son nom que Marion transgresse les interdits en rendant visite aux parents ou qu'Agnès refuse de confier Lisa à des représentants légaux qui ne l'ont jamais vue. Lorsque Marion ou Agnès s'opposent à leur hiérarchie et contournent la loi, c'est toujours pour sauver un enfant et privilégier son bien-être.

2.4.2. Des héroïnes qui prennent le relais des institutions

En plus d'être des redresseurs de torts, ces personnages prennent le relais des institutions, trouvant des solutions humaines plutôt que légales ou institutionnelles à des problèmes humains. Marion supplée même parfois la justice ou la police, résolvant à leur place des enquêtes. Ainsi, dans « Soupçons »[72], elle va parler au père de Justine :

> Marion : Justine a dit la vérité. Elle a dit qui était réellement son agresseur. Vous. Son père – *le père baisse les yeux*. Vous pouviez pas continuer comme ça de toute façon. Je vous emmène au commissariat. Vous allez tout leur dire. Épargnez au moins à votre fille l'horreur de raconter encore et encore tout ce qu'elle a subi –*il est au bord des larmes.*

Dans la scène suivante, Marion est au commissariat et le lieutenant vient la trouver pour lui annoncer : « on a des aveux complets. Justine n'aura pas à être entendue de nouveau. Bien joué madame Ferrière ». C'est donc bien grâce à elle que toute la vérité éclate et que le père sera puni pour ses actes. Dans l'épisode « Emma », c'est encore elle qui va voir le patron du bar et l'enjoint à revenir sur son faux témoignage dans cette scène dont nous retranscrivons les dialogues :

[71] MOINE, Raphaëlle, et SELLIER, Geneviève, « Les fictions policières françaises à la télévision : conformisme ou diversité ? », in MOINE, Raphaëlle, ROLLET, Brigitte, et SELLIER, Geneviève (dir.), *Policiers et criminels : un genre populaire sur grand et petit écrans*, *op. cit.*, pp. 167-179, p. 176.
[72] *Famille d'accueil*, épisode 13, « Soupçons », F3, 2005. Les citations qui suivent sont extraites de cet épisode.

Marion emmène Emma au bar. Elle va voir le patron.
Marion : J'en profiterai pour toucher deux mots à vos clients. On verra bien ce qu'ils pensent de vos méthodes. […] *Marion hausse le ton* – Silence s'il vous plaît ! Vous connaissez tous monsieur Hamon ? Le brave, le sympathique monsieur Hamon, patron de bar au-dessus de tout soupçon. Vous savez ce qu'il a fait ? **Un faux-témoignage !** Mais attention, pas n'importe lequel**. Un bien moche, bien crapoteux, qui est en train de détruire cette gamine.** *Au patron* – ça vous suffit ou vous voulez que je développe ?
Hamon (H): allez, venez.
M. : […] Qu'est-ce que vous avez vu ? Une gosse, paumée, qui fait sa belle devant trois garçons. C'est un crime ?
H. : elle les a bien allumés quand même.
M. : elle vous allume, vous la sautez, on est quittes, c'est ça ?
H : vous m'énervez.
M. : attendez Hamon, regardez-là. Allez, un peu de cran ! – *il la regarde* – elle a treize ans. Un de vos clients a essayé de la violer. Et comme si ça suffisait pas, il l'a frappée comme un sauvage.
Marion montre le dos meurtri d'Emma au patron [...].
H., *honteux* : je savais pas[73].

Marion accule le patron du bar, révélant devant toute sa clientèle qu'il a fourni à la police un faux témoignage de façon à sauver des violeurs en puissance et à accuser leur jeune victime.

Si Marion est la représentante de l'institution – elle rappelle régulièrement qu'elle est mère d'accueil et qu'elle est employée de l'ASE – elle se dresse pourtant contre son incompétence et son incapacité à faire face aux cas particuliers. Les réponses de Marion sont des réponses relevant non pas tant de la compétence professionnelle que de l'affect. L'amour et la tendresse qu'elle porte aux enfants sont les moteurs de son action. Or l'institution ne peut guère prodiguer d'amour ou de tendresse. En cela, les assistantes maternelles, puéricultrices, directrice de crèche, bref, les travailleuses sociales prodiguent des soins et fournissent aux enfants dont elles ont en charge de l'amour. Plus encore, nous avançons l'hypothèse que c'est aussi parce qu'elles sont mères – ou au minimum femmes – qu'elles y parviennent. En effet, les figures qui s'opposent à leurs façons de faire sont souvent des figures masculines : Khaled[74] (qui représente la hiérarchie, l'institution), un gendarme[75], un officier de la PJJ[76], ou encore des pères[77]. Ces personnages fonctionnent alors comme figures repoussoir, opposant aux valeurs d'amour et de tendresse portées par les mères la froideur de la loi ou de l'autorité.

[73] *Famille d'accueil*, épisode 9, « Emma », F3, 2004.
[74] Dans l'épisode 36, « Un monde parfait », voici ce que Khaled dit à Marion : « c'est fini. C'est fini Marion ! Alors moi, votre supérieur hiérarchique, je vous ordonne d'abandonner. Et si vous continuez, je vous fous un blâme. Soyez raisonnable Marion, vous avez assez de problèmes comme ça » (*Famille d'accueil*, épisode 36, « Un monde parfait », F3, 2010).
[75] *Famille d'accueil*, épisode 9, « Emma », F3, 2004.
[76] *La Crèche*, épisode 2, « Un gosse de trop », F2, 1999.
[77] *Famille d'accueil*, épisode 15, « Les bottes de sept lieues », F3, 2006 ; épisode 8, « À mille mètres du bonheur », F3, 2004 ; ou encore l'épisode 54, « Nage libre », F3, 2012.

3. La fiction au service d'une parentalité policée

Le travail effectué par nos héroïnes est donc un travail de socialisation, mais surtout, nous l'avons vu, un travail au cœur duquel se jouent des affects. En ce sens, le travail social, tel qu'il est mis en scène dans ces séries, est un travail d'amour. Cependant, il ne s'arrête pas là. Nous avons rappelé en introduction que c'est un travail « sur autrui » et c'est désormais sur cette dimension que nous allons nous concentrer. Dans *Famille d'accueil*, le travail de socialisation de Marion touche les enfants, mais aussi leurs parents qui sont accompagnés sur la voie d'une parentalité extrêmement normée. Qui sont les parents jugés aptes à recouvrer l'autorité parentale et qui sont ceux qui ne le sont pas ? Quels contours la série dessine-t-elle à la défaillance parentale ? Nous proposons dans un premier temps de nous intéresser aux cas dans lesquels des parents, et plus précisément des mères, ne sont pas jugé.e.s aptes à prendre soin de leur enfant et à recouvrer l'autorité parentale, en tentant de mettre en lumière les ressorts de leur déviance. Nous nous intéresserons dans un deuxième temps aux parents « guéris » et aux modalités de la reconnaissance de leur identité de parent. Enfin nous interrogerons les politiques d'accompagnement à la parentalité que sous-tend cette série et les ressorts normatifs qui en découlent.

3.1. Des parents déviants

Dans seize cas, l'enfant placé reste dans la famille d'accueil, ce qui représente un quart des épisodes[78]. Dans certains cas, les parents sont absents au point de ne pas même intervenir dans la narration sous forme de personnage. Dans l'épisode « Eddy », voici la description de la situation familiale du garçon : « père inconnu, mère qui travaille quand elle a le temps et qui disparaît dès qu'elle rencontre quelqu'un »[79]. Si la disparition du père ne semble pas mériter d'explication, la situation de la mère la requiert et cette femme semble cumuler deux stigmates : elle ne travaille que si elle en a envie et surtout elle néglige son fils au profit de ses amants. Elle fait donc passer sa vie amoureuse et sexuelle au premier plan. Eddy insiste lui aussi sur les aventures amoureuses de sa mère : « elle m'a pas vu depuis des mois et elle préfère baiser »[80]. Cette priorité implicite – et jugée malvenue – à la sexualité plutôt qu'à la parentalité se retrouve du côté d'autres personnages, comme la mère de Pauline qui a préféré son amant à sa fille au point que cette dernière souhaite vivre en foyer plutôt qu'avec eux[81]. Ces mères qui donnent la priorité à leurs amours et amants plutôt qu'à leurs enfants ne sont pas jugées aptes à prendre soin de leur enfant –

[78] Nous avons placé en annexes des graphiques représentant les différentes « solutions » proposées au placement d'enfant pour chaque épisode, cf. Annexes 31.
[79] *Famille d'accueil*, épisode 3, « Eddy », F3, 2003.
[80] *Id*.
[81] *Famille d'accueil*, épisode 37, « Chat de gouttière », F3, 2010.

et donc ne sont pas reconnues comme de « bonnes » mères, même potentiellement. Nous pouvons opposer ces deux figures à celle de Luc, le père de Lisa[82]. Sa femme s'est suicidée sept ans auparavant et il n'arrive pas à imposer sa nouvelle compagne, Gwen, à sa fille Lisa. Celle-ci quitte la famille d'accueil à partir du moment où son père accepte d'être moins protecteur, mais surtout de lui présenter Gwen. Luc retrouve l'autorité parentale sur sa fille à partir du moment où il assume sa relation amoureuse. Si les mères sont encouragées à se consacrer d'abord à leur enfant, le cas de Luc, qui est père, promeut des valeurs opposées : parce qu'il n'assume pas devant sa fille sa relation amoureuse, il est un père trop présent, surprotecteur, étouffant, etc. Ces trois personnages laissent entendre que les femmes doivent être mères avant d'être amantes, tandis que les hommes sont encouragés à être amants et pas seulement pères.

Peu de pères ne sont pas jugés aptes à prendre soin de leur enfant : parmi eux, le père de Lilian qui sort de prison et encourage ses fils à voler[83], le père de Justine qui a abusé d'elle sexuellement[84], ou encore le père de Florian et Alice, qui les harcèle moralement[85]. Sept femmes ne sont pas jugées aptes à élever leur enfant. Ces dernières ont des profils assez similaires : de milieu défavorisé, célibataires ou en couple avec un homme violent, et en grande détresse psychologique. Elles peuvent également être alcooliques, droguées ou dépressives. Cependant, certaines femmes dans des conditions similaires parviennent à récupérer leur enfant. La question des conditions de vie n'est donc pas la seule à entrer en ligne de compte. Il apparaît avant tout que les femmes ne récupérant pas leur enfant ne les aiment pas suffisamment : leur défaut réside dans un amour insuffisant pour leur progéniture. Coline Cardi rappelle que l'amour maternel est la norme, et que les mères n'étant pas suffisamment affectueuses et aimantes sont vite qualifiées de « dangereuses »[86]. La mère qui n'aime pas ses enfants en effet est suspecte car elle rompt avec les normes de genre associant le féminin et le maternel à l'amour, la tendresse, la douceur, le *care*. Plus encore, ces figures remettent en cause l'idée d'un « instinct maternel » qui construit l'amour d'une femme pour son enfant comme une évidence, quelque chose de naturel. Dans la série, Marion d'ailleurs part du principe que l'amour maternel va de soi et que toute mère, quelle qu'elle soit, aime son enfant, comme en témoignent ce qu'elle dit à Noémie ou à Eddy à propos de leurs mères respectives : « elle t'aime. Elle t'aime à sa façon mais je suis sûre qu'elle t'aime »[87] ou

[82] *Famille d'accueil*, épisode 34, « À la vie, à la mort », F3, 2009.
[83] *Famille d'accueil*, épisode 58, « Un diamant brut », F3, 2012.
[84] *Famille d'accueil,* épisode 13, « Soupçons », F3, 2005.
[85] *Famille d'accueil*, épisode 15, « Les bottes de sept lieues », F3, 2006
[86] CARDI, Coline, « La figure de la "mauvaise mère" dans la justice des mineurs. La représentation de la déviance maternelle dans les dossiers de mineurs ayant fait l'objet d'une mesure de placement », in KNIEBIEHLER, Yvonne, et NEYRAND, Gérard (dir.), *Maternité et parentalité*, *op. cit.*, pp. 69-82, p. 75.
[87] *Famille d'accueil,* épisode 40, « Ma mère à moi », F3, 2010.

encore « elle t'aime Eddy, à sa manière »[88]. Pour autant, toute forme d'amour n'est pas suffisante à ses yeux et l'amour maternel doit respecter certaines normes.

Marion dit ainsi à Alexandra, à propos de sa fille Noémie : « mais si vous l'aimez, vous pouvez pas la laisser dans cette incertitude, sans cesse en attente d'un coup de fil, d'un SMS, vous croyez que c'est une vie ? […] Noémie elle a besoin qu'on l'aime, et qu'on l'aime à plein temps »[89]. L'amour ne peut donc être intermittent et c'est dans la continuité que le rôle maternel doit s'exercer. C'est le même reproche qui est fait à la mère d'Eddy, qui disparaît dès qu'elle a un amant, même si elle semble s'occuper de son fils lorsqu'elle est célibataire[90]. Marine Boisson rappelle d'ailleurs la valorisation croissante de l'amour au sein des politiques publiques, qui comptent sur les « effets protecteurs et positifs de l'amour » tout en cherchant à éviter « les effets négatifs des carences et des ruptures affectives »[91]. Le déficit d'amour représente donc un risque pour l'enfant et conduit à écarter de la parentalité légitime et reconnue les mères non ou mal aimantes. Dans la série, les parents qui ne font pas la démonstration de l'amour qu'ils portent à leurs enfants ne sont pas jugés aptes à s'occuper d'eux, tandis que ceux qui en témoignent le sont[92]. Dans l'épisode « Une petite héroïne », Marion se voit ainsi confrontée à une jeune fille arrêtée par la police pour avoir acheté de l'héroïne pour sa mère, Claude[93]. Vanessa est bonne élève, excellente violoniste et semble équilibrée. Très vite, Marion reproche à Claude son comportement envers sa fille, ce que révèle le dialogue suivant :

> Claude : c'est quand même ma fille !
> Marion : il serait temps de vous en souvenir […]. Il y a une question que je me pose, madame Pasquier : **est-ce qu'il vous reste encore deux doigts de sentiments maternels ?**
> C. : vous ne pouvez pas vous empêcher de me **juger**, hein.
> M. : je vous parle de Vanessa, Vanessa qui est prête à se jeter par la fenêtre tellement elle vous aime. […] Mais vous lui donnez quoi en retour ? […]
> C. : je fais ce que je peux. J'arrive pas à m'en sortir moi-même, comment je pourrais l'aider ?
> M. : **laissez-la partir**. Et même, faites-la partir, sinon elle le fera jamais.

Dans cet extrait, Marion remet en cause les « sentiments maternels » de Claude et donc sa capacité même à être une mère pour Vanessa. Il est tout de même à noter que Marion ne prend

[88] *Famille d'accueil,* épisode 3, « Eddy », F3, 2003.
[89] *Famille d'accueil,* épisode 40, « Ma mère à moi », F3, 2010.
[90] Voici ce qu'Eddy raconte à propos de sa mère : « des fois elle prend même sa journée pour rester avec moi. […] On fait les courses, on va au cinéma, et le soir on va au restaurant. Elle est cool ma mère, et en plus, elle est vachement belle » (*Famille d'accueil*, épisode 3, « Eddy », F3, 2003).
[91] BOISSON, Marine, « Les politiques sociales et l'amour. Une intimité croissante ? », *Informations sociales*, n° 144, 2007, pp. 8-21, p. 13.
[92] C'est ainsi le cas d'Estelle qui dit à plusieurs reprises à quel point elle aime sa fille (*Famille d'accueil*, épisode 44, « Clair de ronde », F3, 2011).
[93] *Famille d'accueil*, épisode 59, « Une petite héroïne », F3, 2012. Les citations qui suivent sont extraites de cet épisode.

absolument pas en compte la situation de détresse de cette femme : droguée, risquant de perdre son emploi et en couple avec un homme qui semble violent. Marion parvient à convaincre Claude, non pas de se soigner ou de renoncer à l'héroïne, mais que Vanessa serait plus heureuse sans elle. Claude, acceptant de laisser partir sa fille en internat dans une ville éloignée lui dit alors : « on se verra moins. Peut-être qu'on se verra mieux ? ». On voit bien ici en quoi Claude, qui se sent jugée, est très vite stigmatisée comme mère déviante, et subit les remontrances de Marion et à travers elle, des services sociaux. Plus encore, Claude est encouragée à renoncer à sa fille pour le bien de cette dernière. Comme le rappelle Florence Weber, « le métier de parent, et peut-être plus particulièrement celui de mère, donne lieu à inculcation, rappels à l'ordre, observations émanant de l'entourage proche, familial ou professionnel »[94]. Ces commentaires prennent la forme d'un jugement, et d'une injonction à une forme précise de parentalité. Il n'est guère ici question de retour de l'enfant dans la famille d'origine, contrairement aux objectifs affichés des politiques publiques en la matière. Marion, doutant des sentiments même de Claude et de sa capacité à être une mère – selon ses propres critères – refuse de faciliter le retour de Vanessa chez sa mère. De la même manière, Marion encouragera Alexandra à renoncer à ses droits parentaux sur sa fille, de façon à ce qu'elle soit adoptable[95]. On voit bien ainsi de quelle façon ces mères renvoient, pour reprendre les mots de Coline Cardi, à une « figure féminine du danger ». Les mères sont responsables, par leur manque d'attention, du malheur de leurs enfants. Comme l'écrit la sociologue, « mère seule, mère violente, mère déviante, elle est le plus souvent désignée comme la cause première de la situation de danger, voire du délit commis par le mineur »[96]. Nous pouvons ici nous arrêter sur le cas de la mère d'Emma, dans l'épisode du même nom[97]. Au début de l'épisode, Khaled raconte à Marion que M^me^ Brandt est en « deuil pathologique » et « shootée aux tranquillisants ». Elle souffre donc d'une maladie reconnue comme telle et se retrouve de fait dans l'incapacité de s'occuper de son enfant. Alors qu'Emma a été victime d'une tentative de viol, Khaled contacte sa mère pour qu'elle porte plainte. Celle-ci refusant, Khaled la qualifie de « défaillante ». Marion pour sa part est très choquée par cette attitude et s'exclame : « c'est une mère, ça ? Sa fille est agressée et y a personne, je suis pas là ! Mais moi Khaled, on touche un cheveu de mes enfants, je prends les armes ! Je me bats ! ». La « défaillance » prend ici un tout autre sens : alors qu'on présente M^me^ Brandt en début d'épisode comme souffrant de deuil pathologique, la dimension maladive disparaît au profit d'une carence parentale dont l'explication

[94] WEBER, Florence, *Le Sang, le nom, le quotidien. Une sociologie de la parenté pratique*, *op. cit*., p. 126.
[95] *Famille d'accueil*, épisode 40, « Ma mère à moi », 2010. Marion agit de la même manière avec le père de Lilian dans l'épisode « Un diamant brut » (*épisode cité*). Elle dit ainsi à son mari : « en principe mon boulot, quand je reçois un môme, c'est plutôt de renouer les liens avec la famille, mais là pour la première fois... […] Je me demande si je devrais pas plutôt aider Lilian à couper les ponts ».
[96] CARDI, Coline, « La figure de la "mauvaise mère" dans la justice des mineurs. La représentation de la déviance maternelle dans les dossiers de mineurs ayant fait l'objet d'une mesure de placement », *article cité*, p. 70.
[97] *Famille d'accueil*, épisode 9, « Emma », 2004. Les citations qui suivent sont extraites de cet épisode.

résiderait dans une « mauvaise » maternité. Le statut même de mère semble lui être refusé par Marion. M[me] Brandt n'est plus considérée comme incapable de s'occuper de sa fille à cause de la maladie et elle est progressivement vue comme une « mauvaise mère ». Le glissement est révélateur de l'existence de normes et d'injonctions très fortes pesant sur la parentalité, et plus précisément sur le maternage. Le cas de M[me] Blériot, la mère de Justine, est à ce propos assez saisissant[98]. Marion découvre que Justine est victime d'inceste et que le coupable est le père de la petite. À cette intrigue s'en ajoute une seconde, relative à l'hypersexualisation des petites filles. Justine porte en effet des t-shirts laissant apparaître son nombril, des strings, et sa mère l'entraîne pour des concours d'enfants-chanteurs. Marion ne cautionne d'ailleurs pas cet habillement et interdit à la petite fille d'aller à l'école maquillée et en mini-jupe, même si ces vêtements ont été achetés par sa mère[99]. À la fin de l'épisode, alors que le père de Justine est arrêté, le juge pour enfants ne place pas Justine chez sa mère qui « n'est pas suffisamment équilibrée pour s'occuper de sa petite fille ». Marion ajoute alors ce commentaire : « finalement, tout ce qu'elle a réussi à faire, c'est la mettre en scène comme un objet de désir pour le père ». Le père ne porte donc pas ici seul la responsabilité de l'inceste, la mère est elle aussi coupable car elle aurait, en quelque sorte, offert sa fille au père, en la transformant en objet sexuel. La responsabilité de l'inceste est reportée sur la mère et l'on retrouve en filigrane la question de la culpabilité maternelle dans l'inceste[100]. Si ce genre d'exemple est rare dans la série, il n'en existe pas moins pour autant, et véhicule de manière ponctuelle l'idée selon laquelle les mères, plus encore que les pères, seraient responsables des problèmes de leurs enfants.

3.2. Des parents légitimes ? Les parents qui recouvrent l'autorité parentale

Pour autant tous les parents ne sont pas considérés comme déviants et nombre d'entre eux se voient à nouveau confier leur enfant. Nous proposons d'interroger désormais les conditions dans lesquelles ces personnages de parents sont construits comme de potentiels « bons » parents et de relever les compétences parentales dont ils font preuve.

3.2.1. Des parents guéris

Certains enfants sont retirés à la garde de leur parent par mesure de protection ou dans l'attente d'un règlement légal d'un problème (mort d'un parent biologique, accusation en justice, etc.). Les

[98] *Famille d'accueil*, épisode 13, « Soupçons », F3, 2005. Les citations suivantes sont issues de cet épisode.
[99] Marion dit à Justine : « tu t'es maquillée ? […] Vous étiez censées vous déguiser ? […] Écoute, tu vas te changer tu vas pas à l'école comme ça. […] Bon Justine, t'as cinq minutes pour te changer. Tu mets un t-shirt normal, t'enlèves ton rouge à lèvres et tu mets un pantalon sinon tu vas avoir froid ».
[100] Cette question apparaît également par exemple dans la série anglaise *Broadchurch* (ITV) dont l'héroïne sous-entend que la mère d'enfants violés par leur père devait savoir et serait donc de ce fait complice.

parents accusés à tort[101] ou les beaux-pères ayant témoigné pour l'enfant de leur conjoint un intérêt parental[102] sont rétablis dans leur autorité parentale. C'est également le cas des parents qui ont réussi à faire preuve de leur capacité à prendre soin de leurs enfants, à montrer leur attachement et à témoigner de leur bonne volonté. Nous aimerions nous arrêter ici sur le cas des parents qui récupèrent la garde de leur enfant car leur situation sociale a évolué. Ce sont ainsi les individus qui ont suivi avec succès des cures de désintoxication (drogue, alcool), ou qui ont modifié leurs conditions de vie. Victor, évoqué précédemment, semble apte à s'occuper de nouveau de son fils lorsqu'à la fin de l'épisode, il est sorti de sa dépression, a retrouvé un emploi et un logement (notamment grâce à l'aide de l'ASE). Surtout Victor accepte qu'Antoine s'adonne à sa passion pour la course en autorisant son inscription en sport-études[103]. Le père de Lisa – adolescente aux tendances suicidaires – recouvre l'autorité parentale à partir du moment où il accepte de présenter sa compagne, Gwen, à sa fille et de recomposer une famille autour de sa fille[104].

3.2.2. Quel salut pour les mères célibataires pauvres ?

À l'échelle de *Famille d'accueil*, nous avons cherché à noter l'origine sociale des enfants placés afin d'interroger les choix opérés. Dans certains cas, il nous était impossible de déterminer cette origine (par exemple lorsqu'aucun parent n'était mis en scène et incarné par un personnage dans un épisode). Nous avons opté pour une répartition permettant de mettre en avant une appartenance aux classes « populaires », « moyennes » ou « supérieures », en fonction des professions des parents et des indices de leur niveau de vie disséminés dans les épisodes[105]. Cette classification permet de remarquer qu'à l'échelle du corpus et des épisodes dans lesquels la classe sociale est évoquée, la répartition est relativement équitable, avec une légère surreprésentation des classes moyennes. Les enfants placés dans la famille d'accueil peuvent aussi bien avoir des parents en grande difficulté financière comme des parents aisés. Les mécanismes de stigmatisation sont donc plus implicites et ne peuvent être réduits à des appartenances de classe. Deux personnages de mère ont cependant attiré notre attention car ils révèlent une imbrication particulière des questions de genre et de classe. Ainsi Olivia, dans « Une Vie rêvée »[106], demande à être placée en famille d'accueil et à ne plus vivre avec sa mère qui est travailleuse pauvre et vit dans une caravane.

[101] Dans « Le témoin », la mère de Simon, qui s'accuse du meurtre de son mari, commis par Simon, est reconnue innocente et retrouve l'autorité parentale sur son fils (*Famille d'accueil*, épisode 16, « Le témoin », F3, 2006), tout comme le père de Mathias (*Famille d'accueil*, épisode 26, « Dommage collatéral », F3, 2008).
[102] Ainsi deux beaux-pères, Stéphane et Raphaël, obtiennent la garde du fils de leur compagne ou compagnon décédé.e (*Famille d'accueil*, épisode 19, « Le Prisonnier », F3, 2007 et l'épisode 28, « Beau-père », F3, 2008). Le deuxième cas est le seul cas d'homoparentalité dans la série (dans notre corpus).
[103] *Famille d'accueil*, épisode 8, « À mille mètres du bonheur », F3, 2004.
[104] *Famille d'accueil*, épisode 34, « À la vie, à la mort », F3, 2009.
[105] Voir les graphiques de répartition de l'origine sociale des enfants placés en annexes, cf. Annexe 32.
[106] *Famille d'accueil*, épisode 23, « Une Vie rêvée », F3, 2008.

Finalement Corinne, déjà femme de ménage dans le lycée de sa fille, trouve une autre source de revenu : elle obtient, grâce à Marion, un poste de standardiste à l'ASE. C'est donc parce qu'elle gagne (un peu) mieux sa vie que Corinne retrouve la garde de sa fille. Le cas d'Estelle, dans « Clair de ronde »[107] est similaire à de nombreux points de vue. Elle aussi mère célibataire, Estelle a des difficultés à subvenir aux besoins alimentaires de sa fille Ludivine, qui de ce fait a des soucis de santé et est placée chez les Ferrière. Estelle est tout d'abord envisagée comme mère « négligente », mais une fois qu'elle a exposé avec plus de détails ses conditions de vie, la négligence est remise en question. En effet, les difficultés auxquelles Estelle fait face jouent sur la façon dont elle élève sa fille. Marion dit bien à Khaled que si Ludivine ne mange pas suffisamment de fruits et légumes c'est parce qu'« ils sont de plus en plus chers, et [que] comme sa mère roule pas sur l'or… ». Nous reproduisons ici deux extraits de dialogues dans lesquels Estelle expose ses difficultés :

Extrait 1 – Estelle est avec Marion.

Estelle : j'ai deux emplois à mi-temps, quand je quitte l'un, j'ai à peine le temps d'aller à l'autre. **J'ai tout raté**. […] J'étais une petite fille rêveuse vous savez, et j'en suis là. Je rêvais au prince charmant, j'ai jamais été fichue de garder un homme. Ni le père de Ludivine ni un autre d'ailleurs. Le dernier m'a plaquée il y a six mois. Résultat **je me retrouve seule à élever ma fille et je suis même pas foutue de veiller sur sa santé**. Vous croyez qu'on va me la rendre ?
Marion : j'espère, de tout cœur.
E. : M^me^ Ferrière ? **Ludivine est tout ce que j'ai**. Prenez soin d'elle.
M. : je vous le promets.
Elles se sourient.

Extrait 2 – Estelle est avec Daniel

Estelle : C'est tellement compliqué d'être une mère célibataire. De prendre des décisions sans personne à qui en parler. Vous savez ce que l'assistante sociale a osé me dire ? Si Ludivine a fait son malaise, c'est parce que je m'occupe pas assez d'elle, mais je fais comment, moi ? Avec mes deux boulots, aux deux bouts de la ville…
Daniel : c'est sûr qu'avec un seul travail à plein temps ce serait plus facile.
E. **: Si je travaille je la néglige, si je travaille pas j'ai pas de quoi lui offrir une vie décente**. **Je suis piégée.** […] Elle m'a tellement stressée cette femme que j'étais prête à envoyer Ludivine dans un centre d'amaigrissement, mais je m'en fous moi si elle est mince ou pas. **C'est ma fille, et je l'aime**.

Estelle se sent « piégée » et le personnage énonce clairement les injonctions paradoxales auxquelles il se sent soumis : en travaillant, Estelle ne peut être une mère à plein temps et est accusée de négliger sa fille ; mais si elle ne travaillait pas autant, elle n'aurait pas de quoi lui offrir des conditions de vie décentes et serait tout autant accusée de négligence. Comme nous le montrions dans le précédent chapitre, aucune solution n'est acceptable et sa capacité à prendre soin de sa fille est dès lors automatiquement remise en question. Estelle évoque également les

[107] *Famille d'accueil*, épisode 44, « Clair de ronde », F3, 2011. Les citations qui suivent sont extraites de cet épisode.

difficultés d'une mère célibataire et le fait qu'elle n'ait personne pour l'aider à prendre les décisions importantes pour sa fille, de même que le poids que le célibat représente pour elle, et pour l'estime qu'elle se porte. Enfin, elle énonce à plusieurs reprises l'amour qu'elle éprouve pour Ludivine et ce qu'elle représente pour elle : « Ludivine est tout ce que j'ai », « elle me manque à un point, vous n'imaginez pas », ou encore « c'est ma fille, je l'aime ». Par ces diverses assertions, Estelle témoigne qu'elle aime sa fille, et qu'elle met tout en œuvre, en fonction de ses moyens, pour être une « bonne » mère. Cependant, ses difficultés économiques et financières rendent l'exercice de sa parentalité en solitaire très difficile. À la fin de l'épisode, Estelle a prouvé qu'elle n'était pas une mère négligente, mais uniquement une mère célibataire en difficulté. Elle obtient une promesse d'embauche de la part d'un ami de Daniel et emmène sa fille « chez le meilleur diététicien de Bordeaux », deux éléments qui seront considérés comme déterminants dans la future décision du juge de rendre Ludivine à sa mère.

3.2.3. La fiction sérielle et ses ambivalences

Corinne et Estelle sont deux femmes, blanches, mères célibataires, travaillant et peinant à offrir à leurs filles des conditions de vie qu'elles qualifient de décentes et toutes deux se voient retirer la garde de leur enfant, qui finalement leur est confié à nouveau. Quel discours la série tient-elle en mettant en scène de tels personnages au cœur de ses intrigues ? Tout d'abord, la série pointe les difficultés quotidiennes des « travailleurs pauvres », ce dont témoigne cette réplique de Khaled, à propos de Corinne : « elle fait partie de cette nouvelle catégorie qu'on appelle les travailleurs pauvres. Bien sûr pas de qualification, des petits boulots de temps en temps. Y a même des sdf. Vous savez, des travailleurs comme elle, y en a sept millions qui vivent sous le seuil de la pauvreté. Attention, pas dans le tiers monde. Chez nous, en France. […] Elle est belle notre société ». Le discours se veut dénonciateur tout en étant pédagogique. Le personnage explique la situation dramatique, injuste et choquante de ces personnes qui travaillent mais ne s'en sortent pas. Du côté de la parentalité, le discours devient plus ambivalent encore. En effet, on retire à Estelle la garde de sa fille avant de prendre en compte sa situation tandis que l'on accepte la demande d'Olivia d'être placée dans une famille d'accueil parce que sa mère est pauvre. Ces mères sont donc considérées comme « dangereuses » ou « déviantes » et non aptes à s'occuper de leur enfant au point que le placement de celui-ci est ordonné[108]. C'est ici la pauvreté qui fait la déviance, stigmatisant dans le même mouvement ces mères et leur enlevant la possibilité de l'être – ou en tout cas d'être d'emblée des « bonnes » mères – parce qu'elles sont pauvres. Florence Weber rappelle les risques toujours inhérents au travail social lorsqu'il s'adresse à des

[108] Dans le cas d'Estelle, par exemple, Khaled dit être en accord avec le juge selon lequel « il est possible que les problèmes de santé de la fille soient la conséquence de négligences de la mère ». C'est cette suspicion qui fait perdre à Estelle la garde de sa fille. Or, selon Marion, les problèmes de santé de Ludivine ne peuvent être déconnectés du fait que sa mère n'a pas les moyens financiers de mieux la nourrir.

mères dans ce genre de situation et la nécessité d'« améliorer la situation financière des mères seules, sans les enfermer dans le stigmate de l'assistance aux pauvres »[109]. Plus encore, elle écrit :

> La maternité « noble » est réservée à celles qui ont les moyens, financiers et statutaires, propres ou par l'intermédiaire de leurs conjoints, de décider quelles tâches quotidiennes elles vont déléguer, tandis que les autres se débattent dans une maternité non seulement étouffante, mais encore disqualifiée et impuissante[110].

Estelle est Corinne sont disqualifiées du fait même du placement de leur fille, qui engendre une forme de stigmatisation. Rappelons que toutes deux ont été abandonnées par le père de leur enfant, qui le laisse à leur charge. Dans ces deux cas, les mères ne touchent aucune aide ou pension alimentaire de la part du père de leur enfant. Elles ont donc la charge totale de leur enfant, tout en étant elles-mêmes dans une situation extrêmement précaire : elles sont des femmes, sous-diplômées, avec un enfant à charge, célibataires, et travaillant à temps partiel. La dernière ambivalence – à la manière du *double speak*[111] – de la série et de ces personnages est lisible dans le fait que ces femmes recouvrent l'autorité parentale parce que leur situation professionnelle s'est améliorée, mais toujours grâce aux héros. Marion et Daniel, dans plusieurs cas en effet, trouvent du travail aux parents en difficulté, emploi qui leur permet de prétendre de nouveau à la garde de leurs enfants – notamment parce que c'est cet emploi qui garantit la possibilité d'un logement décent. C'est parce qu'ils trouvent un travail que Victor[112], Patrick[113], Corinne[114] ou encore Estelle[115] redeviennent aptes à être des parents « acceptables » aux yeux de l'institution. La série sous-entend donc ici à plusieurs reprises que les parents n'ayant pas les moyens économiques de subvenir aux besoins de leurs enfants ne devraient pas en avoir la garde : le pas est vite franchi, dès lors, qui fait de la pauvreté un critère de « mauvaise parentalité ». En contrepoint, le « bon » parent qui se dessine est donc celui qui travaille et n'est pas à la charge de la société. Sans aller jusqu'à stigmatiser des figures de « mères assistées » à l'image des « *welfare mothers* » et « mauvaises mères noires »[116] de la production cinématographique américaine, la série glisse malgré tout l'idée, incidemment et peut-être involontairement, que la pauvreté ferait le mauvais parent.

---

[109] WEBER, Florence, *Le Sang, le nom, le quotidien. Une sociologie de la parenté pratique*, *op. cit*., p. 145.
[110] *Id.*, p. 144-145.
[111] BURCH, Noël, « *Double Speak*. De l'ambiguïté tendancielle du cinéma hollywoodien », *article cité.*
[112] *Famille d'accueil*, épisode 8, « À mille mètres du bonheur », F3, 2004.
[113] *Famille d'accueil*, épisode 4, « Un de plus, un de moins », F3, 2003.
[114] *Famille d'accueil*, épisode 23, « Une Vie rêvée », F3, 2008.
[115] *Famille d'accueil*, épisode 44, « Clair de ronde », F3, 2011.
[116] Voir HILL COLLINS, Patricia, « Images de la femme noire dans l'Amérique contemporaine », *Volume !*, vol. 8, n° 2, 2001 [en ligne] : http://volume.revues.org/2676 ; WATKINS, S. Craig, *Representing Hip hop Culture and the Production of black Cinema*, Chicago, The University of Chicago Press, 1998 ou encore DOUGLAS, Susan J. et MICHAELS, Meredith W., *The Mommy Myth. The Idealization of Motherhood and How It Has Undermined All Women*, *op. cit.*, notamment le chapitre 6 "The War against Welfare Mothers".

3.2.4 Les mères célibataires, cas limites de l'esprit de l'individualisme ?

Ces deux figures de mères célibataires et en difficulté nous rappellent Madeleine et Antoinette, les deux auxiliaires de puériculture de *La Crèche*. Les deux séries rendent ici partiellement visibles les maux des femmes qui sont mères et qui, tout en travaillant, se retrouvent dans des difficultés financières et sociales inextricables : victimes de violences, abandonnées, pauvres, épuisées moralement, ces mères sont loin de la représentation hégémonique de la mère de famille véhiculée dans le reste de notre corpus. Ici la maternité n'est pas pensée en dehors de ses conditions pratiques d'exercice et hors contexte. Les femmes qui sont mères font face à des difficultés spécifiques parce qu'elles sont mères : Madeleine veut protéger ses enfants plus qu'elle même tandis qu'Antoinette a des difficultés ne serait-ce qu'à nourrir les siens. Plus encore, ces femmes exercent un métier (voire cumulent les emplois) et l'idéal de la femme émancipée qui travaille et serait donc indépendante financièrement, non soumise aux contraintes du marché et libre de choisir sa vie amoureuse ou sexuelle trouve ici ses limites. Madeleine et Antoinette sont liées par l'institution du mariage et par leurs enfants à des hommes qui les contraignent dans leur vie quotidienne. Et la seule libération de la vie de couple au quotidien – le mari d'Antoinette a fui tandis que Madeleine met le sien à la porte et dépose une plainte contre lui – n'est pas suffisante pour lever le poids des contraintes financières et leur rendre la vie plus légère. Corinne et Estelle, si elles n'ont pas « d'homme dans leur vie » sont entravées par leurs devoirs de mère mais aussi contraintes par la charge financière que représentent malgré elles leurs filles.

Quelle est la part de liberté dans la négociation des rôles sociaux pour Madeleine, Antoinette, Corinne ou Estelle ? Si l'idéal individualiste, avec ses liens fluides et mouvants, est mis en scène dans une partie de notre corpus, ces deux séries du service public permettent d'en saisir les marges, les limites et surtout les inégalités. En effet, l'idéal normatif promu par l'esprit de l'individualisme n'est accessible qu'à certaines catégories de femmes, ce qui témoigne de l'idéologie qu'il sous-tend. Les femmes pauvres, non-blanches, célibataires, économiquement dépendantes, avec des enfants en bas âge et des maris violents ou absents n'ont pas accès à la liberté qu'ont les femmes blanches, financièrement indépendantes, « émancipées », de faire jouer leurs identités en fonction des contextes et des liens. Si celui du mariage ne garantit plus grand chose pour les secondes, il demeure un lien difficile à dissoudre pour les premières. Ces personnages nous invitent à penser les limites de l'esprit de l'individualisme et à rappeler que la dimension économique en est indissociable. Difficile d'être libre et de s'inventer soi-même lorsque les moyens financiers ne sont pas au rendez-vous.

3.3. Travail sur autrui et accompagnement à la parentalité

Ces différents exemples mettent également en lumière le fait que les parents qui retrouvent la garde de leur enfant ont été accompagnés par l'assistante familiale qui a pris soin, non seulement de leurs enfants, mais aussi d'eux. En effet, Marion ne s'occupe pas uniquement des enfants, elle prend également parfois en charge les parents ou du moins s'adresse à eux de façon à ce qu'ils soient de nouveau aptes à prendre en charge leur enfant. Une partie du travail social qu'elle exerce se fait donc à destination des parents. Elle doit alors participer à leur socialisation en tant que parents « légitimes », « aptes », selon l'institution qu'elle représente. Ainsi, le travail de Marion vise à transformer des parents défaillants en parents compétents et, comme le souligne Saül Karsz, « à la suite d'une série complexe de transformations, un produit relativement nouveau vis-à-vis du point de départ sera fabriqué au cours des interventions sociales et médico-sociales »[117]. Ce « produit nouveau », c'est un nouveau parent, un « bon parent ». L'analyse des conditions dans lesquelles les parents, et plus spécifiquement les mères, retrouvent ou non la garde de leur enfant, permet de saisir, en creux, la construction d'une « bonne » parentalité. En nous intéressant maintenant aux modalités de l'« accompagnement » des parents dans la série *Famille d'accueil*, nous pourrons déceler les normes de parentalité que la fiction construit et véhicule.

Les enfants ne sont pas les seuls bénéficiaires des bienfaits de l'assistante familiale. Leurs familles ont elles aussi besoin d'aide et doivent être accompagnées vers la « guérison ». Selon Bernard Balas et Noël Rousseaux, les enfants placés « peuvent être classés comme des enfants dont la famille est définie par l'ordre social comme ayant une forme pathologique au sens de la norme statistique »[118]. Ainsi, pour que les enfants puissent retourner dans leur famille d'origine, il faut avant tout que celle-ci puisse les accueillir, ait guéri de ses « pathologies » et surtout soit engagée dans le processus de guérison. On attend de la famille une sorte de bonne volonté, voire de volontarisme. Les parents doivent donc s'investir et montrer qu'ils sont impliqués dans l'éducation de leur enfant, qu'ils l'aiment, et qu'ils souhaitent exercer leur métier de parent auprès d'eux. Dans l'épisode « La grande fille »[119], Fred est placée chez les Ferrière suite à la troisième tentative de suicide de sa mère, Sophie. Marion découvre par la suite que Fred est victime de graves crises de boulimie. Par ailleurs, Fred ne sait pas qui est son père et reproche violemment cette ignorance à sa mère. Marion, ne sachant comment gérer les crises de la jeune fille et culpabilisant suite à sa tentative de suicide, prend conseil auprès de la psychologue de l'ASE. Celle-ci permet à Marion de comprendre comment aider à la fois la mère et la fille. Marion saisit

[117] KARSZ, Saül, *Pourquoi le travail social ? Définition, figures, clinique*, Paris, Dunod, 2011 (2e édition), p. 62.
[118] BALAS, BERNARD, et ROUSSEAUX, Noël, *Du Placement à l'accueil familial. De l'enfant objet des institutions à l'enfant sujet*, *op. cit*., p. 75.
[119] *Famille d'accueil*, épisode 11, « La grande fille », F3, 2005. Les citations suivantes sont issues de cet épisode.

que « tant que la mère et la fille n'auront pas rétabli une relation un peu plus saine, Fred ne pourra pas s'en sortir ». Elle va alors tout mettre en œuvre pour modifier les relations familiales entre la mère et la fille et les « sauver » toutes les deux en « réparant » la relation parent-enfant[120]. Voici alors ce que Marion dit à Sophie : « En fait, je suis venue pour vous demander de l'aide, parce que... sans vous, tous mes efforts pour l'aider ne serviront à rien ». Marion met d'ailleurs régulièrement entre les mains des parents la solution aux problèmes de leurs enfants. Si Sophie apporte son aide à Fred, celle-ci a également un rôle à jouer dans la guérison de sa mère. Marion va encourager la mère et la fille à parler. La communication est en effet une valeur sans cesse réaffirmée au fil des saisons[121]. Sophie finit par avouer à Fred qu'elle est le fruit d'un viol et la jeune fille peut alors pardonner le silence de sa mère. Même si Fred ne retourne pas vivre auprès de sa mère à la fin de l'épisode, certains indices laissent à penser que les retrouvailles ne sont qu'une question de temps. Fred est apaisée et heureuse. Plus encore, si la jeune fille avait de faux airs de « garçon manqué » en début d'épisode, elle le termine maquillée, souriante, et Charlotte lui dit : « tu vois, je me disais qu'il y avait une jolie jeune fille qui se cachait derrière ce garçon manqué ». Fred semble ainsi rentrer dans le droit « chemin » : elle est en voie de guérison de sa boulimie, elle est réconciliée avec sa mère, elle connaît ses origines, et, preuve ultime de son bien-être, elle ressemble à une « jolie jeune fille » – rentrant alors dans le rang des normes de genre. Fred tout comme sa mère sont ainsi à la fois bénéficiaires de l'aide sociale et actrices du rétablissement de la situation. Ce principe d'aide conjointe, de réciprocité dans l'assistance est régulièrement mis en pratique dans la série, Marion demandant souvent aux membres de la famille de l'enfant pris en charge de participer, d'aider. Elle rencontre un père, une mère, un frère, lui parle, cherche à comprendre la situation et la position de chacun, encourage les confidences et apporte son soutien[122]. Marion collabore donc avec les familles pour permettre le retour au foyer de l'enfant dans de bonnes conditions. En sollicitant leur aide, elle les rend actrices de la protection sociale. Les familles sont dès lors aussi bien accompagnantes qu'accompagnées.

3.3.1. L'accompagnement à la parentalité

L'accompagnement des familles prend à la fois la forme d'une transmission de compétences parentales et d'un soutien à la parentalité, comme en témoignent les deux exemples que nous allons développer ici. Dans l'épisode « Âge tendre »[123], Marion enseigne à Camille, adolescente mère de Clément, les gestes de la maternité. Elle lui apprend notamment à donner un bain à son fils, et ce en lui donnant l'exemple : « tu prends un peu de savon, tu vois, pas beaucoup. Voilà, tu

[120] Dans l'épisode « Une vie rêvée », Marion parle de « lancer la phase restauration du lien mère-fille » entre Olivia et sa mère Corinne (*Famille d'accueil*, épisode 23, « Une Vie rêvée », F3, 2008).
[121] Nous reviendrons sur cet impératif de communication au chapitre suivant.
[122] Voir par exemple les épisodes 21, « Une bouteille à la mer » (F3, 2008) ou 51, « Le cadet de mes soucis » (F3, 2012).
[123] *Famille d'accueil*, épisode 25, « Âge tendre », F3, 2008.

frottes, et tu laves, vas-y, […] tu vois, il faut surtout faire attention à la tête. […] Tu lui maintiens la tête comme ça, tu passes la main derrière le crâne, voilà. Tu prends l'éponge, voilà, vas-y. Je te laisse faire »[124]. Marion commente les gestes qu'elle exécute et passe progressivement la main à Camille. À la fin de l'épisode, celle-ci quittera la maison des Ferrière avec son bébé dans les bras et le sourire aux lèvres. Aucun père, dans la série, n'est placé dans une telle situation d'apprentissage pratique, ce qui laisse à penser que certaines formes de soin demeurent l'apanage des femmes. Marion enseigne à la jeune mère les normes de puériculture à mettre en pratique. Or, comme le rappelle Séverine Gojard, « c'est la qualité de mère qui se joue dans la docilité vis-à-vis des recommandations émises par les professionnelles : les adopter, ce serait être une "bonne" mère, et les rejeter, ce serait en être une "mauvaise" »[125]. L'enseignement et la transmission prennent alors la forme de prescriptions, voire d'injonctions. C'est parce qu'elle finit par accepter les conseils de Marion et par prendre soin de son bébé de la façon indiquée que Camille accède à une reconnaissance de sa maternité.

Le second exemple que nous souhaitons développer ici est celui de l'épisode « Un de plus, un de moins »[126] dans lequel la famille Ferrière accueille Jessica dont le père, Patrick, est en prison. Sa grand-mère s'occupait d'elle, mais celle-ci étant gravement malade, Jessica est placée chez les Ferrière. Marion s'inquiète pour l'enfant qui, après trois mois chez elle, ne parle presque pas, mange peu et ne joue pas avec les autres enfants de la maisonnée, préférant rester seule. Le médecin de l'ASE considère que Jessica souffre de dépression et conseille alors un « changement environnemental » sous la forme d'un placement en foyer. Marion s'y oppose fermement et s'emploie à trouver une autre solution. Apprenant que Patrick va être libéré pour bonne conduite, Marion décide de tout mettre en œuvre pour qu'il puisse à nouveau avoir la garde de Jessica. Elle demande alors à son mari de l'embaucher dans son entreprise, ce à quoi il répond : « y a pas à réfléchir. Notre boulot, c'est de nous occuper des enfants, pas des parents ». Marion lui retourne alors la question : « en aidant son père on aiderait sûrement aussi Jessica. […] Le psychologue a dit qu'une modification de son environnement pourrait lui faire du bien. La venue de son père ici, c'en serait une de modification ». La famille d'accueil prend alors en charge la fille et son père : Patrick vit chez les Ferrière et travaille pour Daniel. Après quelques rebondissements, la fillette retrouve sa joie de vivre : elle parle à nouveau, joue gaiment avec les autres enfants, etc. À la fin de l'épisode, Patrick, aidé par l'ASE, a trouvé un appartement, et, ayant désormais un emploi, demande « la permission » de vivre avec sa fille, permission qui lui est accordée. Cet épisode illustre parfaitement la volonté d'accompagner les familles et de les intégrer au processus de

[124] *Id*.
[125] GOJARD, Sandrine, *Le Métier de mère*, *op. cit*., p. 124.
[126] *Famille d'accueil*, épisode 4, « Un de plus, un de moins », F3, 2003. Les citations suivantes sont extraites de cet épisode.

protection de l'enfance. La famille d'accueil reçoit chez elle Jessica tout en maintenant le lien avec sa famille d'origine. Marion remplit donc parfaitement son rôle d'assistante familiale, dont Agathe Liagre nous rappelle que celle-ci « sera évaluée dans sa capacité à laisser toute la place aux parents de l'enfant, même si cette famille biologique est en grande difficulté ». Elle ajoute qu'« il est important qu'elle valorise les moindres manifestations des parents d'origine »[127].

Le personnage de Patrick nous aide à cerner d'un peu plus près l'enjeu des politiques de représentation de la parentalité mises en scène dans la série et les normes de genre qui les sous-tendent. Durant l'épisode, le personnage évolue radicalement. Il sort de prison après avoir purgé sa peine, arrête de boire, trouve un travail et un appartement. Il reproche à sa mère de l'infantiliser, comme en témoigne ce qu'il lui dit : « j'en ai marre d'être un gosse. Je veux devenir *un homme* ! ». Il réussit à le devenir en se libérant de l'emprise de sa mère. En plus d'être un homme, Patrick a le désir d'être un bon père : « la prison, c'est peut-être un mal pour un bien. Ça m'a mis du plomb dans la tête, et puis ça m'a permis d'arrêter l'alcool. Comme ça quand je serai libre, je pourrai m'occuper de ma fille, comme un père, *comme un vrai père* ». Ce personnage doit donc répondre à une double injonction : être un homme et être un père. L'un ne va pas sans l'autre, et chacun de ces rôles inclut une performance : Patrick doit être un adulte responsable, un citoyen (ré)inséré dans la vie sociale, mais aussi un « vrai » père. Être un père, c'est donc avant tout être un « homme » et avoir les moyens matériels de prendre en charge son enfant. La paternité va ici de pair avec la masculinité. En se libérant de sa mère, Patrick devient homme et père. Il dit d'ailleurs à Marion : « votre métier, c'est peut-être mère, mais c'est pas père, alors j'ai pas de leçons à recevoir de vous ». Cette citation est tout à fait révélatrice de la distinction opérée entre paternité et maternité. Patrick ne veut pas être un « parent » pour sa fille, encore moins une « mère », il veut être un « père ». En gagnant sa vie et en se libérant de sa mère, Patrick peut être l'homme et le père qu'il souhaite. L'accompagnement a pour objectif de faire prendre conscience au parent de ses responsabilités et de ses devoirs envers son enfant. C'est la réunion de toutes ces conditions qui lui permet de le « récupérer »[128].

3.3.2. La promotion d'une parentalité policée

Nous l'avons relevé, tous les parents ne méritent pas d'être reconnus comme tels et de recouvrer leur autorité parentale. Ceux qui ne sont pas suffisamment aimants, pas suffisamment présents, voire pas assez riches, n'accèdent pas toujours à la reconnaissance. La série dessine bien ici les contours d'une forme de parentalité acceptable, et les lignes au-delà desquelles le parent bascule

[127] LIAGRE, Agathe, *Devenir famille d'accueil. Guide juridique et pratique pour l'accueil d'enfants, de personnes âgées ou de personnes handicapées*, *op. cit*., p. 59.
[128] Il en est de même pour le père d'Antoine, Victor, qui après avoir trouvé un emploi et un appartement, peut de nouveau vivre avec son fils (épisode 8, « À mille mètres du bonheur », F3, 2004).

dans la déviance et la « mauvaise » parentalité. L'assistante familiale s'exprime sur ce que doit être un parent (sous-entendu, un « bon » parent) et en filigrane sur ce qu'est un « mauvais parent »[129]. Marion agit donc de deux manières : elle aide les parents à s'améliorer et à accéder à une reconnaissance institutionnelle de leur parentalité, mais elle porte aussi un jugement sur des pratiques qu'elle réprouve et qui ne correspondent pas à sa conception de la parentalité. La série participe ainsi activement à la construction de normes de la parentalité : elle nous dit ce que doit être un bon parent, comment il doit se comporter avec ses enfants, ce qu'il peut ou ne peut pas dire ou faire. Marion explique à la mère de Maxime qu'elle le surprotège, doit lui faire davantage confiance et lui dire qui est son père[130], ou encore elle dit aux parents de Laura, coupables d'« absentéisme aggravé » et dont la relation amoureuse est intermittente[131] : « je comprends mieux pourquoi votre fille a un léger manque de limites, de structures, de repères clairs à envoyer »[132]. Selon l'assistante familiale, les parents doivent écouter leurs enfants, leur dire la vérité – notamment sur leurs origines biologiques[133] –, leur faire confiance, mais aussi occuper leur place d'adulte vis-à-vis d'eux, leur offrir des conditions de vie satisfaisantes, enfin, les aimer. La série énonce donc une série de règles venant circonscrire la parentalité et lui fixer des limites la rendant positive ou négative. Les parents ne répondant pas à ces critères deviennent vite de « mauvais » parents et sont encouragés à réparer leurs erreurs et à s'améliorer. C'est d'ailleurs pour leur donner des conseils – qui prennent parfois la forme d'injonctions – que Marion rencontre les parents, alors qu'elle n'en a pas toujours le droit. À titre d'exemple, avant d'aller parler à la mère de Pauline, elle s'exclame : « il est temps qu'elle s'occupe un peu de sa fille celle-là ! »[134]. Elle considère donc que la mère de Pauline a un devoir à remplir, et elle compte bien le lui rappeler. On lit ici l'aspect potentiellement coercitif du travail sur autrui. François Dubet le rappelle lorsqu'il écrit :

> Il ne peut y avoir de socialisation, dans le cadre d'un travail professionnel, sans une part de **domination**. Celle-ci ne transite plus par l'emprise d'un programme institutionnel dont le système panoptique est à la fois la caricature et la dérive, mais par **une forme de contrôle social supérieure obligeant les individus à se construire « librement » dans des catégories de l'expérience sociale qui leur sont imposées.** […] La domination impose aux acteurs les catégories de leurs expériences, catégories qui leur interdisent de se constituer comme des sujets relativement maîtres d'eux-mêmes[135].

[129] Comme le remarquent Bernard Balas et Noël Rousseaux, « pour la famille naturelle, le retrait de l'enfant la stigmatise socialement comme mauvaise ». BALAS Bernard, et ROUSSEAUX, Noël, *Du placement à l'accueil familial. De l'enfant objet des institutions à l'enfant sujet*, *op. cit*., p. 156.
[130] *Famille d'accueil*, épisode 17, « La mauvaise pente », 2006.
[131] Marion décrit ainsi la situation : « ils couchent ensemble, mais ils sont pas ensemble. C'est pas évident à comprendre à 15 ans » : *Famille d'accueil*, épisode 52, « Vue sur Internet », F3, 2012.
[132] *Id*.
[133] Nous montrerons dans le chapitre suivant que l'impératif de communication soulevé précédemment va de pair avec un idéal de transparence.
[134] *Famille d'accueil*, épisode 37, « Chat de gouttière », F3, 2010.
[135] DUBET, François, *Le Déclin de l'institution*, *op. cit*., p. 356.

Marion, dans son entreprise de transformation des parents déviants en parents légitimes, exerce une forme de domination sur ces parents. Elle leur impose des normes, des pratiques et attend de leur part qu'ils coopèrent et qu'ils mettent en pratique ses conseils. Marion explique aux parents quel type de parentalité ils doivent exercer, quel parent ils doivent être. Ils n'ont pas la liberté d'inventer leur parentalité, ils doivent respecter des normes préétablies et se mouler dans le cadre défini par l'institution et les travailleurs sociaux.

3.3.3. Une fiction au service d'un « nouvel ordre parental » ?

Comme le souligne Benoît Bastard, la montée en puissance de la parentalité a encouragé « une production normative d'un genre nouveau dont l'originalité tient au fait précis qu'elle ne concerne plus la famille et la manière de remplir les rôles de couple et les obligations familiales, mais bien les rôles de parents »[136]. Les intervenants du champ psychosocial, en promouvant un certain nombre de normes relatives à la parentalité, en définissant les caractéristiques du « bon parent » et les modalités des relations parents-enfants, ont engendré ce que le sociologue nomme, en contrepoint de ce que Jacques Donzelot appelait à la fin des années 1970 la « police des familles »[137], un « nouvel ordre parental » ou une « nouvelle police de la parentalité »[138]. Les différents exemples développés précédemment sont révélateurs de la circulation de nouvelles normes parentales aussi bien dans les services sociaux que dans les médias. Ce « nouvel ordre parental » est cependant porteur d'un certain nombre de contraintes, voire d'injonctions, pesant sur les parents, et ne prend pas en compte la diversité des formes de relations familiales, allant jusqu'à stigmatiser certaines populations, et plus spécifiquement les femmes devenues des « mauvaises mères », des mères dangereuses ou, comme relevé auparavant, les mères célibataires trop pauvres. Benoît Bastard montre bien « à quel point les règles qui s'appliquent à l'exercice de la parentalité sont devenues sophistiquées et difficiles à assimiler, en même temps qu'elles sont devenues de plus en plus impératives »[139]. La parentalité qui est promue dans *Famille d'accueil* est donc une parentalité policée[140]. Ce nouvel ordre parental s'exprime dans la série à la fois à travers les attentes envers les parents d'enfants pris en charge par l'ASE et par la parentalité idéale mise en pratique par Marion. L'accompagnement des familles semble donc se faire sous conditions : les parents doivent accepter les prescriptions en matière de parentalité, et, en quelque sorte, accepter de s'y soumettre. On lit ici les limites des politiques d'accompagnement à la parentalité et le fort potentiel normatif qu'elles charrient, sous couvert d'encouragement à l'autonomie.

[136] BASTARD, Benoît, « Une nouvelle police de la parentalité ? », *article cité*, p. 5.
[137] DONZELOT, Jacques, *La Police des familles*, *op. cit.*
[138] BASTARD, Benoît, « Une nouvelle police de la parentalité ? », *article cité*, p. 5.
[139] *Id.*, p. 7.
[140] LÉCOSSAIS, Sarah, « Accompagner les familles sur la voie d'une "bonne" parentalité. L'exemple de la série télévisée Famille d'accueil », *Recherches Familiales*, n° 10, 2013, pp. 39-48.

4. Parentalité et dispositifs de savoir-pouvoir

Cette « nouvelle police de la parentalité » véhiculée par la série *Famille d'accueil* nous encourage à penser les représentations de la parentalité dans la fiction sérielle en termes idéologiques. Nous proposons, pour conclure ce chapitre, de travailler sur le concept de dispositif et de décortiquer ses différentes applications dans la série. Les dispositifs d'accompagnement des familles et de parentalité mis en scène ici ne seraient-ils pas surtout, finalement, des dispositifs de savoir-pouvoir[141] ?

4.1. La promotion d'un dispositif de parentalité

Le métier d'assistante familiale peut-être considéré, quand il est exercé par Marion dans *Famille d'accueil*, comme un « métier de mère », selon l'expression de Séverine Gojard[142]. Cette sociologue propose de penser la maternité en tant que métier de manière à mettre en lumière les conceptions sociales de la maternité et les apprentissages qui y sont liés. En effet, le rôle de mère n'est pas un donné biologique et il va de pair avec un savoir-faire, des compétences et des apprentissages dont les contextes sociaux varient tout autant que leur médiation : conseils des proches et de la famille, des professionnels de l'enfance (puéricultrices, pédiatres, etc.), des psychologues, des médias (magazines spécialisés, émissions de télévision), etc. Séverine Gojard s'intéresse ainsi aux processus de construction de cette image de la mère et à ses compétences attendues. Notre matériau nous semble tout à la fois révélateur de cette construction sociale de la maternité comme métier tout en participant en retour à alimenter ces représentations. En mettant en scène d'une part une mère qui est payée par l'État pour exercer le métier de mère auprès d'enfants en difficultés et d'autre part des mères auxquelles on retire la garde de leur enfant, la série distille des normes relatives à l'exercice de la maternité, et dessine une frontière entre « bonnes » et « mauvaises » mères. Elle vient également informer les représentations de la maternité et de ses pratiques qui viendront alimenter les imaginaires et forger les représentations sociales des téléspectatrices et téléspectateurs, qu'ils soient du côté des usagers ou du côté des travailleurs sociaux.

Marion se définit comme « mère d'accueil »[143] ou « maman d'accueil »[144] tandis qu'elle est qualifiée par Lulu de « maman de rechange »[145], et que Quentin dit à son propos qu'elle a la

[141] FOUCAULT, Michel, *Histoire de la sexualité. Tome 1 : La volonté de savoir, op. cit*.
[142] GOJARD, Séverine, *Le Métier de mère*, *op. cit*.
[143] *Famille d'accueil,* épisode 9, « Emma », F3, 2004.
[144] *Famille d'accueil,* épisode 58, « Un diamant brut », F3, 2012.
[145] *Famille d'accueil,* épisode 7, « Le Secret de Lulu », F3, 2004.

« panoplie de mère Teresa »[146]. Marion ne remplace pas les parents, elle ne s'y substitue pas, mais elle les supplée. Elle dit bien aux enfants qu'elle ne remplace pas leur parent : à Olivia, elle dit ainsi : « je peux être ta confidente, je peux être ton amie, mais je pourrai jamais être ta mère »[147]. Marion remplit donc un rôle parental auprès d'enfants qui ne sont pas les siens, en termes biologiques. Elle exerce d'ailleurs déjà ce rôle pour Juliette, la fille de Daniel, qu'elle a élevée. Elle dit à son propos : « Juliette a été mon premier enfant. Voilà. Même si je l'ai pas portée dans mon ventre »[148]. Il en est de même pour Louise, orpheline dont la famille Ferrière s'occupe depuis son plus jeune âge. Marion et Daniel finissent d'ailleurs par adopter la jeune fille dans l'épisode 39[149]. Si Marion remplit ce rôle de mère pour ces deux filles, elle ne prétend pas remplacer ou éclipser une mère morte ou absente. La promotion de cette parentalité élective ne se fait donc jamais au détriment de la parentalité biologique, mais bien en complément, en surplus. Le lien n'est pas remplacé mais démultiplié, ce qui nous amène à relever que la série *Famille d'accueil*, dans son ensemble, tend à promouvoir une parentalité sous forme de dispositif. Gérard Neyrand souligne l'intérêt de ce concept « de dispositif (personnel) de parentalité pour désigner la configuration évolutive des personnes occupant à un moment ou à un autre une position parentale dans la vie d'un enfant »[150]. Dans certains épisodes, plusieurs adultes sont en effets amenés à jouer un rôle de parent pour un enfant, qu'il existe ou non un lien biologique entre eux. Nous évoquions précédemment le cas de Noémie et de sa mère Alexandra, dans l'épisode « Ma Mère à moi »[151]. Alexandra ne s'occupe de sa fille que par intermittence, en fonction de ses répétitions et de ses envies. Noémie raconte qu'un jour sa mère n'est pas venue la chercher à la fin de son séjour en colonie de vacances parce qu'« elle avait juste envie de voir personne ». Marion, après lui avoir reproché son instabilité, encourage Alexandra à renoncer à ses droits parentaux, de façon à ce que Noémie puisse être adoptée par les parents de sa copine Clara, les Etienne. Alexandra finit par accepter et à la fin de l'épisode les Etienne montrent à Noémie sa future chambre, en présence de sa mère qui propose de fabriquer les rideaux. L'adoption de Noémie ne va pas faire disparaître ses liens avec sa mère, au contraire. À plusieurs reprises est rappelé qu'Alexandra demeurera la mère de Noémie et qu'elles pourront continuer à se voir. Marion dit en effet à la jeune femme : « en plus même quand ils l'auront adoptée, les parents de Clara vous empêcheront pas de la voir ». Le couple réitère cette promesse quand M. Etienne lui dit : « quoi que vous décidiez, notre porte vous sera toujours ouverte »[152]. À aucun moment il n'est question d'une

[146] *Famille d'accueil,* épisode 10, « L'Instinct de vie », F3, 2005.
[147] *Famille d'accueil,* épisode 23, « Une Vie rêvée », F3, 2008.
[148] *Famille d'accueil,* épisode 40, « Ma Mère à moi », F3, 2010.
[149] *Famille d'accueil,* épisode 39, « La Tête dans les étoiles », F3, 2010.
[150] NEYRAND, Gérard, *Soutenir et contrôler les parents. Le dispositif de parentalité*, *op. cit*., p. 61. Voir également NEYRAND, Gérard, « La parentalité d'accueil », *Dialogue*, n° 167, 2005, pp. 7-16.
[151] *Famille d'accueil*, épisode 40, « Ma Mère à moi », F3, 2010. Les citations suivantes sont extraites de cet épisode.
[152] Dès le début de l'épisode Julien Etienne dit à Marion : « il s'agit d'une adoption simple, Noémie pourra voir sa mère aussi souvent qu'elle le souhaite ».

rupture entre la mère et la fille. Marion rappelle en effet : « c'est sa mère. Même si elle a renoncé à l'être, le lien ne sera jamais complètement coupé ». Les liens de parenté biologiques ne sont donc pas rompus, mais se doublent de liens électifs, entre une adolescente et un couple parental qui se sont choisis. C'est bien la « logique additionnelle »[153] de la pluriparentalité qui est en jeu ici. Noémie ne perd pas une mère, mais gagne une sœur et deux nouveaux parents, aimants et désireux de prendre soin d'elle, de l'élever tout en respectant son attachement pour sa mère biologique. C'est bien un dispositif de parentalité qui se met en place dans cet exemple : Noémie en début d'épisode a une mère intermittente, un père décédé et vit dans une famille d'accueil. Son assistante familiale prend soin d'elle comme de ses propres enfants et supplée sa mère biologique dans son travail parental dans l'attente d'une meilleure situation pour la jeune fille. À la fin de l'épisode, cette dernière a une mère biologique – sans responsabilité légale – et des parents adoptifs auxquels l'autorité parentale sera confiée. La pluriparentalité tout comme la parenté élective sont réaffirmées à d'autres reprises dans cette série : Jordan, qui a été enlevé enfant et élevé par un homme qui n'était pas son père biologique, Chris, est « rendu » à sa famille d'origine mais continue à considérer Chris comme son père[154] ; Aurélien va être adopté par le compagnon de sa mère qui l'a élevé sans être son père biologique[155] ; Raphaël, le compagnon d'Olivier qui est décédé, finit par obtenir la garde de leur fils Matteo alors qu'il n'est pas son père biologique et n'est même pas légalement son beau-père[156].

4.2. Un dispositif de professionnels et d'experts

La promotion du dispositif de parentalité se double également d'une insistance sur la multiplicité des intervenants dans la socialisation et le bien-être des enfants placés en famille d'accueil[157]. Il faut en effet noter que la prise en charge des enfants placés ne relève pas uniquement de Marion, l'assistante familiale et que celle-ci cherche constamment à s'améliorer. Si la maternité est son métier, cela signifie également qu'elle possède des compétences pour exercer ce métier et qu'elle continue, au fil du temps à se former. Elle assiste par exemple à un module de formation, mais se plaint du manque de connaissances pratiques offertes à cette occasion :

> Marion : concrètement on fait quoi avec nos ados ? Parce que moi j'en ai deux à la maison et je peux vous dire qu'il y a des jours, c'est rock'n roll. […] Venir ici pour vous entendre réciter un bouquin que vous avez appris par cœur, ça n'a aucun intérêt. Ce sera pareil pour les autres modules ?
> Farid : j'en ai peur oui.

[153] BETTAHAR, Yamina, et LE GALL, Didier, *La Pluriparentalité*, *op. cit.*, p. 11.
[154] *Famille d'accueil*, épisodes 45 et 46, « Alerte enlèvement », parties 1 et 2, F3, 2011.
[155] *Famille d'accueil,* épisode 19, « Le prisonnier », F3, 2007.
[156] *Famille d'accueil,* épisode 28, « Beau-père », F3, 2008.
[157] La multiplicité des intervenants va également de pair avec une augmentation du nombre d'acteurs sociaux venant édicter les normes d'une « bonne » parentalité. Voir DOYON, Julie, *et al.*, « Normes de parentalité : modélisations et régulations (18e-21e siècles), *Annales de démographie historique*, n° 125, 2013, pp. 7-23.

M. : et bien vous me verrez pas souvent[158] !

Ce que cherche ici Marion, ce sont des conseils pratiques et non des références théoriques. Elle est dans l'action, dans le concret, et a besoin d'indications qu'elle puisse mettre en pratique. Dans le même ordre d'idées, elle lit aussi des ouvrages de façon à trouver des ressources pour répondre aux problèmes des enfants qu'on lui confie. Confrontée à une adolescente suicidaire, elle lit un livre (inventé) : *Le Suicide* d'Olivier Japuet. Ainsi Marion, qui est une professionnelle de l'enfance – elle est qualifiée de « spécialiste de l'enfance en difficulté »[159] – s'investit au point de demander conseils à d'autres professionnels. Elle puise dans différentes ressources de façon à exercer au mieux son métier de mère. C'est ce qui l'amène par exemple à consulter un certain nombre d'experts qui l'aident à trouver des solutions aux problèmes des enfants qu'elle a en charge[160]. Tout un faisceau de professionnels, issus de diverses institutions, lui vient en aide pour l'accompagner, elle aussi. Ainsi, elle rencontre des pédopsychiatres[161], des médecins[162], une assistante sociale[163] ou encore des personnes travaillant dans des associations comme « SOS Viol »[164] ou une association s'occupant des Roumains sans papier[165]. Les enfants ont parfois affaire également à des policiers ou au juge pour enfants. Tous ces professionnels travaillent de concert pour venir en aide à des enfants en difficulté, mais aussi pour suppléer les parents. Les pédopsychiatres par exemple donnent à Marion des conseils sur le comportement à adopter vis-à-vis des enfants. Ils expliquent le problème de manière pédagogique – éduquant par la même occasion le téléspectateur et la téléspectatrice – et fournissent des modèles de comportements adéquats. Dans l'épisode « Mauvaise graine »[166], Marion se trouve confrontée à un cas d'« enfant tyran ». Découragée et craignant de ne pouvoir garantir la sécurité de ses propres enfants par rapport à Ludovic qui est violent, elle consulte une pédopsychiatre qui lui fournit l'explication suivante :

> Marion : un enfant tyran ?
> Pédopsychiatre : oui, c'est comme ça qu'on appelle les enfants qui expriment leurs angoisses en martyrisant leur entourage. Ils prennent le pouvoir sur les adultes, parce que ces derniers se sont révélés incapables d'assumer une quelconque autorité. Vous savez, l'absence de limites peut avoir sur un enfant des conséquences encore plus

[158] *Famille d'accueil,* épisode 1, « Telle mère, telle fille », F3, 2001.
[159] *Famille d'accueil,* épisode 42, « Enfant de la balle », F3, 2010.
[160] Catherine Bouve et Catherine Sellenet notent à propos des assistants maternels qu'ils tendent également à demander conseil sous forme d'un accompagnement de la part d'autres professionnels. Ici, accompagner est entendu au sens de « soutenir les efforts de l'autre » (BOUVE, Catherine, et SELLENET, Catherine, *Confier son enfant. L'univers des assistantes maternelles*, Paris, Autrement, 2011, p. 58). De la même manière, Marion, en faisant appel à des experts ou en lisant des ouvrages spécialisés, cherche un support venant soutenir ses efforts.
[161] *Famille d'accueil,* épisode 5, « Mauvaise graine », F3, 2003 ; épisode 6, « Un long silence », 2004 ; épisode 16, « Le témoin », 2006 ; ou encore l'épisode 59 « Une petite héroïne », 2012.
[162] *Famille d'accueil,* épisode 10, « L'instinct de vie », 2005 ; épisode 18, « Malentendu », 2008.
[163] *Famille d'accueil,* épisode 11, « La grande fille », 2005.
[164] *Famille d'accueil,* épisode 9, « Emma », 2004.
[165] *Famille d'accueil,* épisode 49, « Une vraie famille », 2011.
[166] *Famille d'accueil,* épisode 5, « Mauvaise graine », F3, 2003. Les citations suivantes sont extraites de cet épisode.

> catastrophiques que le carcan répressif d'une éducation à l'ancienne. Poser des règles de vie en société, les lui faire respecter, dire « non », « stop », « là t'exagères », le sanctionner éventuellement, c'est l'aider à se construire, à grandir. Et aussi à se sentir en sécurité. C'est logique dans le fond. Comment voulez-vous qu'un enfant se sente protégé par un adulte qui ne parvient pas à lui imposer la moindre règle ? Mais aujourd'hui, la culpabilité que ressent Ludovic me semble aller bien au-delà de la violence qu'il exerçait sur sa mère. Je ne suis pas loin de penser qu'il se sent responsable de sa mort. Quoi qu'il en soit, il y a quelque chose de bloqué chez cet enfant. Ludovic est entré dans une véritable logique de destruction. Des autres et de lui-même.
> M. : […] Je ne suis plus concernée. […] Ludovic ne reviendra pas à la maison.
> P. : [...] il me semble qu'aujourd'hui, vous êtes une des rares personnes à pouvoir encore lui venir en aide.

Suite à ce long discours de la pédopsychiatre, Marion donnera une ultime chance à Ludovic et tout s'arrangera. Ce type de scène comporte deux enjeux. Le premier peut se lire en termes pédagogiques et dans la volonté du programme de traiter, d'exposer et d'expliquer des « problèmes de société », en accord avec les missions du service audiovisuel public et avec les promesses du programme explicitées dans la promotion de la série. Le second enjeu renvoie aux effets idéologiques de ce type de discours. Le dispositif ici est double : la série promeut à la fois un dispositif de parentalité, comme nous venons de le montrer, et un dispositif de savoir-pouvoir au sens foucaldien, ce à quoi nous allons nous atteler désormais.

4.3. Parentalité, savoir social et pouvoir

La figure de l'expert mise en scène ici est construite comme référent et comme figure d'autorité vis-à-vis du personnage de l'assistante familiale. Marion prend conseil auprès des experts et surtout elle suit leur avis et les confirme dans cette position de savoir. Professionnelle de l'enfance bénéficiant d'une expérience de mère régulièrement mise en valeur, elle se soumet malgré tout à l'autorité d'experts qui lui indiquent la marche à suivre. Les experts qu'elle consulte lui livrent les clés de la réussite et elle met toujours en pratique les conseils glanés. Ces personnages de médecins, spécialistes et autres psychologues sont convoqués en tant que figures détenant un savoir. Dans l'extrait cité précédemment sur l'enfant tyran, le discours va au-delà de la simple explication et est empreint de normes très précises : « poser des règles de vie en société, les lui faire respecter, dire "non", "stop", "là t'exagères", le sanctionner éventuellement, c'est l'aider à se construire, à grandir ». Le discours ici rappelle les craintes relatives à l'enfant-roi qui n'aurait pas de limites et auquel les parents donneraient le droit de tout faire. Marion ne remet pas en cause les conseils des psychologues, experts auxquels elle accorde toute sa confiance. D'un côté, ces personnages mettent en lumière le fait que la parentalité, dans sa pratique, n'est pas quelque chose de « naturel » ou d'inné et que les parents ont parfois besoin d'être aidés, encouragés, coachés, notamment lorsque des situations difficiles se font jour. Marion en effet

cherche de l'aide quand elle est confrontée à une adolescente suicidaire[167], à une petite fille qui risque de perdre sa mère atteinte d'un cancer[168], à un adolescent victime de TOC (troubles obsessionnels compulsifs)[169] ou encore à un petit garçon qui se pense responsable de la mort de sa mère et devient violent[170]. Malgré son expérience, elle n'a pas toujours non pas tant les compétences que les remèdes ou solutions pour soulager les enfants qui lui sont confiés. Le réseau de professionnels de l'enfance qui l'entoure et auquel elle fait appel lui donne des ressources, il fonctionne comme un soutien. D'un autre côté, ces discours et experts témoignent aussi du poids de la psychologie dans la sphère publique, tout spécialement lorsqu'il s'agit de parentalité, nous y reviendrons[171]. C'est dès lors une autre version du dispositif relatif à la parentalité qui se fait jour dans cette série : celle d'un dispositif de savoir-pouvoir. *Famille d'accueil*, à travers ces figures d'experts, dissémine des conseils, ressources, façons de faire recommandées ou valorisées pour élever des enfants et être de « bons » parents. Marion dès lors s'inscrit au cœur d'un dispositif de savoir-pouvoir tel que Michel Foucault le conceptualise. Rappelons sa définition du dispositif :

> Ce que j'essaie de repérer sous ce nom, c'est, premièrement, un ensemble résolument hétérogène, comportant des discours, des institutions, des aménagements architecturaux, des décisions réglementaires, des lois, des mesures administratives, des énoncés scientifiques, des propositions philosophiques, morales, philanthropiques, bref ; du dit, aussi bien que du non-dit, voilà les éléments du dispositif. Le dispositif lui-même, c'est le réseau qu'on peut établir entre ces éléments[172].

La série *Famille d'accueil*, mais plus généralement les séries de notre corpus, participent à ce dispositif de savoir et de pouvoir sur la parentalité. Elles sont un des nœuds du réseau, faisant la promotion d'un certain nombre de valeurs et pratiques légitimées – l'attention, l'amour, l'intérêt supérieur de l'enfant – tout en stigmatisant des pratiques illégitimes – la violence, l'inconstance ou le manque d'attention. La parentalité est normée par des dispositions légales, des institutions, des travailleurs sociaux, des discours, des représentations, etc., qui participent à renforcer les injonctions et à cadrer les « bonnes » pratiques parentales. Le personnage de Marion, en tant qu'il fait office de figure de mère idéale en opposition à des mères déviantes ou défaillantes fixe les frontières du « bon » parent et, plus encore, de la « bonne » mère.

[167] *Famille d'accueil*, épisode 34, « À la vie, à la mort », F3, 2009.
[168] *Famille d'accueil*, épisode 6, « Un long silence », F3, 2004.
[169] *Famille d'accueil*, épisode 19, « Le prisonnier », F3, 2007.
[170] *Famille d'accueil*, épisode 5, « Mauvaise Graine », F3, 2003.
[171] Nous consacrons un développement à la diffusion de la « culture psy » dans les séries de notre corpus dans le chapitre suivant.
[172] FOUCAULT, Michel, « Le jeu de Michel Foucault », *Dits et écrits, II. 1976-1988*, *op. cit.*, p. 299.

Conclusion : une parentalité policée et ses effets idéologiques

Il y a bien ici production d'un savoir sur la parentalité, savoir qui s'accompagne d'un dispositif de contrôle et de surveillance – représenté par l'ASE et ses travailleurs sociaux – mais aussi de stratégies de résistance de la part des parents stigmatisés comme déviants. La série participe à sa manière de cette forme insidieuse de contrôle normatif en proposant des modèles de parentalité, en valorisant certaines pratiques ou compétences grâce à des personnages positifs et héroïques. La récurrence de ces discours épisodes après épisodes, tend à leur conférer une forme d'autorité, d'autant plus qu'ils trouvent des échos dans d'autres espaces de la sphère publique (que ce soient des émissions de télévision comme *Les Maternelles* sur France 5 ou de téléréalité sur TF1 avec *Baby Boom,* dans les magazines de psychologie, les guides parentaux, etc.). La série, en tant que médiaculture, a bien trois effets idéologiques, tels que les définit Stuart Hall[173] : elle construit, de manière sélective, le *savoir social*, elle produit du sens qu'elle classe dans des « significations et interprétations préférées »[174] tout en le rendant consensuel et légitime. Les séries télévisées, en tant que produits médiatiques, participent de la production, de la construction et de la circulation d'un savoir social spécifique sur la parentalité et la maternité. *Famille d'accueil* expose – à l'échelle de notre corpus – une soixante de cas d'enfants dits en difficulté, mais propose aussi chaque fois une résolution considérée comme acceptable. Ces épisodes et leurs personnages – de professionnels de l'enfance ou d'experts – fournissent des informations sur la parentalité, sur ce que c'est qu'être parent aujourd'hui et sur les comportements à adopter et mettre en pratique pour être un « bon » parent. Sans aller bien sûr jusqu'à considérer que la série dicterait à ses publics des modèles de comportement, et sans présager des modes d'appropriation ou d'interprétation par ces derniers, il n'en est pas moins vrai que la série distille des conseils et des discours générant des modèles de parentalité et de maternité valorisés. En termes idéologiques, les séries de notre corpus font la promotion d'une parentalité normée, policée, mobilisant des compétences et des caractéristiques attendues. De plus, ces séries se font aussi les échos et les relais des discours faisant la promotion de l'intérêt supérieur de l'enfant. Celui-ci devient moteur au sein même de l'exercice de la parentalité et, comme le démontre Sandrine Garcia, « la cause de l'enfant » a remplacé « la cause des mères »[175], accentuant au passage les injonctions et contradictions des rôles maternels. Les mères ne sortent pas indemnes de ce mouvement et elles sont soumises à un « ordre qui assigne les femmes à s'effacer derrière les enfants et les hommes »[176]. Ce qui prime, c'est l'intérêt de l'enfant, et dès lors l'intérêt de ses parents – mais plus spécifiquement de sa

[173] HALL, Stuart, « La culture, les médias et l'"effet idéologique" », *article cité*, p. 52.
[174] *Id.*, p. 53.
[175] GARCIA, Sandrine, *Mères sous influence. De la cause des femmes à la cause des enfants*, *op. cit*.
[176] *Id*., p. 375.

mère – passe au second plan. Cette promotion ne s'est donc pas faite sans heurts dans la mesure où elle contribue « à la reproduction des rapports sociaux de genre inégalitaires, mais aussi des rapports de classe »[177]. La police des familles qui se joue ici est loin d'être indifférente à la classe, comme en témoignent les exemples relevés précédemment. Si dans notre corpus la question de la race est généralement évacuée – en dehors des rares exemples évoqués précédemment et ceux sur lesquels nous reviendrons (chapitre 10) – celle des conséquences de la promotion de la cause de l'enfant semble beaucoup plus lisible. En effet les mères mises en scène dans ce matériau fictionnel accordent toutes une importance fondamentale à leur enfant et, dans le même mouvement, à leur rôle de mère. Ce rôle social est placé au cœur des identités féminines. Ces séries télévisées dressent ainsi, petit à petit, épisode après épisode, année après année, les contours d'une maternité hégémonique et consensuelle disséminant dans la sphère publique l'image d'une « bonne » mère de famille. C'est à cette figure hégémonique et à sa négociation que nous consacrons les chapitres suivants.

[177] *Ibid.* La sociologue souligne que les politiques familiales publiques visent essentiellement les classes populaires et qu'elles sont les plus touchées par les procédures de placement d'enfant.

Chapitre 9. La maternité, entre injonctions et impératifs

« Nous venons de mondes différents, que tout devrait opposer, Cendrillon et moi, mais plus je la connais et plus je le sais : nous sommes des mères faites de la même étoffe, méticuleuses, angoissées, surémotives, aimant leurs enfants d'un amour animal, tout tissé de passion, de peur de mal faire et de volonté de bien faire »[1].

Mélikah Abdelmoumen,
« Merci de votre accueil. Histoire de Roms, 17 »

Les précédents chapitres nous ont permis de mettre en lumière que les séries composant ce matériau tendaient à dessiner les contours d'une « bonne » parentalité, caractérisée par des pratiques valorisées, tout en étant policée, régulée. Jusqu'à présent, nous avons montré que la parentalité avait un caractère genré et qu'hommes et femmes n'étaient pas parents de la même manière. Nous aimerions désormais analyser ce corpus en décortiquant les propriétés qui affublent les personnages de mères. Nous faisons l'hypothèse que ce corpus construit une figure hégémonique de mère de famille, dont les caractéristiques se réfractent dans les différentes héroïnes. C'est donc au rôle de mère tel qu'il est défini dans ces fictions et énoncé par les personnages que nous allons nous intéresser ici. Les mères, dans ces chroniques familiales, pensent leurs devoirs parentaux de manière réflexive. Elles réfléchissent à leurs pratiques maternelles, espèrent bien faire, s'investissent auprès de leurs enfants. Dans notre matériau, les héroïnes tendent à être imaginées par leurs créateurs selon des schèmes récurrents qui deviennent de ce fait significatifs. Plus que les pères, les mères s'inquiètent, sont à l'écoute, disponibles, attentives, tolérantes, aimantes, et, surtout, s'interrogent sur leurs pratiques et sur leur métier de mère. Les séries dessinent ainsi les contours d'une figure maternelle répondant non pas tant à des traits de caractère qu'à des manières de penser et d'exercer leur rôle parental. Afin de saisir ces façons de faire et de les analyser, nous proposons de mobiliser, dans un but méthodologique, l'idéal-type de Max Weber et de montrer que la fiction promeut une figure idéal-typique de mère

[1] ABDELMOUMEN, Mélikah, « Merci de votre accueil. Histoire de Roms, 17 » : http://melikahabdelmoumen.blogspot.fr/2014_03_01_archive.html [consulté le 26/06/14].

de famille[2]. Les traits généraux caractéristiques de la maternité seront envisagés en termes d'impératifs tant ils semblent revêtir un caractère obligatoire[3]. Ce sont ainsi les attendus normatifs d'une maternité consensuelle et légitimée que nous mettrons en lumière. Ces impératifs sont révélateurs tout à la fois du poids qui pèse sur les personnages de mères et des tensions qui traversent l'exercice de la parentalité – plus spécifiquement de la maternité. Ces dernières peuvent notamment être saisies dans les représentations de l'éducation que proposent les séries télévisées. En effet, il n'y a pas un modèle unique d'éducation promu dans ce corpus, ces représentations étant multiformes et plurielles. Nous montrerons que cette relative diversité répond en réalité à des normes d'éducation contemporaines résumables dans ce que nous appellerons l'impératif du « ni-ni ». Nous focaliserons dans un deuxième temps notre attention sur un deuxième impératif, celui de la communication[4], en nous intéressant à tout ce qui relève de la communication et de l'écoute entre mères et enfants. Enfin, nous mettrons en avant un certain nombre de spécificités maternelles venant dessiner les contours d'une maternité hégémonique – dont nous discuterons les enjeux en conclusion.

1. Les tensions de la modernité : la norme du « ni-ni » et son déploiement dans les séries

Assez curieusement, eu égard à la relative homogénéité de notre matériau, ces familles fictionnelles ne mettent pas en place exactement le même modèle d'éducation. Nous aimerions ainsi dans ce chapitre nous intéresser aux tensions liées à l'exercice de la parentalité en mettant l'accent sur les éléments contradictoires qui émergent dès qu'il s'agit d'éducation. En effet, ces chroniques familiales ne proposent pas une vision complètement unifiée de l'exercice de la parentalité ou de l'éducation. Les différents parents mettent en pratique des modèles d'éducation variés, les uns punissant, les autres passant l'éponge, les uns imposant des règles strictes, les autres laissant beaucoup d'autonomie à leurs enfants. Nous proposons dans un premier temps d'interroger les pratiques et valeurs éducatives mises en scène afin de comprendre quelles représentations de la parentalité sont proposées. Plus encore, nous chercherons à saisir ce que cette diversité peut bien cacher. Signifie-t-elle que l'exercice de la parentalité peut-être déconnecté de normes éducatives et de « bonnes » façons de faire ? Ou, malgré tout, ne recèlerait-

[2] Cf. Chapitre 3.
[3] Nous tenons ici à remercier Anne-Sophie Béliard pour son aide dans la conceptualisation des ces impératifs.
[4] Nous entendons ici « communication » dans son usage commun au sens de circulation et d'échange de parole au sein de la famille. Ce qui est ici promu, c'est l'importance de « dire les choses » et le partage lors de discussions. Nous prolongeons ici la réflexion entamée dans le précédent chapitre.

elle pas toute la difficulté d'être « un bon parent » dans nos sociétés contemporaines et les injonctions contradictoires qui se font jour ? Comment trouver l'équilibre en effet entre l'autorité et la compréhension ? Entre la transmission de valeurs et l'épanouissement de l'enfant ? Entre le parent « copain » ou « cool » et le parent autoritaire – le premier risquant l'accusation de laxisme, d'indifférence ou de désintérêt et le second celle d'un manque d'amour ou de tendresse ? Nous montrerons dès lors que les ambivalences mises au jour *via* la multiplicité des pratiques parentales sont en réalité caractéristiques des tensions désormais constitutives de la parentalité dans la seconde modernité.

1.1. Les multiples voies de l'éducation

Notre matériau met en œuvre une relative diversité des modes d'éducation qui peut être illustrée aussi bien à l'échelle de notre corpus qu'à l'échelle de certaines séries. Ainsi de *Fais pas ci, fais pas ça* qui met en opposition deux familles ayant des modes d'éducation annoncés comme opposés, ou de *Que du bonheur !* dans laquelle les deux parents n'ont pas toujours les mêmes réactions. Dans la première, l'éducation semble être au cœur du concept même de la série. En effet, la formule originelle de *Fais pas ci, fais pas ça* est fondée sur la mise en opposition de deux familles (les Bouley et les Lepic) aux pratiques éducatives aux antipodes les unes des autres, opposition favorisée par le dispositif relevant du « mocumentaire ». Les deux familles mises en scène sont filmées dans leur quotidien, et choisies pour leurs modes d'éducation opposés. Dans le pilote, Valérie avoue, face caméra : « on est très fiers d'avoir été choisis pour représenter un mode d'éducation bien précis, enfin, euh... le nôtre, quoi ! » tandis que Renaud, côté Lepic, voit ainsi les choses : « si on peut aider des parents à mieux élever leurs enfants… »[5]. Cette saison, plus encore que les suivantes, met en opposition les deux familles : d'un côté les Bouley, famille recomposée construite à partir du stéréotype de la famille « bobo »[6] et de l'autre les Lepic, famille nucléaire ancrée dans le stéréotype de la famille bourgeoise « traditionnelle », catholique, avec son père pourvoyeur de revenus et sa mère au foyer[7]. Toute cette saison joue sur la tension entre deux modes d'éducation bien distincts. Plusieurs scènes viennent d'ailleurs confronter les deux modèles tout en offrant à chaque protagoniste l'occasion d'étayer ses arguments[8]. La vie familiale ne se fait pas au même rythme chez les uns ou les autres. Dans un épisode, les Lepic partent pour une balade à vélo le dimanche matin alors que chez les Bouley, l'heure est à la grasse matinée. Les repas sont pris en famille dans la cuisine chez les premiers alors que chez leurs voisins, le

[5] *Fais pas ci, fais pas ça*, saison 1, épisode 1, « La rentrée des classes », F2, 2007.
[6] Ils renvoient aux « bourgeois-bohème », c'est-à-dire à l'image de personnes de classes sociales plutôt supérieure (milieu bourgeois), privilégiant un mode de vie attentif à l'écologie, au bien-être, et une éducation centrée sur l'épanouissement de l'enfant et de ses potentialités.
[7] Les noms de famille viennent réaffirmer l'opposition entre les Lepic – et leur rigidité – et les Bouley – dont l'orthographe est précisée, et une forme de mollesse ou de laxisme.
[8] La scène relevant de « la guerre des mères » analysée dans le chapitre 7 en est tout à fait révélatrice.

repas se fait devant la télé, sur la table basse[9]. Pour les adolescentes, les sorties sont très réglementées chez les Lepic tandis qu'elles sont beaucoup plus négociables chez les Bouley.

Les différents parents mis en scène ne promeuvent donc pas tous les mêmes normes ou valeurs, en matière d'éducation notamment. Ainsi, Catherine et Jacques dans *Une famille formidable* se reconnaissent volontiers dans une éducation permissive. Catherine dit d'ailleurs à son fils Jérémy : « tu nous connais, ton père et moi on est pas du genre à empêcher »[10]. Un jour qu'ils rentrent chez eux, ils trouvent la maison pleine et des amis de leurs enfants jusque dans leur lit. Conciliants, ils vont à l'hôtel : « on a des enfants qui ont beaucoup d'amis, alors on n'a pas de lit ! »[11], dit-elle gaiement. Lorsque Frédérique demande à aller poursuivre sa section sport-études en vivant chez son grand-père au Portugal, ils acceptent[12] ; ils cèdent aussi à celle-ci lorsque, à 14 ans, elle décide de vivre avec son petit copain pour « faire une expérience prénuptiale »[13]. Ce dernier exemple est rare dans les séries, les parents étant généralement très protecteurs envers leurs enfants adolescents, et plus précisément leurs filles, dès qu'il est question de sexualité. Catherine explique ce laisser-faire par le fait que Jacques et elle ne seraient pas des modèles et auraient donc de ce fait du mal à être trop fermes. Elle dit en effet : « on a fait nous-mêmes tellement de bêtises, qu'en tant que parents, on a du mal à... »[14], sous-entendant ici « à être autoritaires ». Dans *Famille d'accueil*, en revanche, les parents imposent beaucoup plus de règles à leurs enfants tout comme à ceux qu'ils accueillent. Marion rappelle régulièrement le fonctionnement de la maisonnée, et qu'il y a des règles et horaires à respecter. Lorsque Charlotte, adolescente, souhaite sortir, elle demande la permission, permission qui est parfois négociée. Ainsi une bonne note en mathématiques autorise un week-end entre copains[15]. Les bêtises doivent être avouées sous peine de ne pas être pardonnées, et sont souvent suivies de punition à valeur utilitaire ou pédagogique. Par exemple, après avoir essayé de voler un jeu vidéo, Tim doit rembourser sa dette en repeignant les volets. Ce principe de négociation ou de punition est totalement absent d'une série comme *Une famille formidable*.

Dans *Que du bonheur !*, les modes d'éducation différents s'expriment au sein même du couple parental formé par Jean-François et Valérie. À plusieurs reprises l'un et l'autre mettent en avant

[9] Nous pouvons cependant noter qu'avec l'arrivée d'un autre enfant, la famille Bouley est de plus en plus réunie autour d'une table lors des repas.
[10] *Une famille formidable*, épisode 18, « Un nouveau départ », TF1, 2006.
[11] *Une famille formidable*, épisode 3, « Des jours ça rit, des jours ça pleure », TF1, 1992.
[12] *Une famille formidable*, épisode 5, « Des vacances mouvementées », TF1, 1993.
[13] *Une famille formidable*, épisode 9, « De pères en fils », TF1, 1996.
[14] *Une famille formidable*, épisode 20, « Vacances marocaines », TF1 2008.
[15] Marion dit à Charlotte, après lecture du devoir de maths : « je vois que tout est bon. Bravo – *elle regarde Daniel qui acquiesce.* Alors pour la peine, ton week-end avec tes copains, c'est d'accord ». *Famille d'accueil,* épisode 17, « La mauvaise pente », F3, 2006.

des valeurs ou façons de faire différentes, voire contradictoires. Dans l'épisode « À votre bon cœur », Zoé mendie devant l'immeuble et gagne 13 € en quinze minutes. Alors que sa mère tente de lui expliquer qu'elle ne peut pas partir toute seule dans la rue et qu'elle ne doit pas recommencer à mendier, Jean-François au contraire est impressionné, disant à sa fille « t'es trop forte », ce à quoi Valérie rétorque : « tu vas pas la féliciter non plus »[16]. La mère, à plusieurs reprises, insiste sur la valeur de l'argent et se heurte ici à un mari dont la réaction oblitère la dimension éducative. Dans un autre épisode, Zoé refuse d'aller à l'école à cause d'un bouton sur la joue. Jean-François propose de lui mettre du fond de teint, mais Valérie refuse immédiatement, arguant que Zoé ne peut pas aller à l'école en étant « maquillée »[17], ce à quoi Jean-François adhère finalement. Dernier exemple, alors que Zoé a retiré toutes les contraventions des voitures du quartier, Jean-François rit, s'amusant de l'attitude de la petite alors que Valérie au contraire explique que ce n'est pas bien. Zoé, face à un père amusé et une mère contrariée leur dit d'ailleurs : « bon, quand vous aurez accordé vos violons, vous me le direz, hein ? »[18]. Les deux membres du couple parental ne sont donc pas en accord et réagissent différemment à une même situation, Jean-François prenant souvent les choses à la légère et à la rigolade, tandis que Valérie, au contraire, intègre toujours une dimension explicative et éducative à sa réaction.

1.2. Un impératif de protection et de responsabilité

La question des « violons à accorder » entre parents revient dans d'autres séries, témoignant de la nécessité pour le couple parental de faire front devant ses enfants et de promouvoir les mêmes valeurs – le risque inhérent aux désaccords étant celui d'une perturbation des repères des enfants. Les parents sont donc attentifs à l'image qu'ils offrent à leurs enfants et cherchent à ne pas les perturber.

1.2.1. « On ne peut pas faire ça aux enfants »

Les séries donnent ainsi à voir les représentations que se font les parents de leur rôle et de ce qui est ou non, selon eux, « bon » pour les enfants. Ainsi, dans *Merci, les enfants vont bien*, Jean-Pierre annonce aux enfants qu'ils vont avoir un petit frère ou une petite sœur alors qu'il souhaite que sa femme avorte. Face à la surprise de cette dernière, il s'explique : « je veux pas qu'ils imaginent qu'on n'est pas d'accord sur un sujet si délicat »[19]. Fabienne expose la même logique : « le grand principe, c'est de ne jamais nous contredire Renaud et moi. Ça ne veut pas dire qu'on est toujours d'accord sur tout. Dans ce genre de situations, comme je sais qu'on va se crêper, et

[16] *Que du bonheur !*, épisode 136, « À votre bon cœur », TF1, 2008.
[17] *Que du bonheur !*, épisode 141, « Le Bouton », TF1 2008.
[18] *Que du bonheur !*, épisode 178, « Amendes amères », TF1, 2008.
[19] *Merci, les enfants vont bien*, épisode 1, « Ça déménage », M6, 2005.

bien je ne lui en parle pas, comme ça on évite le problème »[20]. Les parents cherchent ainsi à « garder la face » ou à « faire bonne figure ». En effet, ils tentent de maintenir devant leurs enfants une version de leur couple conforme à l'image qu'ils souhaitent en donner : celle d'un couple aimant, uni et solidaire dans l'exercice de la parentalité. Comme l'écrit Erving Goffman à propos de la « face » et de la « figuration », « ce qu'une personne protège et défend, ce en quoi elle investit ses sentiments, c'est une idée d'elle-même »[21]. Garder la face vis-à-vis des enfants, c'est une manière d'affirmer une image de soi consistante, image qui sera en retour confirmée et validée[22]. C'est ce souhait de garder la face qui amène les personnages de parents à cacher, dans la mesure du possible, leurs problèmes de couple à leurs enfants. La dissociation du couple parental et du couple conjugal les encourage à distinguer une équipe parentale gérant ensemble l'éducation des enfants et un couple conjugal dont les crises ne doivent pas être mises au grand jour. Fabienne, qui pense que Renaud l'a trompée lui dit ainsi : « écoute Renaud, ça suffit maintenant ! Tu l'emporteras pas au paradis ! Alors à partir de maintenant, on fera semblant devant les enfants, d'accord ? Et puis en attendant, tu vas dormir ailleurs ! »[23]. Caroline qui, pour sa part, a été effectivement trompée par son mari, lui-dit : « déjà c'est dégueulasse de me rendre responsable de notre séparation. Mais m'enfoncer devant les filles, les mêler à nos problèmes de couple ! […] Je me dis que c'est pas un hasard si t'as déconné juste au moment où ta famille avait le plus besoin de toi ! »[24]. Les enfants doivent être tenus à l'écart des péripéties de la vie conjugale de leurs parents. Affleure dans ces discours l'idée qu'« on ne peut pas faire ça aux enfants ». C'est d'ailleurs ce que dit Catherine à Jacques alors qu'elle vient de décider de leur séparation, suite à une énième aventure extra-conjugale de celui-ci : « je vais dormir ailleurs. Ah non, il y a les enfants, je peux pas faire ça aux enfants avant les examens. Alors écoute, on va faire exactement comme si de rien n'était jusqu'aux examens des enfants […] et après je demande le divorce ! »[25]. La rupture est donc négociée en fonction, d'abord, des intérêts des enfants, qui sont prioritaires.

1.2.2. Des enfants à protéger

Les enfants doivent être protégés, et le rôle de parent est souvent énoncé en ces termes. Ce vocabulaire revient dans plusieurs séries, dans la bouche des personnages de mères, mais aussi, un peu moins fréquemment cependant, des pères, comme en témoignent les citations suivantes extraites de sept séries différentes :

[20] *Fais pas ci, fais pas ça*, saison 1, épisode 11, « Toute vérité n'est pas bonne à dire », F2, 2007.
[21] GOFFMAN, Erving, *Les Rites d'interaction*, traduit par Alain Kihm, Paris, Les Éditions de Minuit, 1974, p. 40.
[22] « Un individu *garde la face* lorsque la ligne d'action qu'il suit manifeste une image de lui-même consistante, c'est-à-dire appuyée par les jugements et les indications venus des autres participants, et confirmée par ce que révèlent les éléments impersonnels de la situation », *id.*, p. 10.
[23] *Fais pas ci, fais pas ça*, saison 5, épisode 8, « Le joker-connerie », F2, 2012.
[24] *Clem*, épisode 2, « Bienvenue à Valentin », TF1, 2011.
[25] *Une famille formidable*, épisode 1, « Les parents disjonctent », TF1, 1992.

> Valérie : Pour moi le **rôle des parents**, c'est avant tout de **protéger les enfants**[26].
>
> Sophie : Je suis désolée, chérie, je sais que tu vas m'en vouloir beaucoup mais **j'ai le rôle ingrat de te protéger**[27].
>
> Isabelle : Ils ont des projets, des envies, des études. **On doit les protéger** et pas les stresser avec nos histoires[28].
>
> Juliette : si je m'en foutais, je serais ravie. Je ne suis pas ta copine, mais ta mère. T'as 17 ans. […] C'est con de se vexer, **nous tout ce qu'on veut, c'est vous protéger**[29].
>
> Corinne : de toute façon, je suis pas capable de la nourrir, **pas capable de la protéger.** Je suis capable de rien. Elle a raison, hein. Tout ce que je fais c'est moche. […] Occupez-vous d'elle, **vous serez une meilleure mère que moi**[30].
>
> Jacques : C'est notre fille. On a le droit de savoir, et de **la protéger** si besoin est[31].
>
> Jean-Paul : c'est de ma faute, j'ai pas arrêté de l'engueuler, j'ai pas su la protéger. **C'est le rôle d'un père de protéger ses enfants.**
> Caroline : non, c'est aussi le mien[32].

La récurrence de l'expression est significative d'une conception partagée par les personnages – et donc vraisemblablement par leurs créateurs – d'une parentalité allant de pair avec un impératif de responsabilité très fort. La protection des enfants est à la fois « rôle » et « devoir ». Cet impératif renvoie donc en quelque sorte à une injonction que les parents s'imposent et à laquelle ils tentent de répondre. Ces personnages sont dès lors révélateurs des aspects très normatifs qui construisent ces représentations de la parentalité.

1.2.3. Responsabilité et obligation : l'exemple des découvertes de paternités tardives

L'impératif de responsabilité est également lisible dans le fait qu'un lien de parenté biologique oblige les personnages. En effet, les découvertes tardives de ce type de lien vont de pair avec l'instauration de relations affectives. Nous prendrons ici l'exemple des paternités annoncées tardivement, dans la mesure où ces maternités, elles, n'existent pas. Notre corpus compte quatre intrigues de révélation d'enfants cachés[33]. Les hommes confrontés à la découverte d'une paternité

[26] *Fais pas ci, fais pas ça*, saison 1, épisode 6, « L'anniversaire des filles », F2, 2007.
[27] *Hard*, saison 2, épisode 12, Canal +, 2011.
[28] *Merci, les enfants vont bien*, épisode 6, « Système B », M6, 2008.
[29] *Drôle de famille*, épisode 3, « Chacun pour soi », F2, 2012.
[30] *Famille d'accueil*, épisode 23, « Une vie rêvée », F3, 2008. Parce qu'elle se considère incapable de protéger sa fille, Corinne se pense une mauvaise mère.
[31] *Une famille formidable*, épisode 26, « La guerre des chefs », TF1, 2012.
[32] *Clem*, épisode 1, TF1, 2010.
[33] Nous ne traitons ici que des exemples de notre corpus mais des cas similaires ont été repérés dans d'autres séries comme dans *Joséphine, ange gardien* (TF1) ou dans *Plus belle la vie* (F3). Pour plus de précisions, voir : LÉCOSSAIS, Sarah, *La Famille dans les séries télévisées françaises : un révélateur de reconfigurations normatives et de consensus télévisuel*, *op. cit*. Signalons un dernier cas, que nous n'analyserons pas car il est hors corpus : dans *Clem*, Jean-Paul apprend dans l'épisode 8 qu'il a un fils de 15 ans, Martin (*Clem*, épisode 8, « Un de plus chez les Boissier », TF1, 2013).

inconnue acceptent le fait, quels que soient leur âge et leur situation matrimoniale, et tentent de devenir, pour ces enfants, une figure paternelle. Ces intrigues sont intéressantes pour leur répétition mais aussi parce que les imaginaires qu'elles développent nous donnent accès aux attendus de la parentalité, plus spécifiquement ici de la paternité.

Dans *Une famille formidable*, Jacques comprend que l'enfant de son ancienne maîtresse Lucia est son fils[34]. Il demande à rencontrer l'enfant. Lucia est rétive mais finit par accepter et l'épisode se clôt sur une fête dans laquelle José est présenté à la famille Beaumont qui l'accueille. Puis pendant quatre épisodes il n'est plus question de cette paternité, mais en 2006, dans l'épisode 18, Lucia insiste auprès de Jacques pour que son compagnon, Joaquim, adopte le petit. À contre cœur, Jacques cède, pensant que « c'est la meilleure chose qui pouvait arriver à José »[35]. L'intérêt de l'enfant prime, comme toujours et renvoie ici à la nécessité pour l'enfant d'avoir un père présent – quel qu'il soit. Cependant, lors d'un nouveau rebondissement, Lucia, qui n'est plus en couple avec Joaquim, revient auprès de Jacques en lui demandant d'être un père pour José, dans la scène suivante dont nous reproduisons une partie des dialogues :

> Jacques, *à Lucia* : tu sais c'est quand même insensé, Lucia. Il y a deux ans tu me demandes d'abandonner ma paternité pour que […] Joaquim puisse adopter José. Et puis là, tout d'un coup, si j'ai bien compris, j'ai de nouveau le droit d'être son père, c'est bien ça ? Ben... je trouve ça un petit peu fort.
> Lucia : je me suis rendu compte que je suis instable avec les hommes. […] Et **José a besoin d'un vrai père**, pas des amants qui se succèdent dans ma vie. […] José a besoin de toi.

Lucia considère désormais que son fils a besoin d'une figure paternelle stable, d'un « vrai père », et que le « vrai père » de José, c'est Jacques, puisque ce dernier est son géniteur. L'ancrage de la parentalité dans un lien biologique est ici extrêmement fort, tout comme l'affirmation de la nécessité pour un enfant d'avoir un père. Jacques accepte et rencontre José, l'emmenant manger une glace[36] :

> Jacques : pour moi c'est pareil, je suis un peu intimidé. Mais je crois qu'on a pas mal de choses à se raconter.
> José : […] Tu voulais te débarrasser de moi ?
> Jacques : […] À cette époque-là, avec ta maman, on a pensé que ce serait plus clair pour toi, que ce serait plus facile […]. C'est très bien comme ça. **Je suis ton père, c'est moi ton père et j'ai l'intention de le rester.**
> José : en clair, qu'est-ce qu'il va se passer maintenant ?
> Jacques : on va faire connaissance. […] Pour commencer, tu pourrais peut-être venir me voir à Paris ?

[34] *Une famille formidable*, épisode 13, « Des invités encombrants », TF1, 2002.
[35] *Une famille formidable*, épisode 18, « Un nouveau départ », TF1, 2006.
[36] Dans *Drôle de famille*, Maxime, qui est cuisinier, prépare une glace pour son fils Gaël lors de leur première rencontre (épisode 2, « Deux heureux événements », F2, 2010).

José : […] Comme t'es plus avec maman, ça évite les problèmes de séparation[37].

Jacques avoue la situation à Catherine et cette dernière le soutient, disant : « c'est peut-être mieux comme ça. Après tout, t'es son père. C'est une idée saugrenue de vouloir le faire adopter par un inconnu, alors qu'il a un vrai père ». La promotion de la paternité biologique est ici réaffirmée, Jacques passant de géniteur à « vrai père » à deux reprises. Reconnu comme père biologique et reconnaissant cette paternité, Jacques ne peut pas fuir ses responsabilités, considérant de plus que José « va vraiment avoir besoin de [lui] ». C'est aussi en ce sens que l'impératif de responsabilité peut être saisi. Le lien biologique est fort et engendre une obligation. C'est la raison pour laquelle les quatre personnages masculins qui se découvrent pères performent ce rôle vis-à-vis de ces enfants.

Ainsi, dans la série *Merci, les enfants vont bien*, Christophe apprend qu'il est le père de Lola, la fille de Jeanne avec laquelle il a vécu en couple une dizaine d'années auparavant. Jeanne explique à Christophe qu'elle était enceinte lorsqu'ils se sont séparés, et lui dit « j'ai voulu cet enfant mais seule »[38]. Cependant, elle ne refuse pas pour autant de laisser Christophe devenir père s'il le souhaite. En effet, lorsqu'il lui dit « aujourd'hui, on s'aime plus et on se retrouve avec un enfant », elle lui répond : « ça, c'est pas incompatible ». Il décide alors de s'occuper de Lola et de passer du temps avec elle. Lorsque celle-ci lui dit « papa, viens ! », il réagit immédiatement à cette nouvelle appellation, relevant à l'attention de Jeanne : « t'as entendu ? Elle m'a appelé papa ! ». À la fin de l'épisode, on apprend que Christophe s'occupera de Lola pendant une semaine puis pendant une partie des vacances scolaires. Il est également intéressant dans cette intrigue d'évoquer la réaction de la compagne de Christophe, Emma, qui par ailleurs est enceinte de lui. Voici ce qu'elle décide : « je vais aller lui dire que j'accepte tout […], que je considèrerai Lola comme ma propre fille ». Emma accepte donc d'endosser elle aussi un rôle parental vis-à-vis de Lola en la traitant comme sa fille, sans pour autant prétendre être une mère pour elle. La parenté biologique est donc valorisée, tout en laissant une place à la parenté élective. Le jeu entre liens du sang et liens du cœur est le même dans *Famille d'accueil* lorsque Daniel apprend qu'il est le père biologique de Valentin[39], un jeune homme de 18 ans, qui a perdu son père (celui qui l'a élevé) quelques mois auparavant. Valentin met les choses au clair avec Daniel : « je vais être très clair. Mon père, c'est Jean-Baptiste, et personne le remplacera », ce à quoi Daniel répond : « ah mais j'y ai même jamais pensé. […] Ça nous tombe dessus faut qu'on s'y fasse […]. Si t'as besoin de parler... ». Daniel ne veut donc pas « remplacer » Jean-Baptiste, qui a élevé Valentin comme son fils, mais cherche tout de même à jouer son rôle de père biologique en étant présent

[37] Pour cette citation et les suivantes : *Une famille formidable*, épisode 19, « Les adieux à Nono », TF1, 2008.
[38] Pour cette citation et les suivantes : *Merci, les enfants vont bien*, épisode 12, « La rançon du succès », M6, 2008.
[39] *Famille d'accueil*, épisode 28, « Beau-père », F3, 2008. Les citations qui suivent sont extraites de cet épisode.

pour le jeune homme. Il le présente à sa famille, passe du temps avec lui. Si la glace est un moyen d'engendrer une complicité avec les enfants, avec le jeune homme, c'est le sport qui est privilégié, le père et le fils s'affrontant dans un jogging. Ces intrigues autour de la paternité cachée et de la reconnaissance de cette dernière constituent un ressort narratif et dramatique classique[40]. Plus encore, dans la fiction sérielle française, elles respectent toujours un certain nombre de critères qui dressent les contours de ce qui est acceptable et de ce qui ne l'est pas. Tout d'abord, ces personnages ne refusent jamais de rencontrer l'enfant, et encore moins de jouer un rôle de père – repérable dans les moments de complicité et dans l'attention portée aux enfants. Pour autant, ces hommes acceptent que ces enfants, lorsque c'est le cas, rappellent qu'ils ont déjà un père et qu'il ne pourra jamais être remplacé[41]. Enfin, le dernier élément récurrent est l'acceptation pleine et entière de cette paternité et de ce nouvel enfant par les compagnes. Catherine, Emma et Marion se montrent particulièrement compréhensives et soutiennent leurs compagnons. La parenté biologique est donc aussi bien un devoir qu'une responsabilité – et relève dès lors, on le voit bien, d'un impératif. Par ailleurs, les revirements de situation sont autorisés par la sérialité mais, s'ils peuvent parfois sembler manquer de logique ou de vraisemblance (notamment dans *Une famille formidable*), ils sont aussi révélateurs des ambivalences de la fiction sérielle, et des tensions relatives aux représentations de la paternité. Ces séries ne font pas la promotion uniquement de la paternité biologique – même si elles tendent à la présenter comme importante, voire nécessaire – mais insistent également sur la paternité sociale et les définitions mêmes des acteurs.

Ces fictions ne mettent pas en scène et en discours une vision monolithique de la paternité et tendent à valoriser aussi bien la parenté biologique que la parentalité sociale. Deux exemples témoignent de ces variations et de l'ambivalence même de ce matériau. Dans l'épisode 22 d'*Une famille formidable*[42], Julien apprend que, contrairement à ce qu'il pensait, il n'est pas le père biologique de sa fille Zoé. En effet Patricia, dont l'ex-mari était alors en prison, avait couché avec celui-ci « par pitié » lors d'une visite conjugale[43]. Voici la lettre que Patricia a écrite à Julien :

> Lettre de Patricia : **Le vrai père** de Zoé, c'est toi. C'est toi qui as pleuré d'émotion en la prenant dans tes bras pour la première fois, le jour de sa naissance. C'est toi qui as veillé la nuit, auprès d'elle, quand elle avait de la fièvre. C'est toi qui as lâché sa main, le jour où elle a fait ses premiers pas. Et les premiers mots qu'elle a prononcés, c'était pour toi, papa. […] Je t'aime[44].

[40] Voir, à titre d'exemple, la typologie de la reconnaissance d'Umberto Eco, entre agnition et révélation : ECO, Umberto, *De Superman au surhomme*, Paris, Grasset, 1993 (1978).
[41] Daniel dit ainsi à Élise, la mère de Valentin : « avec Valentin, j'ai peur d'empiéter sur la mémoire de Jean-Baptiste, mais bon à force, ça lui envoie un mauvais message, comme si je me désintéressais de lui, ce qui est faux » (*Famille d'accueil*, épisode 35, « L'autre peine », F3, 2010).
[42] *Une famille formidable*, épisode 22, « Le grand virage », TF1, 2010.
[43] Cf. chapitre 5.
[44] *Une famille formidable*, épisode 24, « Retour aux sources », TF1, 2010.

Comme toujours dans cette série, la famille s'en mêle et fait rencontrer à Julien l'ex-mari de Patricia, Stéphane. Ce dernier, qui est sorti de prison, ne se sent pas prêt à être père, encore moins d'une petite fille qui en a déjà un. Voici ce qu'il dit à Julien :

> Stéphane : Zoé est peut-être ma fille biologique, mais je peux pas être papa. Je suis pas prêt pour avoir un enfant. Zoé, elle m'appelle Stéphane, **c'est toi qu'elle appelle papa** […] La petite elle a besoin de toi. Fous pas tout en l'air pour une connerie[45].

Si Stéphane peut « refuser » cette paternité, c'est bien parce que Zoé a un (autre) père qui l'aime et qui l'a désirée, qu'il soit ou non son géniteur n'ayant pas d'importance. Nous pouvons également avancer l'hypothèse que la situation instable de Stéphane (qui sort de prison) et son agressivité (il frappe Julien) n'en font pas un père idéal. Patricia et Stéphane insistent sur le fait que Zoé considère Julien comme son père – et non Stéphane – et sur le fait que Julien joue pour l'enfant un rôle de père : présence lors de sa naissance, veille lorsqu'elle est malade, aide aux premiers pas, etc. La série *Une famille formidable* propose donc dans une saison une intrigue sur la responsabilité de Jacques en tant que père biologique d'un enfant qu'il n'a jamais vu – et qu'il prend en vacances chez lui, etc. – avant de développer dans la saison suivante une intrigue valorisant la paternité sociale de Julien, en acceptant fort bien le refus de Stéphane d'être le « père » de Zoé. Finalement, ce qui compte dans ces deux intrigues, c'est que l'enfant ait un père – biologique ou non. Dans *Famille d'accueil*, le jeu se fait aussi entre ces deux paternités, l'alternance ayant ici cours au sein d'un même épisode. Dans « Beau-père »[46], cité précédemment, la narration entrelace les deux aspects (biologique et électif) de la paternité. D'un côté, Daniel apprend qu'il est le père biologique de Valentin et commence à s'investir auprès de lui ; de l'autre, Marion œuvre à la reconnaissance de la paternité sociale et élective de Raphaël vis-à-vis de Matteo, fils de son compagnon décédé, dont il n'est pas légalement le beau-père (en raison de son homosexualité) alors qu'il en est le parent d'intention et qu'il l'a élevé. Les deux arches narratives font donc la promotion aussi bien de la parenté élective que biologique, tout en valorisant dans les deux cas l'importance de la figure paternelle[47]. Ces discours à nouveau relèvent d'un *double speak*[48] et se déploient dans une tension permanente autorisant plusieurs niveaux de lecture et d'interprétation. Évoquant le travail de Robin Wood sur *Taxi Driver*, Noël Burch écrit que ce *double speak* « revient à une incapacité [de certains textes] à se positionner

[45] *Id.*
[46] *Famille d'accueil*, épisode 28, « Beau-père », F3, 2008.
[47] Il est enfin à noter que seuls des personnages négatifs ou antipathiques refusent de jouer un rôle de père pour leur enfant biologique qui n'en n'a pas d'autre, ce qui leur vaut d'être caractérisés comme déviants On peut ici penser aux pères d'Angel dans « Bad Girl » (*Famille d'accueil*, épisode 48, F3, 2011) ou de Marie-Ling dans la même série (épisode 53, « Ying et Yang », F3, 2012). Enfin, le fait que dans *Une famille formidable* le personnage de Stéphane soit un ancien détenu renforce de manière insidieuse cette déviance. Est-ce un hasard si, dans la série, ce soit le personnage qui est dans une telle situation qui refuse sa paternité ?
[48] BURCH, Noël, « *Double Speak*. De l'ambiguïté tendancielle du cinéma hollywoodien », *article cité.*

dans le monde, à choisir entre une attitude progressiste ou réactionnaire »[49]. Cette ambivalence témoigne de la polysémie de ce matériau et, sans doute, d'un jeu entre valorisation de la paternité biologique (dans une attitude plutôt conservatrice) et promotion de la paternité sociale (allant dans le sens de davantage de progressisme). La nécessité de conserver un public tout en en gagnant de nouveaux encourage la multiplication des points de vue.

1.3. Travail scolaire vs *épanouissement personnel*

La responsabilité inhérente à la parentalité se lit également dans l'intérêt des parents pour l'avenir de leurs enfants. L'importance de l'école est affirmée, de même que celle des diplômes. Les parents, dans les séries, témoignent de leur inquiétude pour leurs enfants vis-à-vis de leur avenir professionnel. Ils craignent qu'ils ne trouvent pas d'emploi et de ce fait les encouragent à bien travailler, à obtenir leur bac et si possible à continuer en faisant des études supérieures. Renaud (*Fais pas ci, fais pas ça*) insiste ainsi pour que Christophe ait un bac en poche, de même que Marion et Daniel vis-à-vis de leur fille Charlotte (*Famille d'accueil*) :

> Marion : Mais c'est ça justement qu'on essaye de t'expliquer avec ton père ! Si t'as un bon niveau d'études, t'auras accès à des postes beaucoup plus intéressants !
> Charlotte : je dois aller au contact de la vie, la vraie, me confronter au monde.
> M. : attends, ton père et moi on sait ce que c'est que d'avoir que le bac en poche.
> Daniel : […] justement, nous on s'est battus pour que vous puissiez faire vos études.
> Ch. : mais vous fantasmez sur les études justement parce que vous en avez pas fait ! Mais ça sert plus à rien aujourd'hui les diplômes ! Vous savez aujourd'hui combien il y a de jeunes qui se retrouvent au chômage avec bac +5[50] ?

Pour autant, à ce principe de la réussite s'oppose celui de l'autonomie et de l'épanouissement de l'enfant. En effet, si les parents encouragent leurs enfants, ils ne les forcent pas, ou du moins pas sur le long terme. Face aux désirs de leurs enfants, ils ne peuvent imposer des décisions qui seraient perçues comme trop autoritaires. L'ajustement entre ces deux impératifs – celui d'encourager l'enfant à faire au mieux et le placer sur la voie de l'autonomie et celui de la priorité accordée à son bien-être et à ses désirs – sont cependant parfois difficiles à concilier, comme en témoigne le personnage de Valérie, dans *Fais pas ci, fais pas ça* :

> Valérie, *face caméra* : moi, Tiphaine, je ne demande qu'une chose, hein, c'est qu'elle fasse ce qu'elle aime. **Pour moi, le plus important, c'est qu'elle soit heureuse.** Voilà. Heureuse. Et ça je le dis d'autant plus fermement que moi on m'a forcée à faire des études, alors. Maintenant je suis contente, mais sur le coup... – *les larmes montent, elle se mouche. Changeant de ton* – En tout cas **j'ai pas fait cinq ans d'études pour que ce soit ma fille qui me fasse le maillot et la moustache, merde !** – *elle pleure de nouveau* – Merde, merde, merde ![51]

[49] *Id*., p. 123.
[50] *Famille d'accueil*, épisode 30, « Fille de personne », F3, 2008.
[51] *Fais pas ci, fais pas ça,* saison 1, épisode 7, « Premier bulletin », F2, 2007.

Le réglage ici est délicat. Valérie considère que l'épanouissement et le bien-être de sa fille sont essentiels et que de ce fait elle devrait l'encourager à choisir le métier qui lui plaît. En même temps, elle veut que sa fille fasse, comme elle, des études, et ne supporte pas l'idée que Tiphaine soit esthéticienne, métier qu'elle considère comme, semble-t-il, dégradant. Marion est face au même dilemme : elle voudrait que sa fille Charlotte fasse des études, mais elle ne veut pas aller contre sa volonté et ses désirs. Les parents de notre corpus se heurtent souvent à ce type de dilemme interrogeant les limites de leur autorité. Tous laissent finalement leurs enfants choisir leur voie, et surtout les soutiennent. En dernière instance, ce qui vaut, c'est l'envie et, comme le dit Marion à sa fille Louise, « faire ce qu'on aime c'est une des clés du bonheur »[52].

1.4. Des réglages difficiles : l'impératif du « ni-ni »

Ces chroniques familiales mettent en scène les tensions entre différentes options éducatives. Les parents, vis-à-vis de leurs enfants, se retrouvent toujours dans un entre-deux, cherchant à ne pas être trop autoritaires sans être laxistes, à les encourager à travailler sans les empêcher de réaliser leurs rêves, pointant la nécessité de les gronder au besoin sans qu'ils perdent confiance en eux et sans rompre la communication familiale. Ce corpus s'amuse ainsi de la difficulté de ces parents à être fidèles au mode d'éducation choisi. Chacun énonce des principes très forts, mais en vient à les nuancer, à négocier, bref, à opérer des compromis. Valérie par exemple considère qu'elle a été trop laxiste avec Tiphaine et que ce n'est pas à la jeune fille de décider ce qui est bon pour elle. Pour autant, elle craque toujours et finit par la laisser faire. Elle l'exprime dans le discours suivant, tenu face caméra :

> Valérie, *face caméra* : il y a quelques temps, j'ai lu un article très intéressant qui s'intitulait « Un pas en avant, et deux pas en arrière ». Seulement voilà, impossible de remettre la main dessus. Alors voilà, je lance un appel, si quelqu'un a gardé cet article, enfin… **c'est surtout pour les deux pas en arrière que ça m'intéresse**. Le pas en avant, c'est fait. C'est bien fait même. Bien, bien fait[53].

Valérie est caractérisée par la difficile adéquation entre ses principes et leur mise en pratique. Mais il en est de même du côté des Lepic – malgré l'opposition entre les deux modèles familiaux. En effet, si Renaud insiste pour que son fils ait son bac, le fait réviser et, finalement, lui met la pression, il s'adoucit le jour des résultats, insistant auprès de sa femme pour que Christophe ne sente pas leur déception s'il venait à échouer, comme en témoigne ce qu'il dit à Fabienne :

> Renaud, *à Fabienne* : retiens-toi, faut surtout pas l'accabler avec notre tristesse. […] Ce qu'il faut, c'est lui montrer qu'on garde confiance en lui, et qu'on l'aime malgré tout.
> Fabienne, *pleurant* : évidemment qu'on l'aime !

[52] *Famille d'accueil*, épisode 22, « La face cachée de la lune », F3, 2008.
[53] *Fais pas ci, fais pas ça*, saison 1, épisode 4, « Les bonnes résolutions », F2, 2007.

Si les études et leur réussite sont importantes pour les parents, au final, c'est tout de même le bien-être de l'enfant qui prime, ainsi que l'amour qu'ils lui portent. Sont ici lisibles en filigrane les tensions inhérentes à la modernité seconde et à l'individu individualisé qui doit à la fois gérer son héritage familial – et les attentes des parents en termes de reproduction familiale – et trouver sa voie, son autonomie, son indépendance. Les parents semblent conscients de cette difficulté : ils veulent que leur enfant ait les meilleures chances dans la vie en faisant des études[54], mais aussi que celui-ci choisisse sa voie et suive ses envies. Or, bien souvent, ces deux voies sont dessinées comme antagonistes et sont donc source de conflictualité pour les parents.

C'est finalement l'impératif du « ni-ni » qui se déploie dans ce corpus et à travers les différents personnages de parents mis en scène. Dans ce matériau coexistent en effet plusieurs types de normes relatives à la parentalité, ce qui rend son exercice d'autant plus compliqué. François de Singly montre bien que les sociétés modernes ne souffrent pas tant d'un déficit de normes que d'une crise normative liée à leur multiplication. Les parents doivent trouver le juste milieu entre « norme psychologique » et « norme du commandement », ce que le sociologue qualifie de « principe du "ni-ni" »[55] : « l'enfant doit être aimé, ni trop, ni pas assez. L'autonomie qu'on lui laisse doit être aussi calculée : trop d'autonomie trahirait trop d'indifférence, pas assez, trop d'amour castrateur »[56]. Il ajoute que ce principe est « l'équilibre entre des contraires, entre le laisser-faire et la répression, entre le "trop" et le "pas assez", entre le "sous" et le "sur" »[57]. Dès lors, être parent, c'est être sans cesse en train d'effectuer des réglages entre les différents écueils qui guettent les parents[58]. Les séries de notre corpus explorent ces essais, tentatives, compromis que les personnages de parent exécutent épisodes après épisodes. Le personnage de Marion expose assez bien la complexité de ces réglages :

> Marion : je suis assistante familiale, mais je suis avant tout une mère. Et comme toutes les mères, je veux tout pour mes enfants. Moi je veux les protéger, bien sûr, sans trop les couver, je veux leur donner le goût de vivre, sans leur cacher que... la vie c'est compliqué[59].

Les uns regrettent d'avoir été trop permissifs, d'autres d'avoir été trop autoritaires ou d'avoir giflé leur enfant, d'autres encore puisent dans les ressources de la psychologie ou consultent des professionnels de l'enfance pour être de « meilleurs » parents. Les séries familiales déploient ces contradictions, elles en explorent les difficultés, les injonctions, mais aussi les résistances. Le

[54] Dans une croyance affirmée dans les vertus de l'école et des études supérieures comme donnant accès à de « bonnes » positions sociales.
[55] SINGLY (de), François, « Les tensions normatives de la modernité », *Éducation et sociétés*, n° 11, 2003, pp. 11-33.
[56] *Id.*, p. 16.
[57] *Ibid*.
[58] L'impossible conciliation entre travail et famille pour les mères, mise au jour dans le chapitre 7, va dans le même sens.
[59] *Famille d'accueil*, épisode 31, « Demain peut-être », F3, 2009.

« territoire » de la fiction sérielle (au sens foucaldien explicité précédemment) est donc balisé par ces attendus normatifs et les réponses que des parents imaginaires viendraient leur apporter. Lorsque l'on connaît la capacité de la fiction à être une ressource pour penser le monde et sa mobilisation par les publics[60], on voit bien que ce déploiement de normes contradictoires est loin d'être anodin et met en tension les contradictions de la modernité. Pour François de Singly, cette complexité est d'ailleurs loin d'être résolue : « la manière dont les deux normes doivent être pondérées reste le mystère jamais élucidé de la modernité »[61]. Renaud Lepic résume d'une manière tout à fait révélatrice cette difficulté : « de toute façon, on fait jamais comme il faut, c'est le lot de tous les parents »[62].

Conclusion

Le « métier » de parent tel qu'il est dessiné dans ces fictions peut se lire tout d'abord en termes de responsabilité. Père et mères s'engagent vis-à-vis de leurs enfants et s'investissent dans leur éducation tout autant que dans leur épanouissement. Pour autant, si les pratiques varient d'une famille à l'autre, d'une série à l'autre, ce qui perdure, c'est l'attention portée par les parents, mais plus encore les mères, à l'exercice de la parentalité. Nous avions évoqué dans un chapitre précédent les effets du genre sur la parentalité et nous aimerions prolonger ici cette réflexion en nous intéressant aux frontières que ces séries construisent entre pères et mères, en nous plaçant du côté des attendus de l'exercice de la parentalité, plus encore de ses impératifs. Pour ce faire, nous proposons de resserrer la focale sur les traits communs aux personnages de mères, traits qui font de la maternité une version particulière de la parentalité. Ainsi, dans ce corpus, les mères ne sont pas des parents comme les autres. Le genre imprime sa marque sur la parentalité, ce qui est visible dans la distinction que la fiction réitère entre les personnages de pères et de mères. Nous avons montré que, dans une certaine mesure, les parents fonctionnaient comme une équipe, travaillant ensemble au bien-être de leurs enfants. Cependant, malgré tout, les mères prennent en charge une part plus importante du travail parental, et plus particulièrement les tâches ayant un contenu mental, comme les discussions, conseils, confidences, etc. L'une de nos hypothèses est que, non seulement les mères s'occupent davantage de leurs enfants, mais que, plus encore, elles s'en *préoccupent*.

[60] Cf. Sabine Chalvon-Demersay : « la fiction fournit des cadres cognitifs, affectifs et moraux qui sont mobilisés dans l'analyse de l'expérience ordinaire, mais de manière différentielle ». CHALVON-DEMERSAY, Sabine, « La confusion des conditions. Une enquête sur la série télévisée *Urgences* », *article cité*, p. 280.
[61] SINGLY (de), François, « Les tensions normatives de la modernité », *article cité*, p. 23.
[62] *Fais pas ci, fais pas ça*, saison 2, épisode 5, « Le temps des épreuves », F2, 2009.

2. Communication, écoute, tolérance, des vertus « maternelles » ?

Nombreux sont les personnages de mères qui insistent sur les vertus de la communication et en rappellent l'importance. Nous proposons dès lors de montrer que la maternité est caractérisée par un impératif de communication, qui se déploie de différentes manières dans notre corpus. Tout d'abord, la communication apparaît au cœur du lien familial, notamment au moment des repas, véritables rituels témoignant de la bonne santé de la famille. Cependant, dans les séries, se parler c'est aussi se faire confiance, à la condition que chacun accepte de dire la vérité. L'impératif de communication va ainsi de pair avec un idéal de confiance, de transparence et de vérité. Enfin, nous montrerons que la communication amène à la compréhension et que les mères se doivent d'être à l'écoute et tolérantes, cherchant à comprendre et non à juger.

2.1. La communication au cœur du lien familial : l'exemple des repas

Le moment clé de la convivialité, c'est le repas. En effet, il rassemble autour de la table parents et enfants, mais aussi parfois grands-parents – comme dans *En famille* qui met régulièrement en scène des déjeuners dominicaux chez les aïeux.

2.1.1. La promotion de l'« être-ensemble »

Les repas partagés en famille constituent un moment privilégié de réunion et sont souvent marqués par la bonne humeur des participants. Ce sont aussi bien des repas de fêtes – Noël, anniversaires, mariages – que des repas de la vie de tous les jours. Dans *Merci, les enfants vont bien*, chaque épisode met en scène petits-déjeuners, déjeuners et dîners, les parents en bout de table, entourés de leurs huit enfants. Les membres de la tribu Blanchet dînent toujours ensemble : ces moments sont de véritables rituels qui jouent un rôle de consolidation du ciment familial. Dans *Famille d'accueil*, les repas sont l'occasion de l'intégration du jeune accueilli à la vie de famille. Ainsi, dans l'épisode « La grande fille », Frédérique, la jeune fille qui est placée chez les Ferrière est boulimique. Marion décide donc de modifier les habitudes alimentaires de toute la famille afin de les calquer sur les besoins de Frédérique et de l'aider à guérir. Elle explique ainsi aux enfants la nécessité d'adapter leur alimentation aux besoins de la jeune fille. À la réaction négative de son fils Tim qui demande pourquoi toute la famille devrait suivre ce régime, elle répond : « mais par solidarité familiale. Il ne s'agit pas de vous mettre au régime, juste de retrouver un bon équilibre alimentaire »[63]. Le comportement de Marion montre ainsi sa volonté

[63] *Famille d'accueil*, épisode 11, « La grande fille », F3, 2005.

d'unir la famille et de traiter tous les enfants, qu'ils soient biologiquement les siens ou non, de la même manière. Comme le note Annie Cadoret dans son article sur le placement d'enfant, les contrats d'accueils passés entre le Conseil Général et la famille d'accueil stipulent que celle-ci « se doit d'apporter, en plus des conditions matérielles nécessaires, le climat chaleureux et indispensable à l'épanouissement affectif et psychologique de l'enfant et à son adaptation sociale »[64]. Dès lors, « l'enfant accueilli n'est pas un hôte de passage, mais un membre du groupe domestique »[65]. La série télévisée met ces conditions en scène, le repas partagé étant un signe d'une communauté unie. Les repas en famille participent de cette intégration : « ici on dîne en famille et tout le monde participe »[66] dit ainsi Marion à Olivia dès son arrivée.

Les mères insistent souvent sur la valeur unificatrice du repas familial compris comme un moment privilégié, de qualité, durant lequel la communication se fait. Selon François de Singly, « le repas en famille rassemble les membres de ce groupe autour d'une activité commune à laquelle chacun prend part en jouant son rôle »[67]. C'est une des activités privilégiées de l'« être ensemble ». Ces scènes de retrouvailles familiales égrènent les épisodes de ces séries : *Une famille formidable, Famille d'accueil, Merci, les enfants vont bien*... toutes mettent en scène leurs familles lors des repas. C'est ici la « dimension festive de l'être ensemble »[68] qui est montrée. Les séries déploient l'image du bonheur en famille. C'est aussi la raison pour laquelle bien des parents encouragent la présence de chacun des membres du groupe autour du repas, véritable rituel auquel tous doivent participer. Si dans certains couples les pères épaulent les mères dans cette demande, ce sont plus souvent ces dernières qui insistent pour que chacun soit là. Ainsi Valérie, la mère de *Que du bonheur !* insiste pour faire des repas des moments à part entière et pour que chacun y participe. La routine liée à cette activité semble avoir annihilé sa force de lien. En effet, dans l'épisode « Opération convivialité »[69], elle décide de mettre en œuvre une action destinée à « recréer un peu de lien social dans cette famille » : l'opération convivialité est lancée alors que la famille dîne devant la télévision, chacun étant absorbé par le petit écran. Jean-François la suit dans cette démarche, déclarant : « il faut qu'on se parle ». Les parents décident donc d'éteindre la télévision et de jouer à un jeu de société avec les enfants. L'écran de télévision apparaît ici comme un facteur de risque pour l'unité familiale, comme quelque chose de menaçant, rompant toute possibilité de communication. Dans l'épisode « Les écrans », Valérie instaure ainsi une

[64] CADORET, Anne, « Placement d'enfants et appartenance familiale : une pluriparentalité nécessaire », *article cité*, p. 105.
[65] *Id.*, p. 106.
[66] *Famille d'accueil*, épisode 23, « Une vie rêvée », F3, 2008.
[67] SINGLY (de), François, *Libres ensemble. L'individualisme dans la vie commune*, *op. cit.*, p. 118.
[68] *Id.*, p. 128.
[69] *Que du bonheur !*, épisode 15, « Opération convivialité », TF1, 2008. Les citations suivantes sont extraites de cet épisode.

nouvelle règle : « ce soir, on a décidé de passer une soirée sans écran. Pas de télé, pas de jeu vidéo, pas d'ordi »[70]. Cependant, la suite de la soirée montre la difficulté de cette entreprise : Valérie reçoit un texto et se précipite sur son téléphone, les enfants s'ennuient et montent dans leur chambre. Jean-François finit par jouer à la console vidéo, tandis que Valérie essaye de la lui arracher des mains. Les efforts réalisés montrent que la communication, même au sein d'une famille unie, n'est pas chose aisée et qu'elle doit être entretenue, parfois avec efforts. En proposant d'éteindre la télévision ou de jouer tous ensemble, les parents tentent de faire de ces pratiques communes des « rituels confirmatifs, plus précisément des rites d'entretien »[71]. Ils sont là pour rappeler aux membres de la famille le bien-fondé de l'être ensemble et la nécessaire présence de chacun. La famille se construit donc jour après jour, par le travail et la participation de chacun.

2.1.2. Le repas en commun et l'imaginaire performé de la « vraie famille »

Lorsque les enfants sont présents mais qu'ils ne sont pas attentifs ou qu'ils ne participent pas, les mères les rappellent à l'ordre. Isabelle Blanchet demande ainsi à Violette de retirer ses écouteurs lorsqu'elle est à table : « c'est trop te demander de participer au dîner avec nous ? Éteins ça tout de suite »[72]. Sophie, l'héroïne de *Hard* fait la même remarque à son fils : « ça devient pénible ton histoire de casque. Moi je voudrais qu'on soit une *vraie famille*, je voudrais qu'on parle, qu'on dîne... »[73]. Marjorie, mère célibataire de deux enfants, fait elle aussi la promotion du repas en famille auprès d'adolescents qui préfèreraient vivre leur vie et filer dans leur chambre. Dans un épisode, elle est à table avec Antoine et Chloé auxquels elle raconte sa journée de travail tandis que ceux-ci ont les yeux rivés sur leurs téléphones portables :

> Marjorie : bon ça suffit avec vos trucs là ! – *elle leur ôte les appareils des mains* – non mais. C'est pas possible ! Si c'est ça, dîner avec vous. Sympa ! **On ne peut pas se parler normalement, partager, se raconter nos journées, comme dans une *vraie famille*, quoi ?** Bon, Chloé, qu'est-ce que tu as fait aujourd'hui par exemple ?
> Chloé : ben, je suis allée en cours, y a eu cours, et quand ça a sonné, ben je suis sortie des cours.
> M. : super ! Ben vas-y, prends moi pour une quiche ! Je suis quoi pour vous, moi, ici, hein ? Une bonniche, c'est ça ? Vous n'êtes pas à l'hôtel ici – *Antoine reprend son jeu, elle le lui arrache des mains* – Antoine, qu'est-ce que j'ai dit ?
> Antoine : euh… t'as dit… on vit dans un hôtel, ici, c'est ça ?
> M. : bon, ça suffit, allez, t'es puni. File dans ta chambre. […] Non mais oh, ça va bien !
> C. : je peux être punie moi aussi ?
> M. : il en est hors de question, non mais[74].

[70] *Que du bonheur !*, épisode 40, « Les écrans », TF1, 2008.
[71] SINGLY (de), François, *Libres ensemble. L'individualisme dans la vie commune, op. cit.*, p. 106.
[72] *Merci, les enfants vont bien*, épisode 7, « Un nuage passe », M6, 2008.
[73] *Hard*, saison 1, épisode 2, Canal+, 2008.
[74] *En famille*, épisode 41, M6, 2012.

Les efforts de Marjorie pour créer du lien dans la famille sont rarement couronnés de succès, ce qui ici participe du comique de la série. Les enfants en effet en viennent à préférer être punis puisque cela leur permet de se retirer dans leur chambre, plutôt que de mener une conversation En famille. Ici encore affleure l'imaginaire de la famille qui se parle autour du repas et qui passe du bon temps, comme en témoigne la référence à la « vraie famille », qui est, finalement peut-être, fantasmée. Le repas entre parents et enfants correspond ainsi à l'imaginaire de ce qu'est une « vraie » famille, et donc de ce que ses membres doivent faire ensemble pour en être une. Ainsi, selon Jean-Claude Kaufmann, « les repas institutionnalisent la conversation familiale, dans des conditions de fixité et d'intimité rapprochée. […] Ils représentent une opportunité précieuse de réaliser le rêve de famille ; unie, chaleureuse et communicante »[75]. Dîner ensemble permettrait d'unifier la famille et de faire du rêve une réalité. On a ici l'impression que ce repas partagé fait partie des habitudes incorporées et qu'il faut s'y conformer pour être une famille et plus seulement des individus qui vivraient simplement ensemble sous le même toit. Dès lors, nous pouvons comprendre cet imaginaire de la « vraie » famille selon deux niveaux de lecture. Les personnages maternels sont conscients de cet imaginaire et tentent de le performer, de faire en sorte que leur famille corresponde à l'image idéale qu'ils se font de ce que devrait être une famille. En même temps, et c'est le second niveau, les séries proposent à leurs publics – qui sont potentiellement familiaux – des images de familles mues par cet idéal et cherchant à le mettre en pratique. Ces discours ont un effet performatif en ce qu'ils donnent à voir cette famille qui communique, se retrouve de manière rituelle autour de la table et du repas préparé par la mère, etc. Ce modèle de famille s'inscrit dans un système de représentations qui vient lui donner du sens et le rendre opératoire. Les séries télévisées opèrent ici une sélection active venant construire un savoir social sur la famille et la maternité et donnent à voir ce modèle qu'elles tendent à faire passer pour allant de soi.

2.2. Un idéal de confiance et de transparence : l'injonction à parler et à dire la « vérité »

La communication renvoie aux conversations du quotidien et au plaisir d'être ensemble, mais c'est aussi la nécessité de son honnêteté qui est évoquée. En effet, il ne suffit pas de se parler, il faut aussi se dire la vérité. Les mères montrent ainsi à leurs enfants qu'ils peuvent trouver auprès d'elles une oreille attentive et le réconfort attendu.

[75] KAUFMANN, Jean-Claude, *Casseroles, amour et crises. Ce que cuisiner veut dire*, Pairs, Armand Colin, 2005, p. 117.

2.2.1. La communication, clé de la confiance

Si les mères tentent d'encourager les conversations au sein du foyer, l'une d'entre elles fait de la communication le vecteur de la confiance. En effet, Marion Ferrière répète inlassablement aux enfants qu'elle accueille qu'il est essentiel d'instaurer entre eux une relation de confiance, celle-ci passant par la communication. Confrontée par exemple à un jeune homme ayant subi un viol lors d'un bizutage, Marion lui dit : « si tu me parles pas, je peux rien faire pour toi », tout en disant à son supérieur : « moi j'ai besoin de temps, de sa confiance, pour qu'il me parle »[76]. Elle utilise exactement la même rhétorique avec Dinu, un enfant rom livré à lui-même :

> Marion : **il faut que tu me parles**, Dinu, il faut que tu me fasses **confiance**, sans ça moi je peux rien faire pour toi. […] **Je veux que tu me fasses confiance**. Je veux que **tu me dises ce que tu as dans la tête**, merde[77] !

La confiance est la condition nécessaire pour que Marion puisse s'occuper des enfants dont elle a la garde et les « guérir », régler leurs problèmes et permettre leur retour dans leur famille d'origine.

2.2.2. Briser le secret des origines

Cet idéal de transparence et de confiance est aussi prôné par Marion auprès des parents, et en particulier auprès des mères qui ont caché à leur enfant la vérité sur leurs origines. Plusieurs épisodes développent une intrigue autour de la question de la connaissance des origines personnelles. L'épisode « Pimprenelle »[78] est à ce titre exemplaire de la manière dont la fiction sérielle traite une question de société en multipliant les points de vue et en mettant en lumière les arguments de chaque position. Marine, surnommée Pimprenelle, apprend par hasard le jour de ses 13 ans qu'elle est née d'un don de sperme et que son père n'est pas son père biologique. La série expose successivement différents points de vue, que nous reproduisons en annexes[79] : celui, officiel, de la loi et d'une banque de sperme (en faveur du maintien de l'anonymat du donneur) ; celui (personnel) d'une employée de la banque de sperme (en faveur de la levée de l'anonymat) ; celui des parents ayant recours à l'insémination artificielle avec donneur (IAD) qui étaient en faveur de l'anonymat mais changent de position ; celui des enfants nés d'IAD (en faveur de la levée de l'anonymat) ; celui d'un donneur (en faveur du maintien de l'anonymat). Les différents points de vue sont exposés et argumentés, ce qui témoigne de la complexité des discours médiatiques et de leur volonté dans ce cas de ne pas produire un discours uniforme, exempt de

[76] *Famille d'accueil*, épisode 57, « Esprit de corps », F3, 2012.
[77] *Famille d'accueil*, épisode 49, « Une vraie famille », F3, 2011.
[78] *Famille d'accueil*, épisode 50, « Pimprenelle », F3, 2011.
[79] Nous reproduisons en annexes les principaux arguments employés, cf. Annexe 33.

contradictions[80]. Ce sont bien les conflits de définitions entre acteurs – renvoyant ici à des discours réellement présents dans la sphère publique[81] – que l'épisode expose, détaillant les arguments des uns et des autres. Pour autant, à l'échelle de la série, c'est bien la revendication du droit à la connaissance des origines personnelles qui est valorisée. Les enfants qui ne connaissent pas l'histoire de leur conception et de leur venue au monde finissent toujours par apprendre la vérité, grâce aux bons soins de Marion qui pousse les mères à dire la vérité, on pourrait presque dire à « avouer » tant ces scènes prennent la forme de confessions. Ainsi, la mère de Thomas lui raconte, honteuse, avoir eu une relation sexuelle, en sortant de boîte de nuit alors qu'elle était saoule, avec un homme qu'elle ne connaissait pas et n'a jamais revu[82] ; Sophie finit par avouer à sa fille Frédérique ce qu'elle lui a toujours caché, à savoir qu'elle est née d'un viol :

> Sophie : je l'ai pas choisi.
> Fred : quoi ?
> Sophie : c'était pas à la sortie d'un bar.
> F. : pardon ?
> S. : l'homme, ton père, c'était pas à la sortie d'un bar, et il était pas seul. Je rentrais chez mes parents après une nuit de garde à l'hôpital. J'étais en stage. Il était très tôt, sept heures du matin. C'était l'hiver et le jour n'était pas encore complètement levé. Je marchais vite sur le bord de la route, j'avais froid. Ils avaient la musique à fond dans leur voiture, ce qui fait que je les ai entendus arriver de loin derrière moi. Rien qu'en entendant la musique, j'ai pensé que c'était pas bon pour moi d'être là toute seule. Je me souviendrai toujours de cette musique…
> *Une musique douce monte. La caméra passe à Marion. Derrière une vitre, elle regarde la scène. La caméra revient à Sophie qui essuie les larmes de Frédérique. Elles se sourient*[83].

Cette scène est intéressante à plusieurs égards. Tout d'abord, c'est Marion qui encourage Sophie à parler à Frédérique[84], et son rôle est ici rappelé par sa présence comme spectatrice de la scène. Le terme « viol » n'est jamais employé et le discours de Sophie prend la forme d'un aveu, d'une confession, sans qu'aucun terme révélant l'agression soit utilisé. Enfin, c'est cet aveu qui signe la réconciliation entre la mère et la fille, comme en témoignent les sourires de la fin de la scène et la complicité réinstaurée par le geste de tendresse de Sophie. Les scènes de révélation se multiplient dans la série, comme dans les épisodes « La mauvaise pente »[85] ou encore « Ying et Yang »[86].

---

[80] Les travaux féministes sur les soap-opéras, comme ceux cités précédemment de Charlotte Brunsdon par exemple, témoignent de cette capacité de la fiction sérielle à exposer des points de vue contradictoires.
[81] Sur les discussions publiques autour de l'IAD lors de la révision des lois de bioéthique, voir : MEHL, Dominique, *Les Lois de l'enfantement. Procréation et politique en France (1982-2011)*, Paris, Presses de la Fondation nationale des sciences politiques, 2011.
[82] *Famille d'accueil*, épisode 12, « Née sous X », F3, 2005. La mère de Thomas lui fait cet aveu : « c'était un soir pendant les vacances dans une boîte de nuit à Arcachon […] c'était un Anglais, un peu plus âgé que moi, ça s'est fini dans sa voiture, j'étais complètement saoule et lui-aussi, on s'est plus jamais revus. Il m'a juste dit qu'il s'appelait Patrick. Trois mois après j'ai compris que j'étais enceinte, j'ai voulu te garder. C'est pathétique, non ? J'ai préféré rien te dire plutôt que... la vérité… tellement minable […] J'en ai honte encore aujourd'hui ».
[83] *Famille d'accueil*, épisode 11, « La grande fille », F3, 2005.
[84] Dans une scène précédente, Marion va voir Sophie – alors qu'elle n'a pas le droit de la contacter – et lui demande son aide pour « sauver » Frédérique. Elle finit sa tirade par : « je compte sur vous ». Voir chapitre 8.
[85] *Famille d'accueil*, épisode 17, « La mauvaise pente », F3, 2006.

Dans ce dernier cas, Marion dit ainsi à la mère de Marie-Ling : « Yen, je sais que vous voulez la protéger, mais tant que vous ne lui direz pas vraiment ce qui s'est passé, elle continuera à penser que c'est vous qui êtes responsable de tout. […] Dites-lui la vérité. Montrez-lui que vous, au moins, vous l'aimez »[87]. Marion incite fortement les mères à parler à leurs enfants, à leur dire une vérité qu'elles leur devraient, que cette dernière soit douloureuse ou non. La série semble ainsi emboîter le pas aux mouvements contemporains de revendication du droit à la connaissance des origines personnelles en réaffirmant, saisons après saisons, l'importance de cette vérité. En effet, les révisions des lois de bioéthique de 2004 et 2011 ont été accompagnées par un déclin de la « culture du secret » et par une attention plus soutenue, dans les médias notamment, à la parole des « enfants du don »[88]. En parallèle, ce sont aussi les effets néfastes des mensonges qui sont pointés du doigt[89]. Selon le discours de la série, une « bonne » mère ne peut cacher à son enfant ses origines biologiques. *Famille d'accueil*, de ce point de vue, porte l'héritage doltoïen de l'injonction à parler. En effet, selon Dominique Mehl, Françoise Dolto « condamne le silence des mères célibataires sur l'identité du géniteur, silence qui, selon elle, se révèle toujours proprement pathogène »[90]. La série confirme cette idée en présentant toujours la révélation de la mère comme la clé de la guérison de l'enfant. L'impératif de communication véhicule donc celui de la transparence et prend finalement la forme d'une injonction : il *faut* parler[91]. Les mères *doivent* dire la vérité, sous peine de ne pas être reconnues comme de « bonnes » mères[92].

2.3. L'impératif de communication et ses corollaires d'écoute et de compréhension

Les mères de ce corpus font aussi la promotion de l'écoute, écoute qui mène à la compréhension. Deux scènes sont particulièrement révélatrices de cette spécificité maternelle, scènes évoquées précédemment lorsque nous traitions du genre de la parentalité : la scène d'*Une famille formidable* dans laquelle Jacques s'énerve après Frédérique tandis que Catherine la console, et celle de *Clash* durant laquelle Abel invective son fils alors que Bérénice tente d'apaiser la

[86] *Famille d'accueil*, épisode 53, « Ying et Yang », F3, 2012.
[87] *Id*.
[88] Voir MEHL, Dominique, *Les lois de l'enfantement. Procréation et politique en France (1982-2011), op. cit*.
[89] Les « secrets de famille » sont ainsi montrés dans la série comme négatifs, et leur levée est toujours l'étape nécessaire à la « guérison » de l'enfant.
[90] MEHL, Dominique, *La Bonne Parole. Quand les psys plaident dans les médias*, *op. cit*., p. 39.
[91] Dans l'épisode « Le cadet de mes soucis » par exemple, Marion dit à la mère de l'enfant dont elle a la garde : « faut lui parler Mme Laforgue, là tout de suite, sinon […] vous allez finir par le perdre » (*Famille d'accueil*, épisode 51, F3, 2012).
[92] Nous n'avons développé ici que l'exemple de la série *Famille d'accueil* mais cette injonction à parler et à dire la vérité se retrouve dans d'autres séries, notamment *Une famille formidable*, *Drôle de famille* ou encore *Nos enfants chéris.*

situation[93]. Nous avons insisté sur le fait que dans ces deux scènes, pourtant diffusées avec seize ans d'écart, les pères se fâchent et sortent de leurs gonds, représentant l'autorité, tandis que les mères consolent leurs enfants, sont douces et attentives. Plus encore, nous aimerions mettre désormais en lumière le fait que les mères sont à l'écoute et tentent de laisser leur enfant s'exprimer : « si tu nous expliquais ce qui se passe, on pourrait peut-être comprendre », dit Catherine tandis que Bérénice dit à son mari : « on peut essayer de comprendre pourquoi il a fait ça au lieu de lui hurler dessus ». Alors que les pères coupent la parole – à leurs épouses comme à leurs enfants – les mères, au contraire, essayent de lui laisser libre cours. Par ailleurs, elles se présentent comme capables de tout entendre de la part de leur enfant, comme le signalent ces quelques citations dans la bouche de mères :

> *Un et un font six*
> Judith : tu peux tout me dire, je suis ta mère[94].
> Laurence : je refuse de les juger sans les comprendre[95].
>
> *Que du bonheur !*
> Valérie : à une mère, on doit tout lui dire[96].
>
> *Fais pas ci, fais pas ça*
> Fabienne : tu peux tout dire à ton papa et à ta maman[97].
>
> *Ma femme, ma fille, deux bébés*
> Emma : je t'aime, tu es ma fille […] il faut que tu guérisses, il faut que tu parles, il faut que tu te libères, il faut que t'ailles voir un psy. […] Bon, alors vas-y parle-moi, vite, vide ton sac. Je peux tout entendre[98].

Les mères déploient tout un vocabulaire de la compréhension, de l'écoute, de la tolérance. Elles se disent capables de tout entendre, même si cela s'avère, dans les faits, particulièrement difficile. Être mère c'est ainsi comprendre, et témoigner de cette compréhension par un amour sans limite mais surtout sans condition. C'est ce qui amène Laurence ou Bérénice à dire respectivement à leurs fils : « je voudrais que tu saches que quoi que tu aies fait, quoi que tu fasses, moi je t'aime »[99] ou encore « nous, on t'aimera toujours autant »[100]. Marie-Laurence résume d'ailleurs ainsi le rôle de parent : « pour s'occuper d'enfants, il suffit de les aimer »[101], tout comme Marion : « j'ai pas la science infuse, mais un enfant, je sais que ce qu'il lui faut, c'est de l'amour. C'est peut-être cucul, mais je l'ai lu dans un bouquin »[102]. Sans relâche, les mères témoignent de leur

[93] Une première analyse de ces deux scènes est faite dans le chapitre 6. Les dialogues de ces scènes sont reproduits en Annexes, cf. Annexe 19.
[94] *Un et un font six*, épisode 3, « Être père, c'est l'enfer », TF1, 1999.
[95] *Un et un font six*, épisode 7, « Vive la mariée », TF1, 2000.
[96] *Que du bonheur !*, épisode 198, « Il faut qu'on se parle », TF1, 2008.
[97] *Fais pas ci, fais pas ça*, saison 1, épisode 3, « Plein la tête », F2, 2007.
[98] *Ma femme, ma fille, deux bébés*, épisode 1, M6, 2010.
[99] *Un et un font six*, épisode 7, « Vive la mariée », TF1, 2000.
[100] *Clash*, épisode 3, « Hugo. Le mérite d'être clair », F2, 2012.
[101] *Jeu de dames*, épisode 3, « Où elles crient au viol », F3, 2012.
[102] *Famille d'accueil*, épisode 34, « À la vie, à la mort », F3, 2009.

amour pour leurs enfants, font preuve de tendresse, d'attention, d'écoute, de compréhension. Elles mettent ici en pratique toutes les ressources du *care*, prodiguant à leurs enfants tout l'amour dont ils ont besoin.

Conclusion

Nous avons ici mis au jour plusieurs impératifs touchant aux pratiques éducatives et à la charge mentale du travail parental. La norme du « ni-ni » tout comme la promotion de la communication en tant que valeur familiale sont exprimées sur un mode injonctif : il *faut* parler pour être une vraie famille, une mère *doit* être à l'écoute de son enfant, le protéger, c'est son rôle et elle met un point d'honneur à le performer. Ces impératifs font aussi la promotion d'une parentalité genrée, tant ce sont les mères qui y sont soumises. Ces valeurs sont présentées comme « féminines, « maternelles », et participent de la construction du rôle de mère dans les imaginaires médiatiques. Ces injonctions sont repérables chez de nombreux personnages et sont réellement récurrentes dans notre corpus. Les « bonnes » mères parlent à leurs enfants, sont à l'écoute, s'intéressent à eux, les accompagnent dans les moments importants, etc., endossant toute la charge mentale du travail parental. Émerge alors de ce corpus une figure hégémonique de mère de famille, caractérisée par un certain nombre de devoirs ou d'attendus, reproduits, répétés, retravaillés dans les différentes séries. Plus encore, cette mère de famille idéal-typique est soumise à des injonctions qui viennent normer, cadrer, l'exercice de la maternité.

3. La maternité hégémonique et ses impératifs

Nous avons vu jusqu'à présent que les mères devaient protéger leur enfant, l'écouter, l'accompagner, l'encourager, etc. Ces différents éléments prennent une telle importance dans les discours des personnages qu'ils relèvent du devoir. C'est la raison pour laquelle nous les qualifions d'impératifs – ce qui permet de relever leur caractère injonctif. Afin de saisir leur variété et leur articulation, nous proposons de partir du terrain et d'un exemple qui synthétise à lui seul la majorité des impératifs que nous avons dégagés. Cet exemple est issu de la série *Ma femme, ma fille, deux bébés*. Emma, qui voit sa fille Chloé aller vomir à la vue de son gâteau d'anniversaire en conclut immédiatement que celle-ci est malade. Elle associe en effet le vomissement à une pathologie adolescente qu'est l'anorexie – plutôt qu'à un symptôme de grossesse, ce qui est en réalité le cas. Voici les principales répliques de leur conversation :

> Emma : **pardon ma fille, je te demande pardon**. Tu te caches pour vomir à chaque fin de repas. Tu maigris, je sais j'ai compris. T'es anorexique. […] **L'anorexie, c'est un**

> **problème entre la mère et la fille**. Alors je te demande pardon !
> Chloé : mais ça va pas non !
> E. : […] **je t'aime**, tu es ma fille, […] il faut que tu guérisses, **il faut que tu parles**, il faut que tu te libères, **il faut que t'ailles voir un psy.** […] Bon, alors vas-y **parle-moi**, vite, vide ton sac. **Je peux tout entendre**[103].

En quelques répliques, Emma est traversée par une multiplicité de sentiments – qui sont toujours l'apanage des mères. Elle part du principe que si sa fille vomit, c'est qu'elle est malade et opte pour l'anorexie. Sa connaissance de la maladie l'amène à se sentir responsable (« l'anorexie, c'est un problème entre la mère et la fille ») et, de ce fait, coupable (c'est parce qu'il y a quelque chose qui ne va pas dans leur relation que Chloé souffre – Emma a donc fait une erreur). De ce fait, elle s'excuse à plusieurs reprises. Face aux réticences de Chloé, elle lui rappelle qu'elle l'aime et va l'aider à guérir. La communication, érigée en valeur suprême, est de nouveau mobilisée : « il faut que tu parles », la mère disant bien qu'elle peut tout entendre et proposant, dans le même mouvement, la consultation d'un professionnel (« il faut que t'ailles voir un psy »). Le terme « faut » est mobilisé quatre fois, et l'usage de l'impératif est également répétitif, ce qui témoigne bien des différentes injonctions qui se déploient ici.

Si nous avons choisi de partir de ce discours d'Emma, c'est parce qu'il permet de saisir à la fois les représentations qu'elle se fait du rôle de mère et la manière dont elle souhaite performer ce rôle. Elle synthétise ici la plupart des discours tenus par les autres mères. En effet, nous retrouvons ailleurs dans le corpus des répliques ou expressions similaires – que nous mettrons en évidence dans les pages qui suivent. Nous proposons, à partir de ces répliques significatives, de schématiser les liens entre les différents impératifs de la maternité de la manière suivante :

[103] *Ma Femme, ma fille, deux bébés*, épisode pilote, M6, 2010.

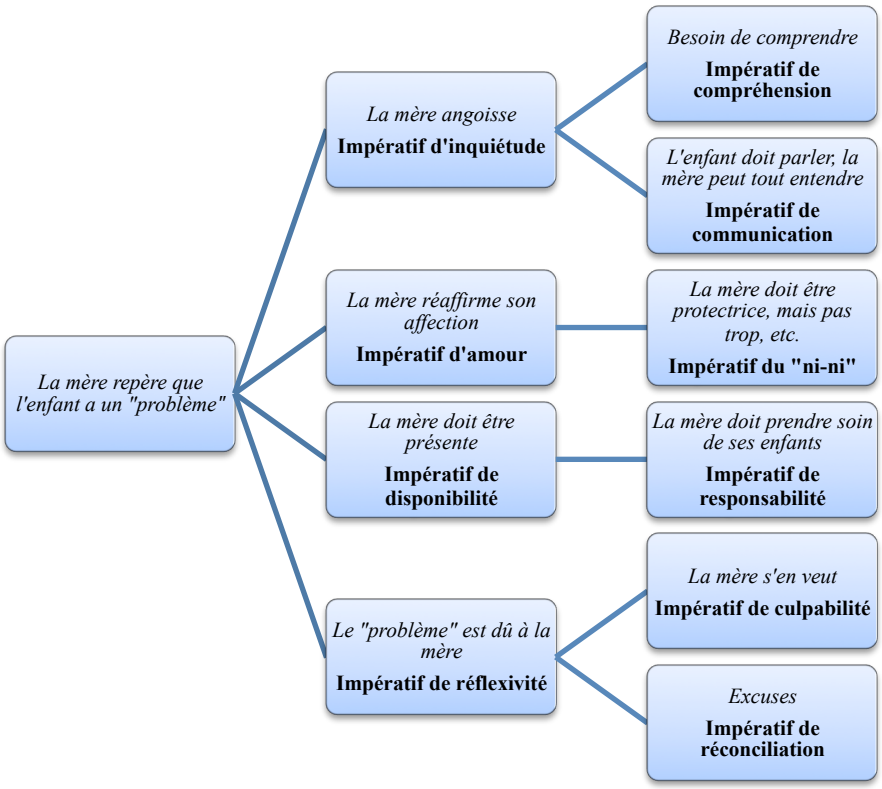


Figure 8- Schéma présentant l'articulation des impératifs maternels

Nous avons ainsi repéré différents impératifs qui viennent s'imbriquer et tracer les contours d'une figure maternelle hégémonique. Nous proposons cette qualification dans la mesure où cette représentation est empreinte de rapports de force et vient légitimer une maternité normative. Les séries télévisées de ce corpus participent à la production du consensus autour des attendus de ce que serait, dans les sociétés contemporaines, une « bonne » mère. Ces attendus prennent cependant la forme de contraintes très fortes pour les mères qui sont soumises à des injonctions auxquelles elles ne peuvent que difficilement échapper. Plus encore, cette figure hégémonique en appelle au consentement des mères, à leur intégration des normes, en faisant partout la promotion de l'intérêt supérieur de l'enfant. Les séries se font ici le véhicule d'idéologies et de discours sur la maternité : « cette structuration et ce façonnement du consentement et du consensus – l'autre versant de l'"hégémonie" – font partie des principales tâches accomplies par les idéologies dominantes »[104], nous dit Stuart Hall. Cette figure maternelle est hégémonique car d'une part, elle est sans garantie, et de l'autre, elle est discutée, négociée constamment. C'est notamment ce qui fait que tous les personnages de mères ne présentent pas exactement les mêmes caractéristiques, mais *tendent* à les mobiliser. Si la seule lecture des textes ne permet pas de présumer de l'effet de cette figure sur les publics, il n'en demeure pas moins que ces séries font la promotion d'une voie spécifique d'accomplissement de la maternité et que ces représentations sont potentiellement performatives en ce qu'elles donnent à voir cette figure idéalisée et participent à la rendre

[104] HALL, Stuart, « La culture, les médias et l'"effet idéologique" », *article cité*, p. 51.

accessible, enviable, surtout légitime et évidente. Les impératifs que nous analysons ci-dessous sont spécifiquement liés à la définition de la maternité – beaucoup plus que de la paternité. Si certains pères, ponctuellement, sont sensibles à l'un de ces impératifs, c'est de manière nettement moins systémique que les mères. Nous allons désormais nous intéresser à la complexe articulation entre ces impératifs et à la manière dont ils viennent dessiner les contours d'une maternité « bonne » et légitime.

3.1. La maternité comme préoccupation

La maternité est une préoccupation dans la mesure où les mères disent penser constamment à leurs enfants, qui deviennent un souci de chaque instant. Même loin de leurs yeux, les enfants ne sont jamais loin du cœur de leur mère. Ainsi, Roxane explique à ses bébés qu'elle les a toujours présents à l'esprit : « maman va vous laisser avec papa. Mais sachez que même quand maman n'est pas avec vous, maman pense à vous à chaque seconde. Au revoir mes amours »[105]. Catherine, perdue sur une île déserte, écrit à ses enfants : « quand on reviendra, dit-elle, je leur donnerai, comme ça ils verront que je pensais à eux tout le temps »[106]. Dans notre corpus, bon nombre de mères sont donc aussi des mères inquiètes, voire des mères angoissées. Très à l'écoute de leurs enfants, elles sont anxieuses dès que quelque chose pourrait leur arriver. Fabienne panique quand elle en vient à penser que son fils Christophe se drogue ; Valérie frôle l'hystérie quand elle s'imagine que sa fille va avoir sa première expérience sexuelle alors qu'elle ne lui a pas suffisamment parlé de contraception ; Roxane rate sa soirée entre copines car elle n'arrive pas à laisser ses jumeaux, etc. L'explication que donne Valérie de la maternité est à ce titre tout à fait éclairante : « tu sais, ma chérie, avoir des enfants c'est comme si t'avais […] une boule de feu au milieu de l'estomac et qui te brûle en permanence »[107]. Plus qu'une occupation, donc, la maternité renvoie surtout à une préoccupation, comme en témoigne le clivage des temps parentaux. Nous avons en effet montré que les mères étaient souvent amenées à s'occuper de leurs enfants alors qu'elles sont au travail tandis que les pères, eux, sont représentés comme travaillant et étant dérangés par leurs femmes et enfants. Les mères sont ainsi soumises à un impératif de disponibilité vis-à-vis de leurs enfants, mais aussi de leurs maris, comme le laisse entendre la scène suivante :

> *Catherine, lasse de ne pas voir son mari qui travaille beaucoup, et apprenant par l'assistante de Jacques qu'il part en déplacement professionnel, se rend à son bureau pour lui apporter sa valise.*
> Catherine : quinze jours qu'on se croise !
> Jacques : je bosse, Catherine ! Je pars pas à la pêche.

[105] *En famille*, épisode 19, M6, 2012.
[106] *Une famille formidable*, épisode 17, « L'enfer au paradis », TF1, 2006.
[107] *Fais pas ci, fais pas ça*, saison 1, épisode 9, « Pas d'inquiétude », F2, 2007.

> C. : je bosse pas peut-être ? Seulement je trouve un petit peu de temps quand même pour m'occuper de nos enfants, et je vais te dire, tu serais là, j'aurais aussi un peu de temps pour m'occuper de toi[108].

Catherine, contrairement à son mari, se rend donc disponible pour sa famille, parvenant à consacrer du temps à chacun de ses membres. Elle finit d'ailleurs par renoncer à un week-end enfin organisé avec son mari, pour s'occuper de sa famille. On peut également saisir cette disponibilité en remarquant que, bien souvent, quand les pères s'occupent des enfants, c'est à la demande de leurs épouses[109]. Les représentations qui sont proposées ici dépassent le cadre fictionnel et sont largement déployées dans la sphère publique, *via* d'autres supports. Ainsi, Patricia Von Münchow remarque, dans le même ordre d'idées, que dans les guides parentaux qu'elle étudie, la maternité est présentée comme un « devoir, la paternité comme option »[110]. Elle montre que le père, lui « ne se dévoue pas » mais que la mère lui demande de la « dépanner »[111]. Les impératifs de responsabilité et de disponibilité qui incombent aux mères sont donc soutenus par ces discours psy et disséminés dans de nombreux supports médiatiques et culturels. Les discours psy relevés précédemment ne sont donc sans doute pas innocents dans la promotion de ces impératifs. Les séries mettent en effet régulièrement en scène la tension pour les mères entre leur épanouissement personnel (*via* le travail ou les loisirs) et leur épanouissement en tant que mère (en se montrant irréprochables vis-à-vis de leur progéniture). Ainsi, la promotion de l'écoute et de la compréhension par les mères semble faire écho à ces nombreux discours psy qui peuplent les espaces médiatiques depuis les années 1980-1990 et se sont instillés dans le fonctionnement des familles. Partout, on encourage les parents à lever les secrets de famille et à promouvoir la communication au sein du foyer. Les fictions sérielles se nourrissent de ces conseils et injonctions tout autant qu'elles les reconduisent. Le recours à ces discours renvoie à un nouvel impératif pour les mères : celui de la réflexivité. Toutes effectuent en effet des retours sur leurs pratiques parentales, interrogeant leurs façons de faire, se remettant en question régulièrement.

3.2. Un impératif de réflexivité

Les héroïnes font ainsi appel aux « discours psy », tels que les nomme Dominique Mehl, recours qui se fait principalement sous trois formes dans les séries : la consultation de sources écrites de vulgarisation psychologique (livres ou magazines) ; la consultation d'un psychologue ou d'un expert ; enfin, l'emploi par les personnages des discours psy comme énonciation de règles de parentalité.

---

[108] *Une famille formidable*, épisode 7, « Dure dure la rentrée », TF1, 1993.
[109] L'épisode de *Que du bonheur !* « La quiche », analysé précédemment en est révélateur.
[110] VON MÜNCHOW, Patricia, *Lorsque l'enfant paraît... Le discours des guides parentaux en France et en Allemagne*, *op. cit*., p. 28.
[111] *Id*., p. 29.

3.2.1. La psychologie en renfort des impératifs maternels

Dans le premier cas, les mères cherchent des ressources pour exercer au mieux leur rôle de parent, pour justifier leurs pratiques ou au contraire pour les modifier : nombreuses sont celles qui achètent des livres traitant d'une question spécifique : Marion Ferrière lit *Le Suicide*[112] et *Les enfants à haut potentiel*[113], Alice Nevers lit *Mère calme, enfant calme*[114], tandis que de son côté Valérie Bouley lit des magazines dans lesquels elle puise pour trouver des solutions aux conflits qui l'opposent à sa fille. C'est d'ailleurs l'une de ses caractéristiques tant elle se réfère régulièrement aux articles qu'elle lit. Plus encore, elle cherche à mettre en pratique les conseils des psys dans sa vie de tous les jours. Nous reproduisons ici un extrait de dialogue dans lequel Valérie lit à Denis un article de magazine intitulé « Mieux communiquer avec nos enfants » :

> Valérie, *lisant* : bien communiquer avec ses enfants est devenu un objectif de la société contemporaine. D'accord ?
> Denis : d'accord.
> V. : on fonctionne maintenant sur un **modèle relationnel plus démocratique** reposant sur le **dialogue** entre deux personnes, d'accord ?
> D. : d'accord.
> V. : le **modèle relationnel actuel est paradoxal.** Il s'agit à la fois de maintenir sa position parentale qui consiste notamment à soutenir des interdits tout en maintenant une certaine proximité avec ses enfants. D'accord ? D'accord ?
> D. : mouais, si on veut.
> V. : comment ça « si on veut » ? Soit t'es d'accord soit t'es pas d'accord. […] C'est très clair Denis. Aujourd'hui, **il faut être des parents autoritaires, mais sans en avoir l'air**. Tu vois ?
> D. : dans ton article, tu m'as dit qu'il y a avait des **conseils** pour communiquer avec nos enfants, alors est-ce que tu peux nous donner des conseils pour « communiquer » avec nos enfants ?
> V. : […] Tu connais **Françoise Dolto** ?
> D. : hum, la mère de Carlos ! […]
> V. : t'es désespérant ! […] Cette brillante psychologue a insisté sur l'importance qu'il y avait à répondre à toutes les questions de nos enfants. Même si c'est pour leur dire : mon enfant, je ne sais pas te répondre. […] Ce que veut dire Dolto, c'est qu'il faut rester vrai avec nos enfants, **il faut toujours du dialogue**, et puis par exemple si on s'est laissés aller à des paroles ou des gestes agressifs, il faut pas essayer de se justifier, il faut expliquer pourquoi on a agi comme ça.
> D. : donc par exemple, la baffe de Tiphaine, comment tu l'expliques ? […] Tu n'as pas supporté qu'elle te traite de vieille. […] Mais si, **tu joues les grands psychologues**, là, alors sois psychologue avec toi-même. Tu n'as pas supporté qu'elle te traite de vieille qui joue les jeunes.
> V. : mais je te dis que non ! Je sais quand même pourquoi je lui ai foutu une baffe !
> *Eliott arrive et leur pose une question dont ils ne connaissent pas la réponse.*
> V. : nous ne savons pas Eliott.
> D. : nous ne pouvons pas te répondre[115].

Cette scène est tout à fait caractéristique des différents impératifs repérés précédemment. Valérie en effet considère que les parents doivent « bien communiquer » avec leurs enfants (impératif de

[112] *Famille d'accueil*, épisode 34, « À la vie, à la mort », F3, 2009.
[113] *Famille d'accueil*, épisode 58, « Un diamant brut », F3, 2012.
[114] *Alice Nevers, le juge est une femme*, épisode 22, « L'homme en blanc », TF1, 2009.
[115] *Fais pas ci, fais pas ça*, saison 1, épisode 4, « Les bonnes résolutions », F2, 2007.

communication) ; qu'ils doivent répondre à un modèle relationnel paradoxal, qui correspond au principe du « ni-ni » (impératif du « ni-ni ») ; enfin, par sa lecture, elle effectue un retour sur ses pratiques parentales (impératif de réflexivité).

3.2.2. Les séries au cœur de la culture psy

Selon Dominique Mehl, deux thèmes récurrents attirent l'attention des psys qui interviennent dans les médias grand public : « la réhabilitation de l'autorité parentale » et « le désarroi parental face à des choix éducatifs de plus en plus ouverts et divers »[116]. On retrouve ces deux intérêts dans les chroniques familiales de ce corpus. Ces dernières se font ainsi à la fois l'écho de ces discours, mais aussi, à leur manière, leur vecteur. En multipliant les références à la psychologie, elles montrent que « la psy s'impose dès lors comme une culture commune, une culture partagée. Le verbe psychanalytique circule, même sans la présence de psychanalystes »[117]. Ces personnages de mères férues de psychologie s'inscrivent dans cette culture psy et font de son usage une norme de parentalité. S'il est difficile de percevoir un courant spécifique de la psychologie, certaines figures demeurent des références, notamment Françoise Dolto et Laurence Pernoud, que Valérie cite à plusieurs reprises. Son vocabulaire même est empreint de la culture psy : elle affirme la nécessité de « restaurer la confiance »[118], craint un « déficit d'autonomie affective »[119] ou encore explique que l'attitude de sa fille est « symbolique du rapport à la mère, de la confiance trahie » ajoutant que « c'est quasiment œdipien »[120]. D'autres personnages de mères de notre corpus sont caractérisés par ce même goût pour la psychologie et par le même type de discours. Pour Roxane comme pour Valérie ou Isis, le recours à la psychologie donne des clés pour bien élever son enfant et donc pour être une « bonne » mère. Ces personnages mettent en pratique la norme psychologique relevée précédemment. Isis rappelle que son bébé est un individu en devenir et à respecter. Elle dit à son compagnon : « ta fille est une personne. Petite, certes, mais une personne à part entière. Disons que c'est une petite personne qui a besoin de vivre sa vie »[121]. Roxane, de son côté, s'inquiète de bien traiter ses jumeaux à égalité et que leur père fasse de même : « chéri, il faut que tu fasses attention parce que j'ai remarqué que tu allais plus souvent vers Diego. Il faut pas que tu marques ta préférence », l'enjoignant à être « vigilant »[122].

Affleure également l'idée dans certaines séries que l'enfant aurait besoin d'une figure masculine pour (bien) se développer, et plus précisément d'une figure paternelle incarnant l'autorité. Les

[116] MEHL, Dominique, *La Bonne Parole. Quand les psys plaident dans les médias*, *op. cit*., p. 57.
[117] *Id.*, p. 272.
[118] *Fais pas ci, fais pas ça*, saison 1, épisode 2, « Solidarité familiale », F2, 2007.
[119] *Fais pas ci, fais pas ça*, saison 1, épisode 11, « Toute vérité n'est pas bonne à dire », F2, 2007.
[120] *Fais pas ci, fais pas ça*, saison 1, épisode 4, « Les bonnes résolutions », F2, 2007.
[121] *Merci, les enfants vont bien*, épisode 5, « Congé paternité », M6, 2008.
[122] *En famille*, épisode 45, M6, 2012.

discours psy viennent ainsi en renfort d'une représentation genrée de la parentalité, rappelant une sorte de complémentarité des sexes dans son exercice. La représentation hétéronormative de la parentalité est dès lors authentifiée, légitimée par ces discours d'autorité. Ainsi, dans *La Smala s'en mêle*, Isabelle encourage son compagnon à s'installer chez elle et à s'occuper, avec elle, de ses enfants. Voici ce qu'elle lui dit :

> Isabelle, *à Franck* : c'est vrai, ce serait bien que tu passes davantage de temps avec eux. Et puis ils sont tellement en **manque de références paternelles** ! […] L'autorité, les comptes, le sens des responsabilités : t'as toutes les qualités pour faire un **chef de famille**. Et puis moi, ça me soulagerait bien de pouvoir me reposer sur toi pour les décisions importantes[123].

Franck est ici réassigné à son genre et à des soi-disant compétences masculines : l'autorité, la gestion financière (impartie au pourvoyeur de revenus), la responsabilité. Alors que le point de départ de la série est la nécessité pour Isabelle, quittée par son mari, de trouver un travail, de nourrir sa famille et d'accéder à une forme d'émancipation, elle réaffirme, dans cette citation, une conception classique de la famille et des rôles genrés qui la composent. Laurence, personnage qui ne fait que rarement référence aux discours psy semble tout de même les intégrer, comme en témoignent les efforts qu'elle déploie pour sauvegarder à son ex-mari, Éric, une image positive de père auprès de ses enfants, alors qu'il a été un père absent. Elle dit ainsi à son fils Grégoire, à propos de son père : « il est différent […] tu dois pas le juger. L'essentiel c'est qu'il t'aime, même s'il ne sait pas le prouver », expliquant par la suite : « Éric est le père de mes enfants. […] Je l'ai toujours défendu auprès d'eux pour ne pas les perturber »[124]. Elle tente ainsi de préserver une figure paternelle positive auprès de ses enfants, ne critiquant jamais son ex-mari ouvertement devant ces derniers.

Est également rappelée à plusieurs reprises dans différents épisodes du corpus l'idée que l'enfant, dès le ventre de sa mère, comprend ce qui se passe et qu'il faut donc faire attention à ne pas le perturber[125]. Tous ces discours d'attention soutenue à l'enfant, dès ses premiers battements de cœur, sont avant tout portés par des femmes, les hommes se moquant volontiers de leurs « lubies ». Ainsi, Benjamin, père adolescent, dit, à propos de sa fille : « ça va, elle ressent rien à son âge. Tout ça c'est des conneries »[126], tandis que Denis dit à Valérie : « arrête avec tes psys, ça

[123] *La Smala s'en mêle*, épisode 2, « Sauvage concurrence », F2, 2012.
[124] *Un et un font six*, épisode 5, « Très chère maison », TF1, 1998.
[125] Dans *Clem*, Caroline dit à sa fille : « un bébé dans le ventre de sa mère, ça ressent tout » (épisode 1, TF1, 2010) ; Valérie dit que « tout ce que t'entends avant trois ans, c'est gravé pour toute ta vie » (*Fais pas ci, fais pas ça*, saison 3, épisode 5, « Couper le cordon », F2, 2010) ; Emma raconte à sa fille sa grossesse : « quand j'étais enceinte de toi, ton père ne faisait que ça, te parler, il voulait être sûr que tu le reconnaisses » (*Ma femme, ma fille, deux bébés*, épisode 1, M6, 2010).
[126] *Ma femme, ma fille, deux bébés*, épisode 2, « Chacun cherche sa place », M6, 2011.

devient ridicule »[127]. Cette attention aux discours psy est donc avant tout maternelle et témoigne également des angoisses des mères. De peur de mal faire, celles-ci s'en remettent aux conseils avisés d'experts censés les guider dans l'exercice de leur parentalité. Pour autant, les séries tendent à ridiculiser ces pratiques, comme en témoigne de manière significative l'épisode « Dessin d'école »[128], de la série *Que du bonheur !*. Valérie confie ses inquiétudes à son mari Jean-François à propos de leur fille Zoé. Celle-ci en effet a réalisé plusieurs dessins en noir et marron et Valérie craint qu'elle soit triste, malheureuse, et qu'elle exprime ce mal-être par le dessin. Elle dit à son mari : « c'est un dessin tout noir et tout marron. Ça m'inquiète. Ça me fait peur Jean-François ». Elle ajoute : « il faut écouter les dessins des enfants, tous les psys le disent. Demande à ton ex, tu verras. […] Elle est psy, et elle te confirmera que les enfants s'expriment par les dessins » ou encore « elle nous parle, là, Zoé. Faut qu'on l'écoute ». À chaque fois, Jean-François refuse son interprétation et ne s'inquiète pas du tout, lui répondant même que « c'est des conneries ». Au final, les parents finissent par comprendre que si Zoé dessine en noir, c'est parce qu'elle n'a pas d'autres crayons de couleur et non parce qu'elle exprimerait un quelconque mal-être. Cet épisode est intéressant car il témoigne de différentes choses. Tout d'abord, il montre bien que ce sont d'abord les mères qui s'inquiètent pour leurs enfants, et qu'elles convoquent, pour appuyer leurs craintes, les discours psy[129]. La principale solution proposée par Valérie réside dans la communication et l'écoute de l'enfant. Enfin, l'inquiétude de la mère est finalement hors de propos : elle avait tort de s'inquiéter et, comme le pensait le père, tout va bien. Les inquiétudes de Valérie sont tournées en dérision, jugées excessives, inutiles. C'est d'ailleurs une rhétorique régulière dans la fiction, que l'on retrouve dans *Fais pas ci, fais pas ça*, *En famille*, ou encore dans *Ma femme, ma fille, deux bébés*. Les mères trop inquiètes, voire surprotectrices, c'est-à-dire celles qui ne parviennent pas à effectuer le bon réglage entre les deux « ni », sont ridiculisées. Pour autant, il est loin d'être anodin que toutes ces mères s'en réfèrent à ces discours psy. Cela signale selon nous l'injonction à la réflexivité à laquelle elles sont soumises.

3.2.3. Des ressources pour l'exercice d'une « bonne » parentalité

La convocation des discours psy est ici tournée en ridicule, mais selon nous, le point intéressant est le fait que le personnage de la mère fasse appel à ces discours et qu'il soit attentif à son enfant et aux potentiels signes avant-coureurs d'un problème : ce sont ici des caractéristiques « maternelles » qui apparaissent et qui nous rappellent les travaux de Carol Gilligan et

[127] *Fais pas ci, fais pas ça*, saison 3, épisode 3, « Le syndrome du pingouin », F2, 2010.
[128] *Que du bonheur !*, épisode 8, « Dessin d'école », TF1, 2008. Les citations suivantes sont extraites de cet épisode.
[129] Valérie, dans *Fais pas ci, fais pas ça* ou Adèle, dans *Clash* (F2, 2012) procèdent exactement de la même manière.

l'interrogation à propos de compétences féminines de *care*[130]. Dominique Mehl montre bien que ces discours psy proposent une vision spécifique de la parenté :

> Le message proféré par les psys appelés à la barre des médias retentit toujours des mêmes accents. Il demeure guidé par cette quête des conduites, valeurs et comportements susceptibles de définir le bon parent, ou plutôt le « presque » bon parent ou le « quasi » bon parent. La grille de lecture de la parentalité moderne par les psys véhicule toujours cette image du bon exercice d'une fonction, d'une bonne adéquation à un rôle[131].

Comme le souligne par la suite la sociologue, la frontière est mince entre le conseil et le devoir, entre la prescription et l'instruction : « plus on se rapproche des rôles parentaux, paternels et maternels, plus on touche à un système codifié. Plus on se rapproche de l'enfance, plus la prescription se fait instruction. Plus on se rapproche de l'éducation, plus le conseil devient maxime »[132]. Le recours aux discours psy est censé prémunir les mères des risques du métier, c'est-à-dire du défaut d'amour et son contraire, la surprotection. Être un « bon » parent, une « bonne » mère surtout, relève ainsi de l'injonction, avec cette spécificité que la norme est intériorisée. C'est parce qu'elles souhaitent correspondre à l'image qu'elles se font de la « bonne » mère que ces mères fictives puisent dans la culture psy des conseils et solutions qu'elles tentent alors de mettre en pratique. Nous pouvons rappeler enfin que, comme bien souvent, ces discours s'adressent essentiellement aux mères, comme si les pères n'avaient guère besoin de conseils ou de ressources extérieures pour penser leur paternité. Cette convocation des discours psy et la circulation de ces derniers dans la fiction nous semble révélatrice à la fois de l'investissement des mères dans leur rôle parental et d'une forme de normativité liée à la valorisation de certaines pratiques.

L'impératif de réflexivité renvoie à un autre usage des discours psy. Nous avons relevé dans le chapitre précédent l'importance du recours aux experts dans l'exercice de la parentalité lorsque celui-ci est pris en charge par des travailleurs sociaux. On retrouve cette pratique dans les autres séries de notre corpus et, une fois de plus, ce recours aux experts et professionnels de la psychologie de l'enfance est le fait des mères, qui leur accordent crédit et confiance. Les consultations chez les psychologues et pédopsychiatres égrènent la fiction. Dans *Fais pas ci, fais pas ça* ce sont aussi bien le couple Bouley que le couple Lepic qui consultent en famille, les premiers car ils ne veulent pas qu'Eliott soit perturbé par l'arrivée d'un futur petit frère ou d'une future petite sœur, les seconds car Renaud craint que sa fille Charlotte soit perturbée du fait de l'avoir vu nu. L'appel aux psychologues et autres pédopsychiatres montre que l'élevage de

[130] Voir GILLIGAN, Carol, *Une voix différente. Pour une éthique du care*, *op. cit*.
[131] MEHL, Dominique, *La Bonne Parole. Quand les psys plaident dans les médias*, *op. cit*., pp. 31-32.
[132] *Id.*, p. 242.

l'enfant peut être pris en charge non seulement par les parents, mais aussi par des institutions. Patricia Von Münchow fait un constat similaire : « dans l'ensemble, d'après les représentations qu'on peut inférer de l'analyse des guides parentaux, en France, mère et institutions élèvent ensemble l'enfant […] qu'on pourrait en ce sens qualifier de "public", alors qu'en Allemagne, élever l'enfant n'est que l'affaire des parents, l'enfant pouvant être considéré comme "privé" »[133]. L'intégration de ces discours et l'utilisation même du vocable psy dans les séries permet de comprendre ce caractère « public » de l'enfant, élevé et éduqué par une constellation d'individus – les parents, les psys, les enseignants, etc., fonctionnant en dispositif[134].

Dans *Une famille formidable*, c'est Catherine Beaumont qui consulte, intrigue que l'on retrouve dans plusieurs épisodes. Elle va chez un psy, essayant, en vain, de garder ces rendez-vous secrets. À son mari qui pense qu'elle le trompe, elle explique :

> Catherine : je vois un psy pour parler de moi, pour parler de nous. Parce que les années passent, comme ça... Je te signale qu'il y a deux ans on a divorcé, je suis revenue vers toi et on en n'a jamais reparlé, hein. On laisse les choses filer. […] J'éprouve le besoin d'en parler. […] Seulement moi j'avais envie que ça reste personnel ! Tu comprends encore ce mot là ? Personnel ? Y a aucune intimité possible dans cette famille[135].

Catherine a besoin de temps pour elle, comme nous le signalions dans le chapitre 7 sur les identités féminines et leur dualité avec les identités maternelles. Plus encore, elle trouve dans la psychanalyse[136] une occasion de parler, de se confier, en bref, de se plaindre de sa famille et du poids de cette dernière dans sa vie. À nouveau on lit ici la difficulté pour les mères de se plaindre de leurs famille et maris en dehors du cadre feutré du cabinet du psychanalyste (ou de l'église dans le cas de Fabienne). Chez le psy, Catherine raconte qu'elle porte sa famille à bout de bras et que c'est toujours à elle « de trouver des solutions à tout ». Si elle essaye d'effectuer un retour réflexif sur sa vie, ses choix, ses origines familiales, etc., elle finit bien souvent par évoquer comme source d'inquiétude première ses enfants, comme dans l'exemple suivant :

> Catherine : en plus de tout le reste, il y a mon fils, Nicolas. Je sens qu'il faudrait qu'on l'aide […]. Il y a quelque chose qu'on n'a pas su lui transmettre. On lui a mal appris à aimer, ou à être aimé... En fait oui, je me dis bizarrement que c'est un enfant qu'on a adoré, mais peut-être qu'on l'a pas assez aimé. Ah faudrait que je trouve le courage de lui parler.

Catherine se reproche ici de ne pas avoir suffisamment aimé son fils Nicolas et de ne pas l'avoir aidé comme elle aurait dû. Elle parle à la troisième personne du singulier, incluant son mari

[133] VON MÜNCHOW, Patricia, *Lorsque l'enfant paraît... Le discours des guides parentaux en France et en Allemagne*, *op. cit*., p. 76.
[134] Cf. chapitre 8.
[135] Pour cette citation et les suivantes : *Une famille formidable*, épisode 13, « Des invités encombrants », TF1, 2002.
[136] La confusion est entretenue dans la série entre psychologie et psychanalyse. Nous reprenons volontairement le vocabulaire employé par les personnages.

Jacques dans ce défaut d'éducation mais Jacques, pour sa part, n'exprime jamais en de tels termes un manquement de sa part. On sent ici que Catherine culpabilise et considère avoir manqué à ses devoirs, quoi qu'involontairement. C'est la dernière spécificité maternelle qui émerge de ce corpus : celle de la culpabilité.

3.3. Des mères coupables ?

Dans ce matériau, les mères interrogent leurs pratiques parentales, puisent dans les ressources de la psychologie des conseils pour bien élever leurs enfants, mais aussi, et surtout, elles culpabilisent. Elles se sentent responsables des moindres maux de leurs enfants, les imputant à une carence maternelle. On retrouve ici ce que nous évoquions précédemment et la conviction que l'enfant est « bon »[137]. Dès lors, si l'enfant va mal, c'est à sa mère qu'en incombe la responsabilité. La conclusion de la scène d'*Une famille formidable* citée précédemment est à ce titre exemplaire. Catherine cherche à comprendre ce qui a poussé sa fille à sécher l'école, et elle en vient à la conclusion qu'elle est responsable – et donc coupable[138] :

> Jacques : alors voilà où ça nous a menés vingt-cinq ans de féminisme, un homme il faut lui donner tout ce qu'il désire ! Non mais je rêve! Je rêve là écoute enfin !
> Catherine : c'est de ma faute ça.
> J. : hein ?
> C. : mais oui**, c'est de ma faute !** Depuis 25 ans je suis pliée en quatre devant toi, alors elle s'identifie ! **Je comprends, je pardonne**, je devance tes moindres désirs ! Non, non, je t'ai trop cédé sur tout et voilà !
> J. : ah c'est à cause de moi ! C'est à cause de moi maintenant. Je savais bien que ça allait me retomber sur la gueule ! Excuse-moi chérie de t'avoir réduite en esclavage, excuse-moi !
> C. : **une vraie carpette**, une vraie carpette ![139]

Catherine culpabilise ici de ne pas avoir montré le bon exemple à sa fille en lui présentant l'image d'une femme soumise aux désirs de son mari. Qu'elle véhicule ou non cette image n'est pas la question. Ce qui est ici significatif c'est qu'elle se sente responsable et coupable. Au contraire, Jacques refuse toute responsabilité dans cette affaire, comme en témoigne l'ironie de sa réplique et l'exagération dont il fait montre. On retrouve dans ce genre de discours ce que note Élisabeth Badinter : « deux cents ans d'idéologie maternelle et le développement du processus de "responsabilisation" de la mère ont radicalement modifié les attitudes. Et même si elles travaillent, les femmes du 20e siècle demeurent infiniment plus proches et plus préoccupées de leurs enfants que jadis »[140]. Les retours réflexifs des mères prennent ainsi une saveur particulière à partir du moment où elles se jugent négativement. Nombreuses sont les mères qui se remettent en question de cette façon et des expressions comme « c'est de ma faute », « je suis nulle » ou « j'ai tout

[137] DAVID, Myriam, *Le Placement familial. De la pratique à la théorie*, *op. cit*.
[138] Cf. Annexe 19.
[139] *Une famille formidable*, épisode 8, « Nicolas s'en va-t'en guerre », TF1, 1996.
[140] BADINTER, Élisabeth, *L'Amour en plus*, *op. cit.*, p. 354.

raté » sont légion[141]. Les mères en viennent ainsi à porter un jugement sévère sur elles-mêmes, jugement venant troubler leur estime de soi. Carol Gilligan rappelle d'ailleurs que les femmes « se jugent aussi en fonction de leur capacité à prendre soin d'autrui »[142]. Ainsi, en n'étant pas des mères « suffisamment bonnes », ces héroïnes doutent d'elles-mêmes, se sentent « nulles ».

3.3.1. Des gifles et des excuses

Un exemple récurrent de cette culpabilité réside dans les intrigues liées aux suites de gifles données par des mères à leurs enfants. À huit reprises, des héroïnes giflent un de leurs enfants et s'en veulent[143], donnant naissance le plus souvent à une intrigue à la tonalité comique. L'exemple de Valérie, dans *Fais pas ci, fais pas ça* est tout à fait éclairant. À peine a-t-elle giflé sa fille qu'elle regrette son geste :

> Valérie : c'est foutu. […] J'ai tout gâché. […] J'ai levé la main sur ma fille ! J'ai profité de mon statut de parent pour faire un acte de violence, c'est de l'abus de pouvoir ! En plus, ça va à l'encontre de tous mes principes d'éducation, de tous mes principes en général, et puis j'ai failli lui crever un œil avec mon pouce, je te jure[144].

Le motif de la gifle est immédiatement oublié. Valérie se plonge alors dans les magazines de psychologie pour trouver une solution. Finalement, elle présente platement ses excuses à Tiphaine :

> Valérie : **je t'en supplie dis-moi que tu me pardonnes**, c'est parti tout seul, mais je sais, c'est pas une excuse, hein. Sache que plus jamais, **plus jamais je lèverai la main sur toi**. Et puis t'as raison, cette veste elle me va pas, je te la prête quand tu veux […] ; et puis bon, pour les horaires, il faut qu'on en parle parce qu'on s'est pas rendu compte. […] 4 h, c'est trop tard, mais je sais pas, 3h ou 3h et demie […] Et puis, s'il y a autre chose, je sais pas, si tu veux qu'on augmente ton argent de poche, des trucs comme ça, ben tu peux nous dire. **Tu peux nous dire tout, tout, il faut nous parler.**
> Tiphaine : pour la veste je te remercie, pour l'heure de rentrée, je suis d'accord, et pour l'argent de poche, je veux bien être remontée un peu.
> V. : d'accord, d'accord.

Valérie s'en veut tellement d'avoir fait « acte de violence » qu'elle cède à sa fille, allant même au-devant de ses demandes. Le caractère excessif de sa réaction est à visée comique, bien sûr, mais la récurrence de ce type de réaction de culpabilité révèle malgré tout le jugement négatif porté sur la violence au sein de la famille. Le fait de gifler un enfant est à la fois relativement fréquent (un épisode de *Fais pas ci, fais pas ça* est d'ailleurs annoncé lors de sa promotion avec l'expression

[141] Nous avons compilé en annexes ces expressions de culpabilité dans un tableau, cf. Annexe 34.
[142] GILLIGAN, Carol, *Une voix différente. Pour une éthique du care*, *op. cit*., p. 37.
[143] Catherine (*Une famille formidable*), Marie-France (*Clem*), Valérie et Fabienne (*Fais pas ci, fais pas ça*), Juliette (*Drôle de famille*), Marion (*Famille d'accueil*), Sophie (*Hard*), ou encore Yasmine (*Clash*).
[144] *Fais pas ci, fais pas ça*, saison 1, épisode 4, « Les bonnes résolutions », F2, 2007. Les citations qui suivent sont extraites de cet épisode.

« la semaine prochaine, les gifles pleuvent »[145]) tout en devant être regretté par le coupable. Ainsi, les mères portent souvent la main à leur bouche dans un geste de stupeur une fois la gifle donnée. Dans une saison ultérieure de la série, c'est dans la famille Lepic que les parents en viennent aux mains[146]. Renaud, en effet, gifle Soline après avoir appris qu'elle faisait du scooter sans casque, qu'elle consommait « de la drogue » et l'avoir vue « traîner » avec « des délinquants », « une bière à la main ». À ce récit, Fabienne répond : « ohlala Renaud, mais c'est très grave, ça ! Mais qu'est-ce qui t'a pris ? On gifle pas un enfant. Tu l'as vraiment giflée ? […] Alors là je dis que c'est grave, hein. C'est très très grave – *Renaud baisse la tête, honteux* – une gifle, surtout en public ! ». Ce que Fabienne trouve « très grave », ce n'est pas tant le fait que Soline brave les interdits (alcool, drogue, etc.) mais que Renaud se soit laissé aller à la frapper. Cependant, peu après, Fabienne gifle également Soline lorsque celle-ci lui apprend avec fierté qu'elle a écrit sur le mur de son lycée que le proviseur était un « enculé ». Fabienne l'avoue alors à son mari, qui a exactement la même réaction :

> Renaud : quoi ? Tu l'as giflée devant tout le monde ? […]
> Fabienne : sa dernière fessée, elle avait quatre ans et demi. Ohlalalalalalala... Elle va pas nous adresser la parole pendant des mois, tu la connais. Tête de mule comme elle est, ça va être terrifiant.
> R. : Fabienne, je pense à quelque chose, comme ça... **Et si, tout simplement, on allait s'excuser ?**
> F. : t'as raison. T'as raison Renaud.
> R. : sans excuser en rien ses actes, ah non mais, euh... en montrant notre faiblesse humaine. Oui nous sommes sortis de nos gonds. Oui, ça peut arriver. **Oui nous n'en sommes pas fiers.**
> F., *hochant la tête* : c'est bien ça !

Les parents en viennent à la même conclusion que Valérie : il faut s'excuser, ce qu'ils tentent de faire au moment où ils surprennent Soline en train de fumer dans sa chambre, ultime transgression qui interrompt leur démarche et déclenche une nouvelle punition. Les excuses sont donc de bon ton, et les réconciliations concluent toujours ces épisodes malheureux. Catherine, embrassant son fils Jérémie une fois réconciliés lui dit : « tu sais, cette gifle, elle m'a fait plus de mal qu'à toi »[147].

3.3.2. Des mères coupables… de ne pas être parfaites ? Effets de *backlash*

Les mères souffrent en effet d'avoir cédé à leur pulsion, à l'énervement, à la colère. Elles qui prônent à longueur d'épisodes la tolérance, la communication, la compréhension, le fait de se laisser aller à gifler un enfant (au minimum adolescent) est perçu comme un aveu de faiblesse, et rompt avec leurs intentions, mais aussi avec l'image qu'elles se font de leur rôle de parent. La

[145] *Fais pas ci, fais pas ça*, voix over annonçant l'épisode de la semaine suivante à la fin de l'épisode 2 de la saison 1, « Solidarité familiale », F2, 2007.
[146] *Fais pas ci, fais pas ça*, saison 4, épisode 3, « Les limites et les bornes », F2, 2011. Les citations suivantes sont extraites de cet épisode.
[147] *Une famille formidable*, épisode 27, « Tous en scène », TF1, 2012.

gifle vient remettre en cause l'adéquation entre le rôle de mère idéale auquel elles tendent et l'exercice effectif de leur métier de mère. La gifle introduit du trouble dans leur performance de maternité parfaite. La série *Fais pas ci, fais pas ça* fait d'ailleurs de cette difficile adéquation le cœur de nombreuses intrigues : Valérie et Fabienne cherchent à performer un rôle de mère, performance dont la réalisation n'est pas toujours réussie.

Selon Pascale Molinier, « la norme de maternité est tellement internalisée que les femmes qui deviennent mères se trouvent dans la situation pénible de vivre un écart constant entre l'idéal de la bonne mère et la mère qu'elles sont réellement : pas même "suffisamment" »[148]. Elle ajoute que la position maternelle est fondée dans une « culpabilité psychosociale ». Les mères de famille rencontrées dans ce corpus semblent constamment placées dans cette position de culpabilité, d'angoisse, d'inquiétude à l'idée de mal faire, de remise en question permanente de soi. Si le travail parental est en partie partagé par les parents, quel que soit leur genre, il n'en demeure pas moins que la charge mentale, pour sa part, semble être essentiellement le lot des mères. Ce sont elles qui découvrent les problèmes de leurs enfants (même si elles les inventent aussi parfois) ; ce sont elles qui les encouragent à parler, à s'exprimer, à dire ce qu'ils ont sur le cœur ; ce sont elles qui sont à l'écoute et prodiguent de l'affection, de la tendresse, de l'amour ; ce sont aussi elles qui s'inquiètent, cherchent des solutions, lisent des magazines ou consultent des psys pour aider leurs enfants ; ce sont elles qui craignent d'abandonner leurs enfants en allant travailler… Bref, ces héroïnes ont peur de ne pas être de « bonnes » mères, ce qui rejaillit sur leurs identités, leur vie quotidienne, leur rapport au travail, leur estime de soi… En effet, comme l'écrit Élisabeth Badinter, « que l'enfant pose un problème inattendu et l'idéal maternel que l'on a contourné revient au galop. Coupable, forcément coupable… Le spectre de la mauvaise mère s'impose à elle d'autant plus cruellement qu'elle a inconsciemment intériorisé l'idéal de la bonne mère. Dans ces épreuves conflictuelles, la femme et la mère se sentent également perdantes »[149]. C'est en ce sens que l'identité maternelle prend le pas sur les identités féminines et les conditionne. Plus encore, la culpabilité qu'éprouvent les mères devient l'un des ressorts de l'imposition de la maternité hégémonique et de ses impératifs. En effet, en mettant en scène des mères qui considèrent qu'elles ont mal fait, les séries viennent pointer de mauvaises pratiques parentales, tout en autorisant aux personnages la possibilité, en quelque sorte, de se rattraper. La moindre « erreur » est signifiée et doit être réparée. Dans le même mouvement, c'est aussi parce que ces mères culpabilisent qu'elles peuvent être construites comme de « bonnes » mères. La culpabilité devient ainsi constitutive de la maternité – et, de ce fait, impérative. La culpabilité est également révélatrice de l'intériorisation

[148] MOLINIER, Pascale, « Une mère peut-elle en "tuer" une autre ? », préface à SEGATO, Rita Laura, *L'Œdipe noir. Des nourrices et des mères*, Paris, Payot, 2014, pp. 7-41, p. 20.
[149] BADINTER, Elisabeth, *Le Conflit. La femme et la mère*, *op. cit*., p. 191.

de normes par les mères elles mêmes. Les mères fictionnelles exercent leur parentalité à l'aune d'un modèle de mère idéal, ou légitime, déjà construit ailleurs – *le discours sur la maternité* – qu'elles tentent de performer. Elles ont une image de ce que doit être une bonne mère. Nous pouvons supposer que les représentations implantées dans les personnages par leurs créateurs (regroupant toute personne participant à leur existence) répondent ou font écho à des représentations sociales et à des imaginaires plus vastes. Nous pouvons ajouter un niveau supplémentaire à cette mise en abîme : les mères fictives participent en retour de deux manières à informer le discours sur la maternité : par leurs représentations mentales (qui sont énoncées) et par leurs pratiques – elles-mêmes représentations. La maternité hégémonique construite par ce corpus fait ainsi écho à des discours distillés ailleurs dans la sphère publique et s'alimentant les uns les autres.

La montée du « *new momism* », que l'on pourrait traduire par « renouveau du maternage », dans les médias américains depuis les années 1980 semble également aller dans ce sens. Susan Douglas et Meredith Michaels le définissent comme :

> L'insistance sur l'idée qu'une femme n'est pas vraiment complète ou satisfaite tant qu'elle n'a pas d'enfant, que les femmes demeurent les meilleurs pourvoyeurs de soins aux enfants, et que pour être une mère décente, une femme doit se vouer et se dévouer entièrement – physiquement, psychologiquement, émotionnellement et intellectuellement – vingt quatre heures sur vingt quatre, sept jours sur sept, à ses enfants[150].

Elles ajoutent que ce « *new momism* » prétend, en surface, promouvoir et célébrer la maternité, mais en réalité promulgue des standards de perfection en réalité impossibles à atteindre. Si l'on conjugue ce type de proposition aux travaux de Susan Faludi[151] et d'Angela McRobbie[152] sur le *backlash* on peut en venir à considérer que la figure hégémonique de mère qui émerge de notre corpus tend à réassigner les femmes à leur fonction reproductrice et à (re)faire de la maternité un idéal – et un devoir. En effet, la complexification du *backlash* proposée par Angela McRobbie permet de pointer les écueils et limites de la rhétorique du choix : les médias nous vendent l'idée que les femmes choisiraient de porter des talons aiguilles parce qu'elles seraient libérées et émancipées des normes de genre tout comme l'idée qu'elles s'épanouiraient dans une maternité qui les comblerait[153] – comme nous le montrions dans le cinquième chapitre lorsque nous évoquions les grossesses adolescentes. Les impératifs de la maternité mis en lumière précédemment montrent bien que le rôle social de mère est normé, porteur de contraintes, de

[150] DOUGLAS, Susan J. et MICHAELS, Meredith W., *The Mommy Myth. The Idealization of Motherhood and How It Has Undermined All Women*, *op. cit*., p. 4 [notre traduction].
[151] FALUDI, Susan, *Backlash. La guerre froide contre les femmes*, *op. cit*.
[152] McROBBIE, Angela, *The Aftermath of Feminism. Gender, Culture and Social Change*, *op. cit*.
[153] La mode des *selfies* d'allaitement postés par les stars nouvellement mères sur les réseaux sociaux, évoquée dans le premier chapitre, en est un parfait exemple.

devoirs, d'obligations, qui rendent son exercice beaucoup moins libre et inventif que l'esprit de l'individualisme aimerait le faire croire. Plus encore, nous pouvons désormais avancer l'hypothèse selon laquelle l'accès à la parentalité réassignerait les femmes à leur genre, marquant la différence entre hommes et femmes de manière plus visible encore. En devenant mères, les femmes acquièrent une identité statutaire supplémentaire qui devient centrale et vient prendre le pas sur les autres. La parentalité, telle qu'elle est représentée dans les séries, révèle, construit et reconduit la dualité des rapports de genre et les inégalités dont ces rapports sociaux sont porteurs. Les fortes injonctions pesant plus spécifiquement sur les mères et l'investissement des femmes dans ce rôle invitent donc à le penser, dans sa version contemporaine, en terme de *backlash* tant la parentalité réassigne les mères à leur genre en faisant de la maternité et de sa performance une épreuve à réussir au quotidien. Ces héroïnes ont tout : elles travaillent, sont à l'abri du besoin, sont blanches, belles, minces, en bonne santé, ont une vie sexuelle plutôt satisfaisante, ont des enfants, bref, elles pourraient être des héroïnes typiques de la *have it all culture*[154]. Mais cette liberté a un prix. Il ne suffit pas d'être mère, il faut être une mère « parfaite » et cet idéal ne s'acquiert que par le biais d'un certain nombre de sacrifices[155], de compétences, bref, d'abnégation. Les impératifs de la maternité rappellent les mères à leur devoir et, finalement, à leur genre. Ces séries nous montrent ainsi qu'on ne naît pas mère, mais qu'on le devient, et que la voie est balisée par tout un faisceau de normes venant circonscrire la « bonne » maternité, quels que soient leurs poids.

Conclusion : une figure maternelle hégémonique

La mère idéale que dessinent ces personnages et séries, c'est celle qui est aimante, attentive, disponible ; celle qui comprend tout, peut tout entendre et tout accepter ; mais c'est aussi celle qui pense ses pratiques parentales, effectue des retours réflexifs sur son métier de mère en trouvant l'équilibre entre le « trop » et le « pas assez », celle qui culpabilise lorsque le réglage n'est pas satisfaisant. Ce qui est à l'œuvre à travers l'association de ces impératifs, c'est bien une naturalisation d'un discours spécifique sur la maternité. Des politiques de représentations encouragent ici à construire une maternité extrêmement normée, caractérisée par des devoirs impérieux, des angoisses, une disponibilité sans faille, une réflexivité culpabilisante. Cette figure maternelle tend à être construite comme allant de soi, à être naturalisée tant elle est récurrente et, finalement, peu questionnée – dans ce corpus primaire. Plus encore, nous pouvons déceler

[154] WINCH, Alison, « We can have it all. The girlfriend Flick », *Feminist Media Studies*, vol. 12, n° 12, 2012, pp. 69-82.
[155] Voir la rhétorique du « sacrifice maternel » développée dans le chapitre 7.

plusieurs niveaux d'articulation : « maternité = disponibilité », « maternité = réflexivité », « maternité = culpabilité », etc. Mais ces différents niveaux ne viennent pas se contredire les uns les autres et ne sont pas vecteurs de résistance ou de négociation. Ainsi, l'impératif de réflexivité n'est pas garant d'une libération du poids de la maternité, ou d'une mise à distance des normes et injonctions qui y sont liées, mais bien au contraire d'une pression supplémentaire, touchant à l'identité même des mères. L'impression prédomine que ces femmes ne peuvent s'accomplir en tant qu'individus en dehors de la maternité, ou du moins que cette dernière serait le sésame de l'accomplissement de soi. L'identité maternelle devient centrale, fondatrice et régulatrice des identités féminines. La parfaite articulation des impératifs témoigne de la difficulté, justement, de la *dés*-articulation autorisant la *re*-signification. Le travail de la représentation est bien « labeur idéologique » tant les représentations de la maternité qui circulent dans ce corpus viennent rappeler aux mères l'importance de leur rôle et leur devoir. Ce labeur travaille à « établir les "règles" de chaque domaine, inclure et exclure certaines réalités, offrir les plans et les codes qui marquent les contours des territoires et assignent les événements et les relations problématiques à leurs contextes explicatifs, [à] nous aider non seulement à en *savoir plus* sur "le monde" mais *à lui donner un sens* »[156]. Les séries télévisées construisent une figure maternelle positive soumise à des injonctions, mais n'ayant que peu de marges de manœuvre pour y résister. Mieux, ces personnages sont consentants, voire complices. Les personnages de mères sont assignés à la maternité et à leur genre. Ces séries viennent montrer, rendre visible, – ensemble, de manière récurrente, à un public essentiellement féminin – ce qu'est une « bonne » mère et comment elle doit se comporter. Cette figure est bien une figure hégémonique dans la mesure où elle vient circonscrire des attendus normatifs et les légitimer – sans que l'effet d'imposition du sens soit garanti. De plus, cette figure est caractérisée comme positive, acceptable, « normale ». Son déploiement est prolongé par la longévité des personnages qui reviennent, chaque année, sur nos écrans (depuis vingt-trois ans pour *Une famille formidable*, quatorze pour *Famille d'accueil*). Cette figure, enfin, est empreinte de rapports de force et de pouvoir, car elle rend la soumission des femmes à ces impératifs évidente et souhaitable, non questionnée, plus encore : non problématique. La performance de maternité vient redessiner les identités féminines pour en faire des identités tout entières vouées à la maternité.

[156] HALL, Stuart, « La culture, les médias et l'"effet idéologique" », *article cité*, p. 53.

Chapitre 10. Résistances et persistances.

Les mécanismes de renforcement de l'hégémonie

« Oh God! I hate being a good mother »[1].
Christy, *Mom*.

Les mères de famille sont représentées comme étant soumises à un certain nombre d'injonctions, que nous avons détaillées sous forme d'impératifs. Les contraintes normatives inhérentes à la maternité font de son exercice une pratique à risque, rejaillissant sur les identités des femmes. L'articulation de ces différents impératifs et la construction d'une figure maternelle consensuelle rend les tentatives de désarticulation difficiles, tant les impératifs sont liés les uns aux autres, se répondant, voire se renforçant mutuellement. Nous aimerions cependant examiner ces tentatives de plus près et nous pencher sur certains personnages secondaires de notre corpus ou sur des séries qui ne font pas partie de notre corpus principal mais qui nous ont paru particulièrement significatives[2], notamment *Vous les femmes*, diffusée dans un premier temps sur M6 (avant de passer sur Téva)[3] et *Workingirls*, sur Canal+. Les bornes chronologiques de notre corpus nous ont contrainte à n'intégrer que la première saison de cette dernière, qui date de 2012. Ces deux séries se démarquent dans le paysage sériel français par leur caractère ouvertement humoristique et par la féminisation de leur casting. En effet, dans ces deux fictions, les personnages principaux sont tous féminins. Dans le cadre de cette recherche, nous nous focaliserons en toute logique uniquement sur leurs personnages maternels. À ces séries du corpus secondaire, nous ajouterons une réflexion sur les séries du corpus principal entendues en tant que comédies et sur les personnages peu évoqués jusqu'à présent.

Nous avons choisi de qualifier la figure maternelle consensuelle qui émerge de notre corpus principal de figure hégémonique dans la mesure où les impératifs qu'elle promeut sont empreints

[1] *Mom,* saison 1, épisode 10, « Belgian Waffles and Bathroom Privileges », CBS, 2013.
[2] Cf. Annexe 1.3.
[3] Le présent corpus de *Vous les femmes* est composé de tous les épisodes diffusés sur M6, quelle que soit l'heure de diffusion.

de rapports de pouvoir et de domination. Les mères doivent se soumettre à ces injonctions et à ces impératifs si elles veulent être considérées comme de « bonnes » mères et si elles veulent elles mêmes se penser comme telles – ce qui rejaillit sur leur estime de soi. Il n'est donc pas anodin que ces séries fassent la promotion d'identités maternelles normatives. Cependant, cette figure n'est pas unanimement imposée dans les fictions télévisées. Ces séries font aussi preuve d'innovations, de création, d'originalité. Des espaces de négociation émergent et viennent donner vie à des figures contre-hégémoniques qui discutent les normes et y résistent. De ce fait, les normes que cette figure véhicule doivent être entendues comme ayant des visées hégémoniques et étant sans garantie.

Si nous avons jusqu'à présent cherché à saisir la construction des identités maternelles, nous aimerions à présent articuler ces identités à d'autres éléments tout aussi structurants : l'âge et la position dans le cycle de vie et la famille (en termes de rôles), la race, la classe sociale ou encore l'orientation sexuelle. En effet, nous avons démontré que la parentalité, et de ce fait la maternité, étaient définies par le genre. Or, ces autres éléments peuvent-ils être également constitutifs des identités maternelles ? Est-on mère quel que soit l'âge, dans les séries ? L'orientation sexuelle vient-elle troubler la définition de la maternité ? Ce chapitre se propose donc d'explorer, dans une perspective intersectionnelle[4], les attendus implicites de la maternité, et les conditions qui viennent au contraire les bousculer.

Nous proposons dans un premier temps de porter notre regard sur les « marges » de notre corpus, sur les éléments dissonants venant résister aux représentations hégémoniques et interroger leur potentielle portée contre-hégémonique. Nous analyserons dans le même temps les phénomènes de refus des attendus normatifs en les articulant aux questions relatives à la position dans le cycle de vie et à la sexualité. Dans un deuxième temps, nous resserrerons la focale sur les résistances humoristiques aux régimes du dicible et du visible relatifs à la grossesse et à l'accouchement. C'est ensuite aux ressorts de l'humour et à la pertinence d'une conception de la maternité en termes de performance que nous nous intéresserons. Enfin, nous articulerons ces représentations des identités maternelles à la monstration de la race et de l'orientation sexuelle. Nous montrerons que la figure hégémonique, si elle est perturbée par l'humour, est dans le même mouvement, réaffirmée. La mère idéale en effet, si elle se soumet aux injonctions à une « bonne » maternité, est aussi une mère blanche et hétérosexuelle. Nous déplierons donc les politiques des identités à

[4] Les approches intersectionnelles tendent à prendre en compte l'articulation du genre, de la race et de la classe, auxquels s'ajoutent l'âge ou encore la sexualité. Cette perspective est nécessaire en ce qu'elle permet de déconstruire les évidences et de ne pas prendre pour allant de soi des éléments qui tendent à l'être comme l'hétérosexualité des personnages ou encore leur blanchité. Voir : CRENSHAW, Kimberlé Williams, « Cartographies des marges : intersectionnalité, politique de l'identité et violences contre les femmes de couleur », *article cité.*

l'œuvre dans ce corpus et les mécanismes de reproduction d'implicites de race, de classe et de sexualité à travers la promotion de cette figure maternelle hégémonique.

1. Cartographie des dissonances : marges et scories

L'une des difficultés de l'analyse d'un corpus conséquent est la gestion de ce qui détonne, de ce qui est marginal, de ce qui résiste. En effet, que faire des personnages secondaires de mères que le téléspectateur et la téléspectatrice ne voient que peu effectuer le travail parental ou qui sont d'abord montrés comme grands-mères ? Comment traiter des attitudes exceptionnelles de certains personnages de mères sans leur accorder une importance que la fiction elle même ne leur donne pas ? Que faire d'une série familiale refusant les codes de la comédie et nous plongeant dans le drame et une ambiance glauque ? Choisissant de jouer le jeu de la contradiction, c'est aux marges de la recherche que nous avons décidé de nous atteler dans la première partie de ce dernier chapitre. Pour ce faire, nous proposons, dans un souci méthodologique, de multiplier les niveaux de lecture, en procédant par focus, afin de dresser une cartographie des dissonances et de leur donner du sens. Nous faisons ici le pari de porter le regard sur tout ce qui, au premier abord, ne faisait pas sens, ne répondait pas directement aux questions que nous nous posions, ou encore « ne rentrait pas dans les cases », et qui demeurait dans un coin de notre tête, sans trouver sa place dans l'écriture et d'explication dans l'interprétation. Mais ces éléments prennent d'abord sens en ce qu'ils constituent des espaces de négociation, de rupture, de jeu avec les normes et la figure hégémonique construite dans ce corpus. Ils viennent proposer des glissements de sens, des discussions de ce qui est ailleurs construit comme allant de soi, amenant de la contradiction. Nous sortirons ainsi des oubliettes ce qui résiste aux grandes lignes de notre analyse – même si ces résistances sont marginales ou ponctuelles. Nous resserrerons successivement la focale tout d'abord sur les personnages qui résistent aux attendus de la maternité – dans leur construction même ou dans la mise en œuvre de pratiques contre-hégémoniques –, avant d'entamer une réflexion sur l'articulation entre âge, maternité et grand-maternité. Enfin, nous travaillerons sur la seule série familiale dramatique que compte le corpus primaire, en discutant des effets de ce genre sur les représentations de la maternité.

1.1. Refuser les attendus de la maternité. Les voies de la négociation

Certains personnages mettent en place un refus très net des attendus de la maternité en déjouant les impératifs relevés précédemment et viennent négocier les contours de la maternité

hégémonique. Nous les étudierons en prêtant attention à de potentielles pratiques contre-hégémoniques et à l'articulation de leurs différentes dimensions identitaires.

1.1.1. Fabienne et Caroline, au contre-pied des attendus

Deux personnages de notre corpus principal, Fabienne Lepic et Caroline Guérin, incarnés par la même comédienne, Valérie Bonneton, prennent de manière exceptionnelle, le contre-pied des attendus normatifs de la maternité hégémonique. Ainsi Fabienne, même si elle renvoie à la figure hégémonique, s'autorise, de manière ponctuelle, quelques transgressions drolatiques. Elle porte son petit dernier la tête en bas, est incapable d'aider sa fille Charlotte à résoudre son problème de mathématiques, fournit à ses enfants de faux mots d'excuse pour l'école, ou encore colle des antisèches sous son collant et attend son aîné dans les toilettes du lycée le jour du baccalauréat. Telle qu'elle est décrite et vantée dans les séries, la bonne mère se doit de transmettre à ses enfants certaines valeurs comme l'honnêteté, le goût de la vérité et de la justice, la droiture, le travail, etc. Or, Fabienne, si elle approuve en apparence ces valeurs, négocie de manière ponctuelle leur application. Ces écarts sont un vecteur essentiel du comique de la série *Fais pas ci, fais pas ça*, et viennent complexifier le personnage de Fabienne. Pour autant, ces transgressions ne remettent pas en cause Fabienne en tant que représentante, en quelque sorte, de la maternité hégémonique relevée précédemment. Plus encore, ces éléments participent de son caractère hégémonique car ils permettent de saisir les tensions qui constituent cette figure comme telle.

Ce ressort comique est davantage exploité dans la sitcom de Canal+ *La Famille Guérin* dans laquelle Valérie Bonneton interprète Caroline. Ce personnage remet en cause de manière beaucoup plus nette les attendus de la maternité. C'est en effet une mère n'hésitant guère à user du chantage envers ses enfants, à leur mentir pour arriver à ses fins ou à les placer dans des situations désagréables. Ainsi, elle drogue son fils Stanislas, puis, une fois qu'il est endormi, le prend en photo avec une tétine dans la bouche et un ours en peluche dans les bras. Elle le menace ensuite de diffuser les photos dans son école primaire et lui dit : « tu connais la suite : mise en quarantaine, solitude, réputation ruinée, puis après... C'est la déchéance. On était un petit dur, on devient tête de turc, chouchou de la maîtresse »[5]. Elle ose également se plaindre de son cadeau de fête des mères et en réclamer un autre, disant à Stanislas : « tu pourrais peut-être monter en gamme pour m'offrir le cadeau de la fête des mères »[6]. Elle va même jusqu'à exprimer de façon très vive son mécontentement :

[5] *La famille Guérin*, épisode 1, « Il faut assumer ses actes quand on fait une bêtise », Canal +, 2002.
[6] *La famille Guérin*, épisode 2, « Il faut avoir de la volonté pour réussir dans la vie », Canal +, 2002.

> Caroline, *à Stanislas* : bon ok, tu me saoules […]. Je te trouve un peu égoïste. Avec tout ce que j'ai fait pour toi ! […] Quoi ? Je t'ai donné la vie, avec une césarienne, deux péridurales, sept heures de travail. C'est comme ça que tu me remercies ? Avec un dessous de plat en pinces à linge[7] !

Ces deux scènes ne sont pas sans prendre le contre-pied de l'attitude attendue de la « bonne » mère, telle que promue dans les médias. Ce genre de comportement – mensonge, chantage, disqualification de l'enfant – est en effet totalement honni par tous les spécialistes de l'enfance. Pour ne prendre qu'un exemple parmi d'autres, voici ce que l'on peut lire sur le site *auféminin.com,* citant la pédopsychiatre Anne Bacus, à propos des cadeaux de fête des mères peu reluisants : « on n'a pas le choix, il faut montrer du plaisir […] car l'enfant est sincère, il guette le plaisir et offre son cadeau avec amour. […] Vous ne pouvez pas lui demander de connaître vos goûts ni d'en avoir. Il offre avec son cœur et c'est cet élan là qui fait plaisir »[8]. Une « bonne » mère doit donc accepter, avec joie qui plus est, le dessous de plat en pinces à linge ou le collier de nouilles – ce que fait d'ailleurs le personnage de Nathalie, nous le verrons dans quelques pages. Ce type d'injonctions – visant en réalité à encourager la confiance en soi de l'enfant – est complètement détourné par la sitcom qui s'évertue à ruiner les modèles habituels de parentalité. Le personnage rompt avec les « caractéristiques accessoires attendues »[9] d'une mère de famille en détournant un à un les codes de la maternité hégémonique. Caroline, contrairement aux héroïnes maternelles positives, menace son enfant, le fait douter de ses capacités, lui rappelle qu'elle lui a donné la vie et le prix de ce don, etc. Dans cette série le personnage de mère refuse le don de soi et estime devoir recevoir des gratifications en retour de ses soins et attentions. De la même manière, le rappel des difficultés de l'accouchement va à l'encontre de ce don qu'est censé représenter l'accouchement et de la récompense suffisante que doit être la naissance d'un enfant en bonne santé. Ce type de personnage est donc en rupture franche – dans un but ouvertement comique – avec la figure consensuelle évoquée précédemment. Il remet en question l'oblativité souvent associée à la maternité tout en mettant en évidence son caractère construit et impératif.

Une autre façon de travailler, négocier l'identité maternelle semble être de la faire disparaître ou de la rendre peu pertinente dans la construction du personnage. C'est ainsi le cas d'Audrey, dans *Une famille formidable*, personnage sur lequel nous proposons de nous arrêter désormais.

---

[7] *Id*.
[8] BOGAERT, Alexandra, « Help ! Son cadeau est raté », 28/05/2010 [en ligne] : http://www.aufeminin.com/enfant/reagir-cadeau-fete-des-meres-d13547.html [consulté le 08/02/2013].
[9] HUGHES, Everett C., « Dilemmes et contradictions de statut », *article cité*, p. 188.

1.1.2. Audrey : mère, fille ou amante, il faut choisir

Dans un premier temps, nous avions laissé quelque peu ce personnage de côté dans la mesure où il perd de son importance au fil des épisodes[10] et parce que, quand il devient mère, ce rôle n'est pas exploité par la narration. Nous n'avons que très peu de prises pour étudier la parentalité à partir d'un personnage qui n'est que rarement en interaction avec son enfant – que l'on ne voit parfois pas dans l'épisode. Audrey est la fille aînée de Catherine et Michel – mais elle a été élevée par Jacques[11]. On apprend au début du quatrième épisode qu'elle s'est mariée avec Julien, son meilleur ami, et qu'ils ont eu un bébé, Marie. Dans cet épisode, on la voit ponctuellement s'occuper de son frère et de sa sœur (les jumeaux de Catherine et Jacques) ainsi que de sa fille. Les enfants en bas âge sont toujours gardés par des femmes (mères, tantes, sœurs), qui sont également en charge de la cuisine. Lors du cinquième épisode, elle rencontre Renaud, un « musico-ethnologue » qu'elle va suivre en Afrique, laissant sa fille à ses parents – et non à son mari. Son choix est brusque et montré comme un « coup de tête », sa mère lui reprochant d'abandonner sa fille : « elle part vivre là-bas, mais elle nous la laisse, hein ! C'est tellement plus simple ! »[12] dit Catherine. Dans l'épisode suivant, Julien finit par venir chercher Marie – dont Catherine s'est occupée pendant deux mois, – annonçant : « je repars avec elle, il faut bien que je joue mon rôle de père moi aussi »[13]. Si Julien se sent forcé de jouer son rôle de père, il n'est jamais stigmatisé pour avoir laissé sa fille à la garde de sa belle-mère alors qu'Audrey est critiquée pour son départ. À son retour, elle explique que sa fille lui a subitement manqué. Après quelques rebondissements, elle se réconcilie avec Julien et leur famille se reconstitue. Le comportement d'Audrey est donc en totale contradiction avec l'attitude attendue d'une mère de famille. Julien lui dit d'ailleurs explicitement qu'elle ne peut pas être considérée comme une « mère » – du fait de son comportement[14] – alors que son propre comportement ne l'empêche jamais d'être considéré comme un père. Par la suite[15], Audrey et Julien élèvent, en plus de leur fille – que l'on ne voit pas dans l'épisode – les frères et sœurs de Julien à la mort de leur mère. Audrey s'occupe notamment de Bruno, adolescent difficile, jouant auprès de lui un rôle de mère de substitution. Elle l'encourage, le soutient et l'aide à trouver sa voie en lui parlant d'une école de graphisme. Audrey n'occupe pourtant pas ce rôle longtemps dans la mesure où elle va, deux épisodes plus tard, coucher avec lui. Plus encore, elle est surprise par sa fille Marie, qui, perturbée par le fait que sa mère couche avec son oncle, en vient à fuguer – rendant sa mère responsable de

[10] Il devient de plus en plus épisodique, n'apparaissant parfois que pour quelques scènes, ce qui est peu à l'échelle d'épisodes de plus d'une heure et demie.
[11] Elle retrouve Michel dès le début de la série et considère avoir deux pères.
[12] *Une famille formidable*, épisode 5, « Des vacances mouvementées », TF1, 1993.
[13] *Une famille formidable*, épisode 6, « Dure dure la rentrée », TF1, 1993. Julien explique à Catherine qu'il peut prendre sa fille avec lui car sa mère sera là pour s'en occuper. Il faut donc toujours une femme/mère pour s'occuper d'un enfant – le travail parental n'étant pas un travail masculin selon ce genre d'intrigues et de discours.
[14] *Id.*
[15] *Une famille formidable*, épisode 9, « De père en fils », TF1, 1996.

son acte. Par la suite, Marie refuse même d'habiter avec sa mère[16]. Bruno rompt avec Audrey qui, à la fin de la saison comme à l'accoutumée, se réconcilie avec son mari – et retrouve sa fille. Très vite, elle obtient un poste dans un laboratoire lyonnais et va vivre là-bas. Marie et Julien restent à Paris puis la rejoignent. C'est alors qu'elle a un nouvel amant, Maurice. Le couple divorce puis Maurice quitte Audrey tandis que Julien se remarie. Elle a par la suite deux autres aventures qui ne sont pas traitées dans la narration, mais uniquement évoquées. À deux reprises, les scénaristes trouvent nécessaire de donner à Audrey une réplique dans laquelle elle dit avoir rencontré quelqu'un – ou se plaindre de son célibat – ou de la montrer rapidement dans les bras d'un homme, alors que ces éléments ne font guère avancer l'intrigue ou la narration. C'est donc bien qu'ils participent à la construction du personnage et qu'ils rappellent au public, qui la voit de moins en moins, quelles sont ses principales caractéristiques. Ces éléments fonctionnent comme des signes qui « disent » qui elle est.

Ce rapide mais nécessaire rappel des intrigues concernant Audrey permet de comprendre la manière dont le personnage est construit et développé au fil des saisons. Audrey n'est pas tant caractérisée comme mère que comme fille. En effet elle est d'abord la fille de Catherine, et c'est souvent en tant que telle que le personnage évolue. Comme un enfant, elle demande à sa mère ce qu'il y a pour le dîner ou encore lui explique qu'elle ne peut se passer d'elle ; Catherine la réconforte en la prenant sur ses genoux ; elle l'appelle d'ailleurs « ma petite fille » à plusieurs reprises. C'est aussi un personnage moralisateur[17], comme en témoigne la réplique suivante, adressée à ses parents alors qu'elle découvre que sa fille Marie fait ménage à trois avec Manon et Jean-Philippe (Manon étant la cousine de Marie et la sœur d'Audrey[18]) :

> Audrey : mais vous êtes des parents dégénérés ! […] Cette espèce de partouze permanente n'a pas l'air de vous déranger plus que ça ! […] Tout ça c'est de votre faute ! Papa qui n'a pas arrêté de tromper maman à droite à gauche ! Vous divorcez, vous vous remariez, bel exemple pour les enfants ! […] Pour moi, vous êtes responsables de tout. Je veux plus vous voir, je veux plus vous parler, plus jamais[19] !

Audrey rejette ici la responsabilité sur ses parents, estimant ne pas avoir joué de rôle dans la relation entre les cousines. Or Audrey a autant trompé Julien que Jacques a trompé Catherine et « l'exemple » qu'elle donne à son enfant vaut donc bien celui de ses propres parents. Elle se comporte toujours en fille – n'investissant que peu son rôle de mère. En effet elle n'est que très rarement montrée en interaction avec sa fille, alors qu'elle est davantage confrontée à sa propre mère. Ainsi, il semble que ce personnage ne soit pas construit sous l'angle de la maternité ou en

[16] *Une famille formidable*, épisode 12, « Le grand départ », TF1, 2000.
[17] Elle juge sévèrement sa sœur qui a une aventure avec Noureddine alors qu'elle s'apprête à épouser Sébastien.
[18] Cependant Manon et Marie ne sont pas présentées comme amoureuses mais comme aimant, en même temps, le même homme. La relation à trois s'articule en réalité autour de deux couples hétérosexuels.
[19] *Une famille formidable*, épisode 24, « Retour aux sources », TF1, 2010.

tout cas que, contrairement aux autres, celle-ci ne soit absolument pas centrale dans son identité. Par moments, elle présente quelques traits communs aux autres mères de ce corpus (notamment en termes d'inquiétude pour sa fille ou dans ses occupations), mais la plupart du temps elle se préoccupe avant tout et surtout d'elle-même – en rupture donc avec la figure maternelle hégémonique. Audrey est donc un des rares personnages de mère à ne pas accorder à ce rôle une place importante – place que la narration ne lui offre pas. Cependant, si la maternité ne définit pas Audrey, c'est aussi parce que, en contrepartie, elle est d'abord définie par autre chose, à savoir sa sexualité. Le suivi du personnage au fil des saisons permet de mettre en évidence que la plupart des intrigues centrées sur son personnage sont liées à sa sexualité. Elle multiplie les aventures, qu'elle soit mariée ou non, et l'on apprend souvent au détour d'une réplique qu'elle va mieux car elle a un nouvel amant. Elle ne supporte pas d'être célibataire et oublie tout dès qu'elle a un nouveau « fiancé ». Son obsession est lisible par exemple dans la réponse qu'elle fait à sa mère alors que celle-ci vient de lui avouer avoir découvert que sa propre mère n'était pas sa mère biologique (ce qui a profondément perturbé Catherine) et que son père, Nono, avait une maîtresse. Audrey répond : « quel enfoiré ce Nono ! Enfin, *ce qui compte*, c'est que j'ai un nouveau fiancé »[20]. Sur la durée, le personnage d'Audrey est donc avant tout caractérisé en tant que fille de Catherine et par son rapport à la sexualité[21]. Enfin, les réactions parfois violentes, notamment verbalement, des autres personnages face à Audrey semblent témoigner d'une condamnation implicite de son comportement. Elle est souvent critiquée – pour son égoïsme comme pour ses amants – et se sent toujours seule et mal aimée, tout en étant régulièrement traitée de « conne » et sujette aux crises de larmes. Toujours en position de fille par rapport à sa mère et se préoccupant davantage de sa vie sexuelle que de son propre enfant ou de son mari, le personnage est souvent tourné en ridicule et stigmatisé. Son identité maternelle disparaît de façon à laisser place à un personnage d'abord construit par sa sexualité – laissant implicitement entendre que les deux caractéristiques sont difficilement compatibles. La relation entre Audrey et sa mère nous encourage enfin à envisager le personnage de Catherine non plus seulement comme mère mais aussi comme grand-mère, et plus généralement à interroger les effets de l'entrée en grand-maternité sur les identités féminines et maternelles.

1.2. Quelle maternité pour les grands-mères ?

Nous focaliserons ici notre regard sur les personnages de grands-mères qui parsèment notre corpus et sur la manière dont nous pouvons tenter de saisir l'exercice – mouvant ? – de leur

[20] Catherine ajoute, en voix *over* : « bref, cette nouvelle n'a pas perturbé outre mesure son existence » (*Une famille formidable*, épisode 21, « La famille s'agrandit », TF1, 2008).

[21] Dans la saison de 2010, elle en vient d'ailleurs à se produire dans une boîte de nuit dans laquelle elle exécute des strip-teases burlesques, vêtue d'un string et de quelques plumes. Forte de son expérience, elle propose même à sa sœur de lui donner quelques conseils pour « amener de la nouveauté, du piment » dans son couple (*Une famille formidable*, épisode 26, « La guerre des chefs », TF1, 2012).

parentalité. En effet, les femmes qui sont grands-mères[22] sont-elles soumises aux mêmes injonctions que celles qui ne sont « que » mères ? La maternité évolue-t-elle lorsque les enfants grandissent et deviennent eux-mêmes parents ? Ou, au contraire, ce qui la caractérise se perpétue-t-il dans les différentes générations ? Plus précisément, les personnages de mères qui deviennent grands-mères au fil des épisodes peuvent constituer un bon indicateur du glissement de la maternité à la grand-maternité. Nous aimerions également insister sur la question de l'âge des enfants, qui nous paraît déterminante dans les représentations de la maternité véhiculées par notre corpus. L'âge des enfants est central dans la mesure où c'est en grande partie lui qui détermine les impératifs relevés précédemment. L'attention et le soin aux enfants, qui sont au cœur de l'exercice de la maternité, perdent de leur vigueur lorsque les enfants sont adultes et aptes à prendre soin d'eux-mêmes.

1.2.1. Mères tant que nécessaire

Tant que les enfants ont besoin d'une présence parentale, les femmes sont d'abord mères et l'identité de grand-mère est secondaire. Ainsi, dans *Une famille formidable*, Catherine est grand-mère dès l'épisode 4, diffusé en 1993, à la naissance de la fille d'Audrey, Marie. Or cette dernière a approximativement l'âge des deux derniers enfants de Catherine, les jumeaux Manon et Jérémie. Catherine n'est jamais considérée comme grand-mère, ni même appelée par un surnom rappelant ce rôle social. Plus encore, dans l'épisode 19, diffusé en 2008 (donc 15 ans après), Catherine, qui garde avec Jacques sa deuxième petite fille Carla, explique à celui-ci : « je commence à me sentir très, très bien dans mon rôle de grand-mère »[23]. C'est l'une des rares évocations de la grand-parentalité de Catherine et il semble donc qu'elle ait mis quinze ans à s'épanouir dans ce statut. La construction du personnage d'Audrey, présenté comme fille ou amante plutôt que comme mère vient renforcer cette impression. Sa fille n'accédant que difficilement au statut de mère, il faut à Catherine attendre que sa deuxième fille, Frédérique, ait un enfant et devienne mère[24] pour se sentir grand-mère. Même si elle est déjà grand-mère, Catherine est avant tout mère et cette identité vient coloniser ses autres facettes identitaires, ne laissant que peu de place à ce rôle de grand-mère. Il en est de même pour Caroline, Emma ou Marion qui, respectivement dans *Clem, Ma femme, ma fille, deux bébés* et *Famille d'accueil*, deviennent grands-mères relativement jeunes. Devant toujours s'occuper de leurs propres enfants, et élevant partiellement leurs petits-enfants, elles ne développent guère d'attitudes répondant spécifiquement à l'exercice de leur

[22] Certains personnages deviennent grands-mères relativement jeunes comme Marion, Catherine, Caroline ou Emma. Si l'accès à la grand-maternité n'est pas lié à l'âge, il a tout de même pour effet de rappeler aux héroïnes leur âge et de leur donner le sentiment d'avoir vieilli. Voir à ce sujet les analyses du chapitre 7.
[23] *Une famille formidable*, épisode 19, « Les adieux à Nono », TF1, 2008.
[24] Frédérique est construite comme mère et répond, dans les quelques scènes d'interaction avec sa fille, aux codes de la maternité hégémonique : elle est en charge de tout le travail parental, se rend disponible pour sa fille, prend soin d'elle, s'inquiète, etc.

grand-parentalité. Elles sont d'abord mères, et ensuite grands-mères de manière plus ponctuelle. Comme Catherine, elles ne sont d'ailleurs jamais en position d'être appelées « grands-mères » (ou de souhaiter l'être).

1.2.2. Des grands-mères émancipées ?

La différence est donc marquée entre les mères qui deviennent grands-mères et les personnages qui sont d'emblée construits comme grands-mères. Ces derniers sont polarisés autour de deux axes : le refus d'un rôle de parent (*i. e*. d'éducation ou d'autorité vis-à-vis des petits-enfants) et la revendication de leur liberté (sexuelle ou eu égard aux contraintes familiales). Nous évoquions précédemment les parents de Denis qui refusent d'imposer des règles à Eliott. Les grands-parents cherchent ainsi souvent à être complices de leurs petits-enfants, comme le font Françoise dans *Drôle de famille* ou Brigitte dans *En famille*. Ils mettent leur rôle de parent à distance de celui de grand-parent. Surtout ces grands-mères insistent sur leur indépendance et leur volonté de vivre leur vie, d'être libres, libérées des contraintes que la famille fait peser sur leur vie. On observe ainsi l'histoire d'un glissement dans ces identités féminines qui ne sont plus tant maternelles que des « identités pour soi »[25]. On retrouve chez certains de ces personnages la rhétorique du sacrifice analysée précédemment, mais visant cette fois le couple et la vie amoureuse tout autant que les enfants. Ainsi, certains grands-parents décident de divorcer et, que ce soit d'un commun accord ou non, les femmes énoncent toujours leur désir d'une vie amoureuse – et sexuelle – épanouie. C'est d'ailleurs l'intrigue de départ de *Fête de famille* qui s'inspire semble-t-il du film de Coline Serreau, *La Crise*[26]. À la fin du premier épisode, Colette annonce à son mari, ses enfants, belles-filles, gendres et petits-enfants qu'elle part vivre avec son amant :

> Colette : Le taxi c'est pour moi – *Toute la famille est face à elle* – Je m'en vais. J'ai rencontré quelqu'un et je pars le retrouver, voilà. Écoutez. **Je vous ai donné toute mon affection, tout mon amour, toutes mes pensées, tout**… jusqu'à aujourd'hui. Je regrette rien bien sûr je regrette rien, mais vous êtes grands maintenant. Alors voilà, j'ai… **j'ai décidé de penser un peu à moi**. J'ai tellement imaginé ce moment-là, je pensais pas que ce serait si difficile. **Je savais bien que je me sentirais nulle, que je me sentirais coupable.** C'est tellement dur de vous avoir là, tous devant moi. […] Je m'en veux de vous faire ça mais… surtout toi, Francis, mais… je vais pas changer d'avis, je vais pas changer d'avis : je m'en vais. Faut que je le fasse. Je vais le faire. J'ai pas le choix. Il le faut, j'ai pas le choix. […]
> Charlotte : tu peux pas partir maintenant ! Pas aujourd'hui, pas maintenant !
> Colette : écoute, je suis amoureuse, tu comprends ? J'aime quelqu'un d'autre. Tu comprends, toi ?
> Charlotte : mais t'as 65 ans !
> Colette : oui, je savais bien qu'il y aurait quelqu'un qui me dirait ça. Mais j'aurais juré que ce serait pas toi.
> *Elle part, les laissant tous sur le perron, ahuris*[27].

[25] DUBAR, Claude, *La Crise des identités. L'interprétation d'une mutation*, *op. cit*.
[26] *La Crise*, film de Coline Serreau sorti en 1992.
[27] *Fête de famille*, épisode 1, « Joyeux anniversaire », F2, 2006.

Colette décide, maintenant que ses enfants sont grands et après leur avoir consacré une importante partie de sa vie, de penser à elle et de vivre pour elle, c'est-à-dire de privilégier une identité choisie à une ses « identités pour autrui » (d'épouse ou de mère). Le discours qu'elle tient ressemble à celui de la mère de Victor dans *La Crise* que nous reproduisons en note tant ils se font écho[28]. Si le potentiel comique est moins présent dans la série de France 2, il est également à noter que la culpabilité qu'elle éprouve est absente du film. Colette avoue se sentir coupable en quittant son mari et ses enfants : c'est ici l'impératif de culpabilité qui est en jeu. Pour autant, elle part avec son amant, décidant de profiter de la vie et de penser à soi. Les séries de ce corpus développent souvent des intrigues sur le divorce du couple parental/grand-parental[29]. Chaque fois les enfants, qui sont adultes, sont particulièrement choqués de voir leurs parents se séparer, alors que ces divorces se passent plutôt en douceur – et qu'eux-mêmes sont bien souvent dans la même situation. Dans tous les cas, les (grands-) mères insistent sur leur indépendance et sur le souhait de vivre une nouvelle vie. Monique, la mère de Martin lui explique ainsi : « tu sais, il nous reste pas beaucoup de temps à vivre, alors on voudrait profiter de notre argent, mais... chacun de notre côté »[30]. Dans *Fais pas ci, fais pas ça*, lorsque les parents de Valérie divorcent, c'est notamment parce que Monique a rencontré Luigi, un pizzaïolo, et qu'elle part vivre avec lui. Elle dit à sa fille : « je sais bien que j'ai pas été une mère parfaite […] Tu sais avec ton père c'était pas toujours facile, j'aurais dû partir plus tôt, c'est vrai. Quand on est mal assorti, ça sert à rien d'insister »[31]. Le discours de Solange, dans *Clem*, leur fait écho : « dix ans de ras-le-bol, voilà ce qui m'a pris. Depuis qu'on a pris notre retraite, ton père et moi on se supporte plus. Tu peux pas savoir ce que c'est que de passer 24 heures avec quelqu'un […] Il devient aigri »[32]. Elle change de look, s'inscrit sur un site de rencontres et parle de se remarier. Si, finalement, le couple se réconcilie dans l'épisode, il n'en est pas moins qu'une fois de plus, le désir d'évasion, d'émancipation, vient de l'épouse. Ce ne sont jamais, dans ce corpus, les pères qui quittent leurs épouses (le plus souvent femmes au foyer), mais toujours les femmes qui prennent l'initiative. Elles cherchent toutes à s'émanciper de leur vie d'épouse et de mère pour vivre leur vie de

[28] Maria Pacôme, qui joue la mère, prononce le monologue suivant, auquel celui de Colette fait écho : « écoute Victor, tu arrêtes, tu arrêtes tout de suite. Tu te tais et tu m'écoutes, d'accord ? Alors écoute bien : tes problèmes de boulot, tes problèmes avec ta femme, tes problèmes de fric, tes problèmes en général et en particulier, moi ta mère je m'en fous comme de l'an quarante, tu m'entends ? Je m'en fous, mais alors, je m'en fous, je peux pas te dire à quel point je m'en fous ! Je n'en ai vraiment rien rien rien à foutre. […] Je vais te dire encore mieux : non seulement je me fous de tes problèmes, mais je me fous également des problèmes de ta sœur, je m'en fous totalement. Attends, y a encore plus rigolo : je me fous royalement des problèmes de ton père. […] Non non mon lapin, tu ne rêves pas. Pendant trente ans je vous ai torchés, nourris, couchés, levés, consolés, tous les trois ! J'ai repassé vos chemises, lavé vos slips, surveillé vos études, je me suis fait des monstres de bile, je n'ai vécu que pour vous, qu'à travers vous ! J'ai écouté toutes vos histoires, vos problèmes et vos chagrins, sans jamais vous emmerder avec les miens. Alors maintenant, je prends ma retraite ! […] Alors tu permettras que, pour une fois, je m'occupe de mes affaires, avant les tiennes ».

[29] Voir *Fête de famille*, *Fais pas ci, fais pas ça*, *Clem*, *Nos enfants chéris* ou, hors corpus, *Clara Sheller*.

[30] *Nos enfants chéris*, saison 2, épisode 5, « Paris c'est fini », Canal+, 2008.

[31] *Fais pas ci, fais pas ça*, saison 3, épisode 7, « Le problème avec ma mère », F2, 2010.

[32] *Clem*, épisode 5, « La famille, c'est sacré », TF1, 2012.

femme. Leur vie de couple est associée à la routine et à une forme d'oubli de soi au profit des maris et enfants. Une fois grand-mères elles refusent de se vouer à leur famille et de se sacrifier pour leur mari comme elles l'ont fait pour leurs enfants. Les grands-mères sont ainsi en quête de liberté et d'autonomie, mais celles-ci ne sont envisageables que parce qu'elles ont déjà rempli leur rôle de mère auprès de leurs enfants et que ces derniers sont indépendants. Leurs demandes ne sont que difficilement acceptables lorsque les enfants sont plus jeunes. Ces femmes peuvent partiellement mettre à distance les impératifs de la « bonne » maternité parce qu'elles ont déjà effectué leur « travail ». La condition de l'émancipation est ici liée à l'accomplissement du travail parental.

1.2.3. Brigitte, une figure contre-hégémonique ?

Nous aimerions conclure cette réflexion sur l'articulation entre identités maternelles et grand-maternelles en étudiant le personnage de Brigitte, dans *En famille*. Ce personnage est intéressant dans le sens où il rompt en grande partie avec l'imaginaire de la « bonne » mère. Dès lors, nous pouvons l'interroger en tant que figure contre-hégémonique venant potentiellement déjouer les codes de la maternité consensuelle et proposer une autre forme de figure maternelle. Brigitte est la mère de Marjorie et Roxane, qui ont chacune deux enfants, et est mariée à Jacques. Elle est donc épouse, mère et grand-mère. Tout au long des épisodes, ses filles évoquent leur jeunesse et reprochent constamment à leur mère ses absences et son manque d'attention et de tendresse – la considérant implicitement comme une « mauvaise » mère. Marjorie, qui a une dizaine d'années de plus que Roxane s'est d'ailleurs beaucoup occupée de sa petite sœur, jouant auprès d'elle un rôle de mère, comme elle le rappelle à plusieurs reprises. C'était elle qui était présente pour les moments importants de la vie de sa sœur : « première rentrée des classes, première dent de lait, argent de la petite souris »[33] (qu'elle donnait avec son propre argent de poche), etc. Manifestement, Brigitte n'assistait pas aux spectacles de danse, ne se souvient plus de qui a eu la varicelle tout en prétendant le contraire, se sert d'un ancien doudou comme torchon, ne se souvient jamais des dates des anniversaires, etc. Lorsqu'elle dit avoir travaillé dans sa vie, ne serait-ce que parce qu'elle a élevé ses filles, ces dernières pouffent[34], montrant bien qu'elles considèrent que leur mère ne les a pas élevées – et n'aurait donc pas fait son travail parental. Brigitte rompt avec tous les impératifs qui caractérisent la maternité. Plus précisément, elle est construite comme un personnage privilégiant son identité intime à son identité maternelle, ce qui est lisible notamment dans la sexualité du personnage. Brigitte est *le* personnage dans ce corpus qui parle ouvertement de sexualité. Elle évoque ses multiples expériences, qu'elles soient hétérosexuelles ou lesbiennes, avec ou sans son mari, avant ou pendant leur mariage. Elle pratique

[33] *En famille*, épisode 4, M6, 2012.
[34] *En famille*, épisode 22, M6, 2012.

le naturisme, parle sexualité, corps, plaisir, libido, jouissance, orgasme, sans le moindre complexe, mettant ses filles et petits-enfants particulièrement mal à l'aise. Elle explique ainsi à Antoine, qui a 17 ans : « très important chéri le corps d'une femme, ses zones érogènes, très, très important. Tu vois moi par exemple je suis très sensible là – *elle montre sa poitrine* – puis d'autres zones »[35]. Elle propose à son gendre d'offrir à son épouse un « vibro », trouve ses enfants « coincés », ou encore est surprise que personne à part elle n'ait eu d'expérience homosexuelle. Régulièrement elle découche, se fâchant avec Jacques pour le seul plaisir de se réconcilier : « j'entretiens la flamme. J'ai inventé n'importe quel prétexte pour créer un clash. […] C'est ça le secret d'un mariage réussi, faut pas se laisser bouffer par la routine, surtout en matière de sexe ! »[36]. Brigitte renvoie au stéréotype de la soixante-huitarde, évoquant le temps des hippies ou encore mai 1968. Son vocabulaire, qui est assez cru, détonne ainsi dans le paysage de fictions sérielles ayant vocation à toucher un vaste public. Elle dit ainsi à Marjorie : « ce Jean-Philippe, est-ce qu'il te faisait jouir ? […] Que vous êtes coincées, mes filles ! C'est très important le sexe en amour ! Je peux vous dire que votre père et moi… – *Marjorie et Roxane se bouchent les oreilles* – je ne vous dirai pas qu'on baise comme des castors »[37]. Si Brigitte vient bousculer tous les attendus de la maternité, elle est aussi implicitement considérée comme une mauvaise mère, ou en tout cas comme une mère égoïste, absente, ne s'intéressant pas suffisamment à ses filles et faisant passer son bonheur avant le leur. La sexualité libérée et fluide de Brigitte n'est attribuée à aucun autre personnage de notre corpus, ce qui semble signifier qu'une « bonne » mère ne peut être d'abord une amante. L'articulation des identités féminines doit laisser la place au rôle maternel, l'identité sexuée devant être secondaire[38]. Brigitte est donc une figure contre-hégémonique en ce qu'elle transgresse les impératifs liés à la maternité, mais elle est aussi une figure en demi-teinte dans la mesure où elle n'est pas construite comme mère positive ou idéale, ses filles lui reprochant constamment son attitude. Il est donc difficile de trouver un personnage qui soit à la fois positif en tant que mère et en tant que femme « libérée » sexuellement. De plus, le personnage est l'objet d'une condamnation implicite dans la mesure où ses filles la rappellent à l'ordre et sont souvent choquées par le récit de ses aventures. La sexualité de Brigitte est ainsi présentée comme débridée, comme hors norme – norme rappelée par Marjorie et Roxane. Cependant, s'il est régulièrement rappelé à Brigitte ses « ratés » en tant que mère, elle n'en est pas moins, dans les faits, attentive à ses filles et petits-enfants. Elle reçoit régulièrement la famille chez elle et lorsque l'une de ses filles lui demande un service ou un conseil, elle s'exécute toujours. Elle est donc construite dans les récits de ses filles comme une figure de mère peu

[35] *En famille*, épisode 4, M6, 2012.
[36] *En famille*, épisode 12, M6, 2012.
[37] *En famille*, épisode 39, M6, 2012.
[38] On retrouve ici une logique comparable à celle présidant à la construction du personnage d'Audrey.

attentive voire défaillante, tandis que dans la mise en scène, elle se rend disponible pour sa famille.

L'articulation entre identités maternelles et grands-maternelles se fait donc sous condition. Si l'âge des enfants est déterminant, celui des femmes l'est aussi. En effet, la récurrence des discours sur l'émancipation et la libération des femmes de cinquante à soixante ans est significative. La vie de couple et la vie de famille sont pensées, en contrepoint, comme enfermant les femmes dans des identités étriquées de mère et d'épouse. La rhétorique du sacrifice prend une autre tournure ici car c'est le sacrifice de l'épanouissement personnel et sexuel que ces femmes disent avoir fait. Cette rhétorique renvoie ainsi à deux formes de renoncement : celui d'une carrière pour les mères, celui d'une vie intime et sexuelle satisfaisante pour les grands-mères. Ici encore, c'est la difficile conciliation entre les identités féminines – maternelle, professionnelle ou encore sexuelle – qui est en jeu. L'impression domine que les personnages de mères ne peuvent pas tout avoir. La sexualité vient également constituer un lieu de résistances et de négociation de la figure hégémonique. Un troisième exemple vient nous aider à saisir cette complexe configuration avec la série dramatique *Xanadu*.

1.3. Maternité et sexualité au prisme du drame : Xanadu, *l'outsider*

Xanadu est une série d'Arte, diffusée en 2011. Tout comme *Hard*, la série se penche sur l'univers du porno, *via* une entreprise familiale. Cependant, si la série de Canal+ joue sur le ton de la comédie, présentant ce monde comme une grande famille, celle d'Arte met en scène une famille dans laquelle les relations virent au drame tandis que l'industrie pornographique est source de scènes glauques et de violences. Si la première propose des lumières et décors rosés et chaleureux, la seconde est sombre et grise. Le pitch de la série, présenté sur le site de la chaîne, indique que :

> Les Valadine sont une famille comme les autres, avec ses névroses, ses conflits et ses secrets. Une famille comme les autres à un détail près : elle doit gérer un empire du sexe sur lequel plane le destin tragique de sa première égérie, Elise Jess, épouse d'Alex Valadine et mère de ses enfants. […] Pourquoi Elise continue-t-elle après sa mort à consumer les membres de sa famille ? Comment les Valadine peuvent-ils exorciser leur passé ? Alex laissera-t-il enfin ses enfants prendre le relais ?[39]

Au visionnage, il apparaît que la famille Valadine[40] est loin d'être une famille comme les autres, en tout cas, loin d'être une famille comme celles que les séries télévisées françaises proposent à leurs publics. La série est la seule de notre corpus à traiter de la famille sur un ton dramatique et non comique. Les enfants d'Alexandre sont adultes et participent avec plus ou moins de

[39] http://www.arte.tv/fr/xanadu-le-pitch/7576716.html [consulté le 07/06/2015].
[40] La famille Valadine est composée du père Alexandre, remarié à Varvara (enceinte) et de trois enfants Sarah, Laurent et Lapo. Sarah est la mère (célibataire) de Marine ; Laurent est marié à Anne et le père de Bettany. Lapo n'a pas d'enfant. Leur mère, Élise Jess, est morte.

difficultés et de légitimité à la gestion de l'entreprise familiale, encourageant le père à passer la main. Les aînés, Sarah et Laurent ont tous deux des filles adolescentes. L'exercice de la parentalité n'est pas central dans cette série, même si nous avons porté plus particulièrement notre attention sur le personnage de Sarah et les rares scènes la confrontant à sa fille. La relation entre la mère et la fille est conflictuelle, la série montrant les difficultés d'une mère célibataire à affronter la crise d'adolescence de son enfant. Si nous avons intégré la série à notre corpus, ce n'est pas par son exploration des relations entre parents et enfants, mais parce que, malgré tout, la famille est au cœur de son développement, de même que la mère, Élise Jess, disparue. Tous les épisodes, en effet, s'ouvrent sur le personnage d'Élise, par l'intermédiaire de vidéos vieillies, la montrant jeune. La mère de la famille Valadine était l'égérie de la société Xanadu, et les circonstances de sa disparition, qui sont floues, s'éclaircissent à l'issue des huit épisodes. Les téléspectateurs et téléspectatrices finissent en effet par comprendre qu'Alexandre a tué Élise, dont il a fait disparaître le corps. La mort de la mère – ainsi que ses conditions de vie – semblent être à l'origine des troubles de chacun des enfants. Sarah est marquée par le souvenir de l'activité professionnelle de sa mère[41] et sait que son père l'a tuée ; Laurent est incapable de vivre en famille sans violence (il viole sa femme, écrase le visage de sa fille dans son assiette parce qu'elle a oublié de lui enregistrer la météo, a des problèmes sexuels…) ; Lapo a passé la moitié de son adolescence en hôpital psychiatrique, marqué par des troubles de la personnalité et était présent lors du meurtre. Les traumatismes des enfants sont explicitement présentés comme liés à la profession de leurs parents, et plus spécifiquement celle de leur mère. La question de la compatibilité entre le métier d'actrice pornographique et la maternité est en effet posée à plusieurs reprises dans la série et explicitement montrée comme problématique[42]. De plus, Élise, qui ouvre tous les épisodes, semble sujette à des troubles psychologiques. Lapo dit à son propos : « maman elle était tarée, maman elle était baisée du cerveau ! »[43]. Sarah, de son côté, explique ces troubles mentaux de la manière suivante : « enchaîner les tournages de cul sous la direction du père de tes gosses, c'est pas du tout destructeur, non ! »[44]. Ce n'est pas la seule pratique du métier d'actrice pornographique qui aurait mené Élise à le destruction, c'est le fait d'être actrice et mère, tout en travaillant avec le père de ses enfants. Ce n'est pas le fait de tourner sous la direction de son mari ou de son amant qui lui aurait été nuisible mais bien le fait qu'Alexandre est le père de ses enfants. En donnant une telle place au personnage de la mère et en le décrivant de cette façon, la série laisse entendre – une fois de plus – que maternité et sexualité intensive sont difficilement

[41] Sarah, à son père : « c'est vrai que j'ai jamais vu de scène de baise, par contre des filles qui tenaient plus debout tellement elles s'étaient faite démonter, ça j'en ai croisé quelques unes. Et à commencer par ma mère ! Et crois moi j'avais pas besoin d'un décodeur pour piger ! » (*Xanadu*, épisode 3, Arte, 2011).
[42] Deux actrices enceintes ayant « raccroché » s'inquiètent des conséquences de leur activité passée sur leur futur enfant le jour où il apprendra qu'elles jouaient dans des films pornographiques.
[43] *Xanadu*, épisode 4, Arte 2011.
[44] *Id.*

compatibles. Cette hypothèse est, enfin, renforcée par l'évolution de la relation entre Sarah et sa fille. En effet, dans le dernier épisode, alors que Sarah reprend la direction de l'entreprise familiale et couche avec Lou, Marine, finit par lui dire : « ça marche plus entre nous. On s'embrouille, on se fait du mal. Je supporte plus la tension. J'ai envie d'être heureuse aussi. C'est pas contre toi. J'arriverai pas à être bien en restant ici, avec toi. […] Je vais aller vivre chez Mathieu. Je lui en ai parlé, il est d'accord. S'il te plaît maman »[45]. Marine quitte sa mère, ne pouvant être heureuse avec elle. Sarah ne parvient donc pas à rendre sa fille heureuse, semblant ainsi échouer, en tant que mère. L'articulation entre maternité et sexualité est donc complexe et bien souvent montrée de manière négative, impossible. La sexualité des femmes mères doit donc être normée, définie par un certain nombre de cadres[46] qui vont venir garantir qu'elle ne prend pas le pas sur ce qui compte, à savoir l'exercice de la maternité. Chacun à leur manière les personnages d'Audrey, d'Élise, de Sarah ou de Brigitte viennent le rappeler.

Conclusion

La cartographie de ces dissonances nous a permis de montrer comment, à différents niveaux (à l'échelle d'un personnage, d'une série ou d'un rôle familial), est discutée la maternité hégémonique. Plus encore, cet aperçu des marges vient finalement renforcer les analyses faites précédemment sur la difficile articulation entre identités maternelles et sexuelles et rappeler les cadres venant réguler une sexualité acceptable et légitime pour des mères de famille. Nous souhaiterions désormais poursuivre cette exploration en interrogeant les régimes du dicible et du visible relatifs à la grossesse et à l'accouchement, dans le prolongement du cinquième chapitre sur leurs représentations. En effet, deux séries humoristiques vont venir déconstruire un à un les critères de ce qui est dicible et montrable dès qu'il est question de femme enceinte : *Vous les femmes* et *Workingirls*.

2. Rendre visible l'invisible et dicible l'indicible : rire de la grossesse et de l'accouchement

Les transgressions touchent également les non-dits de la maternité, et notamment tous les éléments dont nous montrions l'invisibilité dans le chapitre sur la grossesse. Les personnages de ces séries détournent, un à un, les codes et impératifs de la maternité mis en lumière précédemment, disent ce qui est tu. Le ton est à l'humour et à la comédie, ton plus poussé encore

[45] *Xanadu*, épisode 7, Arte, 2011.
[46] Cf. chapitre 7.

que dans des comédies familiales comme *Fais pas ci, fais pas ça* ou *Une famille formidable*. Ces séries présentent, en quelque sorte, la face habituellement cachée de la maternité dans les imaginaires médiatiques contemporains. Nous interrogerons dans les pages qui suivent les représentations humoristiques de la grossesse et de l'accouchement, en nous arrêtant d'abord sur la série de Canal+ *Workingirls* et le personnage de Nathalie.

2.1. Nathalie et le stéréotype de la mère de famille nombreuse

Nathalie est la seule héroïne de la série à être mère. Les personnages étant caractérisés à l'extrême, même stéréotypés, tous les traits ayant à voir avec la maternité sont exploités et étoffés dans la construction de ce personnage. Ainsi, Nathalie est mère de cinq enfants, a pris un congé parental et « transpire » la maternité : c'est sa première caractéristique. Nathalie est d'ailleurs le seul personnage dont la vie privée est relatée et pénètre son lieu de travail.

2.1.1. Allaiter et travailler, une difficile conciliation

Nathalie revient tout juste de congé maternité dans le premier épisode. En tant que mère impliquée, elle allaite son petit dernier qu'elle n'a pas encore sevré, malgré sa reprise du travail. Karine, sa cheffe psychorigide ne tarit pas de critiques et remarques insultantes à son endroit, comme le révèle l'échange suivant :

> *Karine est écœurée par une odeur qu'elle compare à du fromage de chèvre et en cherche la source, qu'elle finit par trouver : la poitrine de Nathalie*.
> Karine : ah ne me dis pas que tu extrais ton lait avec une espèce de machine qui t'aspire les tétons, comme les vaches !
> Nathalie : Karine, vous inquiétez pas, je vais tout de même pas tirer mon lait dans votre bureau !
> K. : moi cette odeur d'étable, ça me donne des nausées épouvantables ![47]

D'emblée, Karine compare Nathalie à une vache[48] – et implicitement à une chèvre –, dont on extrait le lait, et le tire-lait à une trayeuse, tout en évoquant une odeur d'étable. Nathalie est donc renvoyée à une forme d'animalité et donc à une « nature ». Face à l'écœurement de sa supérieure, elle finit par utiliser le tire-lait dans un placard, n'ayant aucun autre lieu pour s'installer. La critique porte ici sur la durée de l'allaitement, facilement stigmatisée lorsqu'elle se prolongerait au-delà de la reprise du travail de la mère. Pour autant, la présence de Nathalie dans ce placard témoigne également, selon un autre point de vue, de la difficulté pour les femmes qui travaillent de continuer ce mode de nourrissage et le manque d'infrastructures permettant à celles qui font ce choix de le faire dans de bonnes conditions. Le monde du travail – mais aussi, plus généralement,

[47] *Workingirls*, saison 1, épisode 1, « Retour de couches », Canal+, 2012.
[48] Dans un autre épisode, Karine qualifie Nathalie de « vache à traire » (*Workingirls*, saison 1, épisode 7, « Élections internes », Canal+, 2012. La mise à distance de Nathalie est accentuée par l'asymétrie entre vouvoiement et tutoiement.

l'espace public – n'est pas fait pour les mères. Ces problématiques commencent à intégrer la sphère publique avec les campagnes en faveur de l'allaitement maternel mais aussi dans des séries[49] et mettent en images la médiocrité de ces conditions :

Figure 9- Nathalie tire son lait dans un placard (*Workingirls*, 1-2, Canal+, 2012)

Si la question de l'allaitement est évoquée dans d'autres séries, celle de ses conditions pratiques ne l'est pas, renvoyant dans l'invisible et l'indicible les enjeux physiques, quotidiens, pratiques et routiniers de cette partie du travail maternel, particulièrement contraignante pour les femmes.

2.2. Accouchements et suites de couches

Il en de même des suites de couches. Les conséquences d'un accouchement ne sont jamais évoquées dans les séries familiales. Les mères sortent de l'hôpital fraîches et pimpantes et les corps redeviennent ceux d'avant la grossesse, comme si celle-ci n'imprimait aucune marque sur eux. L'anesthésie, l'épisiotomie ou encore la rééducation périnéale ne sont que très peu évoquées (de manière tout à fait exceptionnelle, la dernière l'est dans *En famille*[50]). Nathalie dans *Workingirls* évoque pour sa part les différents problèmes auxquels elle a été confrontée suite à ses cinq accouchements dans une scène dont nous reproduisons ci-dessous les dialogues :

> *Nathalie est à la machine à café avec un collègue, Michel, qui la félicite pour la naissance de Raymond*.
> Nathalie : là j'arrête, j'en peux plus.
> Michel : oui, j'imagine que ça doit être dur de concilier vie de famille et carrière professionnelle.
> N. : **ce qui est dur surtout c'est de récupérer son corps**. Les gens ont tendance à oublier ça parfois, mais il s'agit quand même d'évacuer un enfant dans son entier. C'est comme si tu avais une grosse pastèque dans la bouche et que tu devais la faire sortir, tu vois. Pendant les poussées, la sage-femme me disait « faites comme si vous aviez envie de faire vos besoins, comme si vous étiez qu'un grand trou, un seul grand trou » !
> M., *mal à l'aise* : oui, oui, ça devait être très pénible, oui…
> N. : oui, surtout qu'après elle a rentré son bras comme ça, complètement, presque, carrément jusqu'au coude – *elle mime* – et qu'elle l'a retiré comme ça d'un coup sec, et alors là, pfloup, le placenta !
> M., *cherchant ses mots* : euh, là… il faut que je te laisse… il faut que je passe à la… à

[49] À titre d'exemple, dans la série américaine *The Good Wife*, l'avocate Patti Nyholm vient au bureau équipée d'un tire-lait.
[50] Cf. Chapitre 5.

la DRH…
N. : Ah, attends, je vais par là moi aussi ! Je t'ai pas raconté comment on m'a recousue ? Tu verrais la taille des aiguilles, c'est un truc de fou ! Moi j'avais tout qui baillait jusqu'au genou tu comprends !
Fin de la scène.

Elle raconte son accouchement de manière très imagée, mettant son collègue particulièrement mal à l'aise face à ce récit censé demeurer secret (on peut d'ailleurs penser que ce que le collègue trouve « pénible », c'est tout autant la conversation que l'accouchement de Nathalie). Si l'épisiotomie n'est pas dite dans cette scène, elle est sous-entendue par l'évocation des points et de l'aiguille, mais sera évoquée dans un épisode ultérieur : « mon épisiotomie n'est toujours pas cicatrisée »[51] dit-elle. En disant à son collègue que « les gens ont tendance à oublier ça parfois » et en entrant dans les détails, Nathalie met en mots (et de manière imagée avec la pastèque) ce qui est, ailleurs, indicible : les douleurs de l'accouchement et de ses conséquences. Dans le même ordre d'idées, Nathalie s'assied sur un ballon de grossesse et parle rééducation périnéale avec des collègues qui lui donnent des idées d'exercices à faire au bureau pour retrouver sa libido[52]. La grossesse et les suites de couche sont ainsi l'objet de nombreuses remarques relatives aux problèmes d'incontinence (« cinq accouchements, ça vous fatigue un périnée quand même »[53]), aux kilos en trop, aux montées de lait, à la libido en berne, etc. L'invisible et l'indicible passent donc dans cette série sur le devant de la scène et offrent un espace – rare dans la fiction sérielle – aux non-dits de la grossesse et de la maternité. Par le caractère exceptionnel de ces images et de ces discours, la série *Workingirls* tend à transgresser des interdits implicites, à dire ce qui demeure normalement caché. Cependant tous ces éléments participent non pas tant d'un discours dénonciateur, critique ou engagé que d'une rhétorique visant à faire rire. Les problèmes d'incontinence de Nathalie la conduisent à uriner dans une poubelle, ses montées de lait appellent des commentaires grivois sur sa poitrine opulente tandis que les séquelles de l'accouchement et de l'épisiotomie participent de la construction du personnage comme manquant de sex-appeal.

C'est en effet d'abord par la maternité qu'est définie Nathalie plus que par sa féminité ou sa sexualité (ce qui est davantage le cas des personnages de Karine ou de Deborah). L'impératif maternel de disponibilité que nous avions mis en lumière précédemment est ici poussé à l'extrême et tout la renvoie constamment à ses enfants : son sac à main est rempli de couches, jouets, feutres, petits pot, lingettes et autres peluches. Ses conversations surtout sont toujours centrées sur sa grossesse, comme relevé précédemment, ou ses enfants : « je suis désolée, mes deux petits sont malades, j'ai passé la nuit à vider les bassines, nettoyer la moquette, alors entre la

[51] *Workingirls*, saison 1, épisode 6, « Bonnet C », Canal+, 2012.
[52] *Workingirls*, saison 1, épisode 7, « Élections internes », Canal+, 2012.
[53] *Workingirls*, saison 1, épisode 10, « Les parasites », Canal+, 2012.

diarrhée et le vomi ! »[54]. Elle s'émeut devant le collier et le bracelet de nouilles que lui a fabriqués l'un de ses enfants et en vient à chanter une berceuse au petit dernier au beau milieu d'une réunion : « passe-moi ton frère, mets lui une tétine, mets le téléphone dans le couffin » avant d'entamer « Noir c'est noir »[55]. Plus encore, elle passe une journée au bureau avec ses cinq enfants, l'école étant fermée pour cause de grève. Sous le vernis de l'exagération et du comique, on n'en lit pas moins la place que prend la maternité dans le travail de Nathalie, comme dans son esprit : « j'ai la mémoire tellement embuée avec les cours de danse, les entraînements de foot, mon mari, les courses… »[56]. Cette remarque rend lisible la charge mentale que constitue la maternité pour Nathalie. Finalement, ce personnage, comme les autres personnages de mère de notre corpus principal, est construit autour de cette identité maternelle qui vient empiéter sur ses autres rôles sociaux.

Nathalie est construite sur le modèle d'un stéréotype, celui de la mère de famille qui travaille et peine à concilier ces deux rôles sociaux. Éric Macé rappelle que « stéréotyper, c'est assigner autrui, ou soi-même, à des attributs non seulement réducteurs – opposés à la complexité des êtres – mais inscrits dans des hiérarchies symboliques et des rapports sociaux de pouvoir »[57]. La stéréotypisation joue ici sur ces trois éléments. Tout d'abord, Nathalie est assignée aux attributs de la maternité : les couches, les petits pots, les suites de la grossesse, etc. C'est notamment par ces signes qu'elle est définie. La complexité du personnage est rendue impossible par la focalisation sur la maternité : sa libido est en berne, ses collègues ne la reconnaissent pas et elle confesse : « c'est vrai que j'ai plus beaucoup le temps de m'occuper de moi », ajoutant : « je reviens de congé maternité, c'est pour ça que j'ai un petit peu pris »[58]. Même lorsqu'elle travaille, c'est en tant que mère qu'elle est perçue. Ainsi Karine lui demande de se présenter aux élections des délégués du personnel arguant : « le profil mère de famille nombreuse, ça rassure »[59]. Enfin, dernier élément de la stéréotypisation, l'inscription du stéréotypé dans des hiérarchies et des rapports sociaux de pouvoir, lisibles ici dans la position subalterne de Nathalie : harcelée par sa supérieure hiérarchique, qualifiée de « vache à traire » et devant s'enfermer dans un placard à balais pour tirer son lait. Si le personnage de Nathalie est sympathique, aidant toujours ses collègues, leur remontant le moral et instaurant une bonne ambiance dans le milieu du travail, ces caractéristiques n'en découlent pas moins de sa fonction première : celle de mère. En effet, si elle aide Hélène à surmonter la mort de son animal de compagnie, c'est en évoquant ses enfants :

[54] *Workingirls*, saison 1, épisode 9, « La fusion », Canal+, 2012.
[55] *Workingirls*, saison 1, épisode 5, « La conquête de l'Orient », Canal+, 2012.
[56] *Workingirls*, saison 1, épisode 4, « L'anniversaire de Karine », Canal+, 2012.
[57] MACÉ, Éric, « Rions ensemble des stéréotypes. Anti-stéréotypes humoristiques d'Arabes et de musulmans dans les médiacultures », *Poli*, n° 2, 2010, pp. 17-35, p. 18.
[58] *Workingirls*, saison 1, épisode 1, « Retour de couches », Canal+, 2012.
[59] *Workingirls*, saison 1, épisode 7, « Élections internes », Canal+, 2012.

« chez nous, quand un des petits animaux de mes enfants meurt, on fait une cérémonie, un câlin, un bisou, et puis hop, on le jette dans les toilettes »[60] et quand tout le monde danse autour d'elle, c'est quand elle chante, avec une couche sur la tête, « qui a du caca kaki collé au cul-cul »[61]. L'assignation à la maternité et à ses obsessions est ici le moteur du rire, mais son potentiel transgressif ou subversif y semble absent. En effet, Nathalie est l'objet, la « cible »[62] du rire, celui-ci venant davantage sous forme de moquerie que d'interrogation des assignations au genre et à la maternité. Les difficultés de Nathalie sont censées susciter le rire, non l'indignation.

De plus, dans cette série, tous les personnages féminins sont stéréotypés, chacun présentant un travers de la féminité dans des représentations caricaturales : Karine est la *career woman* sans enfant, autoritaire et aigrie, Hélène est la célibataire neurasthénique, Deborah la nymphomane, etc. L'extrême stéréotypisation de chacune de ces femmes permet de les mettre à distance de figures féminines positives. En effet, comme le souligne Richard Dyer, la fonction la plus importante du stéréotype est de tracer des frontières définitionnelles nettes. Le stéréotype définit clairement où sont les limites, et de quel côté chacun (ici chacune) se situe[63] : une femme ne doit être trop centrée ni sur sa maternité ni sur sa carrière, elle ne soit pas avoir une sexualité exacerbée, etc. Or seules les héroïnes sont stéréotypées, leur caractère étant poussé à l'excès jusqu'à la caricature, tandis que les autres personnages, masculins ou féminins, eux, ne le sont pas. Le fait que les personnages masculins ne soient dotés d'aucun travers mais soient davantage victimes des héroïnes affaiblit considérablement la ressource critique de la série et focalise le ridicule sur les travers stéréotypés de la féminité. En ce sens, il semble que le potentiel critique de la série *Vous les femmes* soit davantage exploité dans la mesure où ce sont les impératifs de la maternité qui sont finalement remis en question, mis en lumière, mais surtout moqués et discutés. Les quelques sketches traitant de la grossesse et de l'accouchement sont ainsi à la fois drôles et fortement critiques, révélant les non-dits et l'invisible.

[60] *Workingirls*, saison 1, épisode 2, « Le label », Canal+, 2012.
[61] *Workingirls*, saison 1, épisode 9, « La fusion », Canal+, 2012.
[62] CHARAUDEAU, Patrick, « Des catégories pour l'humour ? », *Questions de communication*, n° 10, 2006, pp. 19-41, p. 23 : « la cible est ce sur quoi porte l'acte humoristique ou ce à propos de quoi il s'exerce ».
[63] DYER, Richard, « The Role of Stereotypes », in MARRIS, Paul, et THORNHAM, Sue, *Media Studies. A Reader*, (2e édition), Edimbourg, Edinburgh University Press, 1999 [en ligne] : http://www.google.fr/url?sa=t&rct=j&q=&esrc=s&source=web&cd=1&ved=0CDUQFjAA&url=http%3A%2F%2Fthowe.pbworks.com%2Ff%2Fdyer.on.sterotypes.pdf&ei=VbtfUv-JJe_o7AajjYH4AQ&usg=AFQjCNFF9mYAKzHI5536oTMG3FjwCooR9Q&bvm=bv.54176721,d.ZGU [consulté le 24/09/15], p. 5.

2.3. Vous les femmes *: politiques du rire*

Prenons l'exemple de la saynète intitulée « La femme enceinte »[64]. Un homme arrive, accompagné de sa femme enceinte, Joëlle, chez des collègues de travail. À peine a-t-il présenté son épouse que chaque collègue se précipite sur elle, sans même la saluer, et se focalise sur son corps. Tous touchent alors le ventre de Joëlle ou lui parlent : « coucou là-dedans ! […] Vous croyez qu'il m'entend ? », dit ainsi Luc. Voici son arrivée :

Figure 10- « La femme enceinte » (*Vous les femmes*, M6, 2009)

Gênée, Joëlle se laisse faire poliment, puis se comporte en retour de la même manière. Elle s'approche alors de chacun et, tout comme elle a été touchée sans son consentement, fait de même : elle touche les seins de Géraldine puis les sexes d'Annabelle et de Luc, tout en reprenant les expressions mêmes utilisées par ces interlocuteurs : « c'est tout dur », « oh mais y a de la vie, là », s'exclame-t-elle. Tous trois demeurent estomaqués, tandis que Joëlle sourit. Elle semble agir de façon à se faire accepter, c'est-à-dire en adoptant le même comportement que ses interlocuteurs. Si le fait de poser sa main sur un ventre rond est socialement acceptable dans la scène, le fait de toucher d'une manière similaire des corps « vides » ne l'est pas – et plus encore des parties du corps sexualisées. Surprise, malaise et désapprobation sont dès lors lisibles sur les visages des autres personnages, comme en témoignent les deux photogrammes suivants :

Les auteures ont choisi d'exagérer encore la situation puisque la femme touche des seins et des sexes mais il nous semble que l'important ne réside pas uniquement dans la partie du corps qui est

[64] *Vous les femmes*, saison 1, épisode 14, « La femme enceinte », M6, 2009.

touchée – qui ne fait que renforcer le caractère « anormal » de l'acte – mais bien dans la transgression d'un contact corporel moins légitime socialement que le premier. L'attitude des personnages est poussée à son paroxysme bien sûr, mais reflète la réalité soulevée précédemment dans le chapitre sur la grossesse : le corps de la femme enceinte ne lui appartient plus. Le rapport au corps en est bouleversé, chaque personnage s'autorisant à toucher le corps enceint et à vanter ses qualités. Il y a ici une parfaite dissociation entre la femme et le ventre contenant le fœtus. La saynète met l'accent sur l'infantilisation de la femme enceinte, et sur le fait que les personnages ne s'adressent guère à elle, mais à son ventre, et donc au bébé. Le contenu du ventre devient, en quelque sorte, prioritaire. La femme enceinte est réduite au stade de contenant, d'utérus. Cette saynète rend selon nous extrêmement lisible, en activant les ressorts de l'humour et de la dérision, la nécessité du consentement implicite de la femme enceinte vis-à-vis de comportements relevant de rapports de domination : il y a une véritable prise de pouvoir sur le corps de la femme enceinte qui d'emblée doit se soumettre à des gestes qui lui déplaisent. Cette saynète est donc très critique et dénonciatrice de rapports de pouvoir et de domination se jouant au niveau des corps féminins. Les créatrices ici dénoncent l'asymétrie des relations entre les femmes enceintes et les individus qu'elles croisent.

L'accouchement est lui aussi traité de manière transgressive dans une séquence intitulée « À sa place »[65]. Une femme est en salle de naissance, avec le personnel médical, son compagnon à ses côtés. Ce dernier l'encourage, voire l'invective : « vas-y mon amour, tout va bien, pousse, pousse, pousse, tout va bien ». L'usage de l'impératif – fréquent dans les monstrations de l'accouchement et non questionné – témoigne de la passivité de la femme enceinte dont on attend obéissance et discipline. La femme souffle et souffre et, très vite, décide de montrer à son compagnon l'inconfort de sa position. Elle le force ainsi à se déshabiller et à prendre sa place. Voici un extrait du dialogue :

> La femme, *à son compagnon* : tu arrêtes maintenant. Tu retires ton pantalon. Tu retires ton pantalon – *il s'exécute* – Ton slip. Ton slip ! – *il le fait*. […] Tu grimpes sur la table. Tes pieds sur les étriers. Descends au bord de la table. Descends au bord de la table. Voilà. Écarte les jambes. Écarte ! Maintenant, tu souffles. Encore. Alors ? Tout va bien ?
> L'homme, *particulièrement mal à l'aise* : non.
> La femme : alors maintenant tu te tais, tu te tais ! Je ne veux plus t'entendre. Tu te tais, tu la boucles. Tu descends. Allez, descends, descends, descends, fous le camp ! Fous le camp ! Je ne veux plus te voir. Laisse moi bosser.

Cette scène révèle l'intrusion particulièrement forte du corps médical vis-à-vis du corps de la parturiente, qui doit mettre de côté sa pudeur – et sa douleur. La sociologue Béatrice Jacques

[65] *Vous les femmes*, saison 2, épisode 40, « À sa place », M6, 2010.

montre bien à quel point les femmes se soumettent, au nom de l'intérêt de l'enfant à naître, au protocole médical et à ses contraintes[66]. « À sa place » rend cet inconfort et la violence symbolique du dispositif de la salle de naissance visible immédiatement. La scène refuse de prendre pour allant de soi les contraintes imposées aux corps enfantant et rend visible l'invisible. Le sketch insiste aussi sur les conseils, recommandations, voire ordres des proches, qui ne sont pas toujours les bienvenus. Par ailleurs, en révélant l'inconfort de la position de la femme au moment de l'accouchement, cette saynète peut se lire comme une mise en lumière supplémentaire du déficit d'autonomie de la parturiente. En effet, comme le souligne Béatrice Jacques :

> Alors qu'on aurait pu penser que dans les services de maternité plus qu'ailleurs, sous l'influence des courants de l'humanisation de la naissance, les femmes disposaient aujourd'hui d'un large espace de négociation et pouvaient plus facilement faire des choix et les imposer, on constate au contraire que **la pesanteur du système et de l'idéologie biomédicale limite la capacité des femmes à maîtriser totalement leur expérience**[67].

Cette saynète participe d'un mouvement de mise en visibilité des contraintes médicales sur les femmes lors de l'accouchement afin de déconstruire leur évidence. Dans cette série, les femmes luttent contre la domination du corps féminin et refusent de consentir, montrant par là le poids des normes et la transgression que ce refus constitue. Le décalage entre ces quelques scènes, humoristiques, et les représentations de la grossesse et de l'accouchement qui circulent dans le corpus de chroniques familiales est flagrant et montre bien les différentes stratégies discursives qui sont adoptées par les programmes, en fonction de leur degré de comique. Les séries familiales taisent le sérieux de la douleur et cachent tout ce qui tend à rappeler la violence d'un accouchement (douleur, sang, épisiotomie, points de suture, expulsion, placenta, etc.). Les séries ouvertement comiques de leur côté s'appuient sur ces implicites pour les mettre au jour, dans une stratégie de dévoilement de l'indicible et de l'invisible. Le caractère transgressif de ces scènes et dialogues révèle en contrepoint les normes et les silences qui entourent les grossesses et la maternité.

[66] JACQUES, Béatrice, *Sociologie de l'accouchement*, *op. cit*., pp. 159-160. Elle explique aussi qu'« un double système normatif entoure désormais la prise en charge de la grossesse et de l'accouchement : être une bonne mère, c'est observer strictement les prescriptions du médecin, mais c'est aussi accepter de se consacrer totalement aux besoins de l'enfant (même *in utero*) » (p. 188).

[67] *Id*., pp. 159-160. On peut ici penser à l'émission de téléréalité *Baby Boom*, dans laquelle les corps des parturientes sont contraints. Les femmes enceintes n'ont guère d'autonomie et sont encouragées à être dociles et obéissantes. Voir LÉCOSSAIS, Sarah, et KUNERT, Stéphanie, « Corps maternant, corps enfantant, corps contraint : représentations de la maternité dans l'émission *Baby Boom* », in DELORY-MOMBERGER, Christine (dir.), *Éprouver le corps. Corps appris, corps apprenant*, Paris, Éditions Eres, à paraître en 2015.

Conclusion

L'évocation de la grossesse, de l'accouchement ou des suites de couches dans ces séries vient bousculer les régimes du dicible et de l'indicible mis en place dans les autres textes du corpus. Le tu est dit, l'implicite est explicité, le caché est exposé. Les exemples développés dans cette deuxième partie témoignent d'un refus de consentir aux normes de la maternité qui forgent les imaginaires et profitent de l'humour pour les mettre en lumière et les dénoncer. Le potentiel critique de ces séries comiques est donc intrinsèque et c'est à ses modalités que nous allons nous atteler.

3. Humour, résistances et performances

Nous aimerions désormais analyser de plus près les mécanismes de cette mise en lisibilité et de discussion des normes et impératifs maternels dans la série *Vous les femmes*, sur M6. Ce sont ici les dispositifs humoristiques qui vont nous occuper, ainsi que les procédés mobilisés afin de provoquer le rire. Les différents ressorts de l'humour employés vont venir appuyer sur des éléments d'ordinaire non problématiques. Nous avons, pour ce corpus, retenu les saynètes dans lesquelles des mères sont mises en scène, même si ces dernières n'ont souvent pas de nom. Ce qui lie ces mères, c'est leur transgression de tous les impératifs relevés dans les chapitres précédents. Si les articles de presse sur les deux créatrices de la série considèrent qu'elles dynamitent l'éternel féminin[68], c'est aussi à une désacralisation de la maternité que les deux auteures s'attèlent méthodiquement. Elles mettent en scène des mères indifférentes, manipulatrices, inattentives ou encore déjantées. Surtout, elles s'attaquent aux impératifs qui qualifient d'ordinaire la maternité afin de les parodier et critiquer, sous le sceau de l'humour. Les créatrices et actrices de *Vous les femmes* utilisent ainsi plusieurs stratégies pour prendre le contrepied des attentes normatives liées à la maternité, stratégies qui viennent, en retour, montrer ces normes et les rendre problématiques. Ce genre de programme vient bousculer les discours de la maternité en déconstruisant les allants-de-soi. Tout ce qui semble « normal » ou « naturel » dans les chroniques familiales est ici discuté et fait l'objet d'une négociation ou d'une contestation.

3.1. Les stratégies de déboîtement des attendus

Dans un but proprement méthodologique, la figure maternelle hégémonique dessinée dans le chapitre précédent va désormais nous servir d'étalon à partir duquel analyser les pratiques

[68] MARZOLF, Hélène, « Ci-gît l'éternel féminin. Judith Siboni et Olivia Côte dynamitent tous les clichés. Des antipotiches absolues », *Télérama*, n° 3154, 23 juin 2010, p. 71.

transgressives et contre-hégémoniques. Nous l'envisagerons ainsi comme point de référence, ou comme norme, correspondant aux attendus de la maternité. Les imaginaires médiatiques construisent ainsi la « bonne » mère comme étant disponible, inquiète, attentionnée, aimante, tendre, etc. Dans ces saynètes, les personnages de mères se comportent « normalement », c'est-à-dire dans un premier temps comme le font tous les autres personnages maternels dans les séries télévisées. Les mères promènent leur enfant au parc, le surveillent quand il joue, ou répondent aux questions que les enfants leur posent. Mais, tout d'un coup, la réaction de la mère bascule dans l'inattendu en prenant le contrepied des attendus normatifs. Le téléspectateur ou la téléspectatrice s'attend à un comportement maternel habituel, attente déjouée à chaque fois. C'est grâce à ce « déboîtement des attendus »[69] que le rire va être déclenché.

3.1.1. L'oblativité en question

Un certain nombre de saynètes remettent en question la nécessaire oblativité des mères. Ainsi, elles mettent en scène le réveil nocturne des mères en y offrant une résolution inattendue. Le substrat du rire renferme donc un potentiel critique en pointant du doigt les obligations des mères et, pourquoi pas, leur désir secret d'y déroger. Ainsi, lorsque un petit garçon réveille sa mère parce qu'il a fait un cauchemar, celle-ci répond dans un premier temps de manière habituelle, c'est-à-dire avec douceur et compassion : « oh mon pauvre chat, viens là. Oh mon petit chou, t'as fait un cauchemar ? Qu'est-ce que c'était comme cauchemar ? »[70]. Jusqu'ici, son comportement est tout à fait « normal » pour une mère – qui se doit d'être douce, gentille, consolatrice, etc. L'enfant a fait un cauchemar, il réveille sa mère – et non son père qui dort à côté d'elle –, attendant d'elle qu'elle le console, le rassure et reste auprès de lui jusqu'à ce qu'il se rendorme. Mais la mère ne se comporte pas de la manière prévue : elle change de registre et prend une voix de plus en plus inquiétante, presque effrayante : « c'était pas un cauchemar avec une maman un peu folle comme ça quand même ? ». Elle fait alors une grimace horrible et se met à faire peur à l'enfant qui, paniqué, retourne dans sa chambre en hurlant. Le père, qui jusqu'alors s'est tu, demande : « il est parti ? », ce à quoi la mère répond, soulagée : « oui, oui, c'est bon ». Il la remercie, ils peuvent alors se rendormir tranquillement. À plusieurs reprises, le travail nocturne des mères est mis en scène, mettant en exergue la fatigue et la nécessaire disponibilité continuelle envers les enfants. En pleine nuit, on voit ainsi une mère se placer des électrodes sur la poitrine et brancher un défibrillateur de façon à se réveiller, répondant aux pleurs en criant « j'arrive bébé ! »[71] – alors que son compagnon continue à dormir, cette fois encore. Ce sont donc toujours les mères qui doivent se réveiller et se lever pour s'occuper des enfants. Le poids du réveil

[69] MACÉ, Éric, « Rions ensemble des stéréotypes. Anti-stéréotypes humoristiques d'Arabes et de musulmans dans les médiacultures », *article cité*, p. 33.
[70] Pour cette citation et les suivantes : *Vous les femmes*, saison1, épisode 28, « Un cauchemar », M6, 2009.
[71] *Vous les femmes*, saison 1, épisode 32, « Réveil difficile », M6, 2009.

nocturne est également évoqué dans une saynète en deux temps intitulée « La berceuse », dans laquelle une mère va consoler son nourrisson vagissant et le porte involontairement la tête en bas ou cajole la couverture – le bébé étant resté dans son lit – sans s'en rendre compte car elle dort debout. Elle utilise toutes les postures et le vocabulaire habituel des mères : « mais qu'est-ce qu'il y a ? […] Oh c'est un gros chagrin, ça […] Tu es là. C'est pas l'heure de jouer à cache-cache quand même. Oui, tu es là, mais je suis là aussi. Voilà… allez, on se rendort »[72]. Elle choisit un ton maternant, très attentionné et tous ses gestes témoignent de l'affection qu'elle porte au bébé. Pour autant, l'extrême fatigue rend ces gestes mécaniques et semble montrer leur caractère artificiel.

Si le déboîtement des attendus fonctionne, c'est bien parce que des attendus de la maternité et des caractéristiques accessoires attendues existent et sont remis en question. La figure hégémonique de la « bonne » mère de famille peut être considérée comme la référence à partir de laquelle les personnages contre-hégémoniques vont être construits. Tout ce qu'une « bonne » mère ne pourrait pas faire est autorisé à ces figures contestataires. Le comportement que doit implicitement adopter une mère vient constituer une norme de référence, un cadre, dont les contours vont être repoussés, négociés, discutés. Implicitement, on attend de la « bonne » mère qu'elle calme son enfant et le console. Dans la scène du cauchemar, la mère refuse de se lever et d'interrompre sa nuit et, de ce fait, se débarrasse de son enfant Or, on attend d'elle qu'elle fasse passer son enfant avant son sommeil – et donc sa santé, voire son bien-être. On retrouve cette remise en cause de l'oblativité des mères dans « promenade familiale »[73], dans laquelle on voit un couple dans un parc, un bébé dans un porte-bébé, dans les bras du père. La mère s'inquiète de savoir si son bébé est bien au chaud : « ça va, il est bien mis son bonnet là ? Elle a pas trop d'air qui passe ? Eh mon bébé ! Il est pas coincé son pied là ? – *le père la rassure, elle reprend* – elle a les mains froides, il fait froid non ? Ça va mon bébé ? Ça va mon cœur ? – *au père* – allez, c'est mon tour, maintenant ». L'homme rétorque « écoute Marion, je viens juste de la prendre ». Alors que l'on s'attend à ce que la femme demande à porter son bébé, il n'en est rien et l'image suivante nous la montre dans les bras de son compagnon, disant au bébé, désormais posé sur un banc : « n'aie pas peur mon lapin, papa et maman reviennent tout de suite ! ». Le comique naît du déboîtement des attendus dans la mesure où la mère, si elle répond d'abord aux attendus de la maternité, rompt soudainement avec ces derniers. Le rire jaillit de ce comportement, que l'on qualifierait rapidement d'irresponsable, consistant à laisser un bébé seul sur un banc, dans un parc, en plein hiver. La rupture et la transgression naissent du fait que le plaisir de la mère passe ici avant les

[72] *Vous les femmes*, saison 1, épisode 19, « Berceuse », 1 & 2, M6, 2009.
[73] *Vous les femmes*, saison 1, épisode 10, « Promenade familiale », M6, 2009. Les citations suivantes sont extraites de cette scène.

besoins de l'enfant. Les impératifs d'une « bonne » maternité sont ainsi tournés en dérision et sont progressivement sapés.

3.1.2. L'impératif de communication et ses détournements

Nous proposons ici de prendre l'exemple de l'impératif de communication et d'étudier la manière dont il est détourné dans cette série. En effet, si le corpus principal fait la promotion de la transparence et de l'honnêteté dans la communication, notamment entre les mères et leurs enfants, la série joue avec ces normes en les poussant à leur paroxysme. Les mères disent tout à leurs enfants, et plus encore ce qu'il faudrait ne pas leur dire de façon à les protéger ou ne pas les perturber. Ici, les mères disent tout haut ce que les autres mères ne s'autorisent même pas à penser tout bas. L'intérêt de l'enfant, à l'aune duquel ce qui peut lui être dit ou au contraire ce qu'il vaudrait mieux lui cacher, n'entre pas ici en compte. Prenons l'exemple de la saynète « L'enfance » dont nous reproduisons un extrait de dialogue :

> *Une petite fille dit à ses parents que le miroir lui a dit qu'elle était la plus belle*.
> Le père : ça parle pas un miroir. […] C'est pas bien de mentir.
> La mère : enfin, c'est surtout que c'est pas elle qui ment, c'est ce con de miroir là – *à sa fille* – Quoi ? Qu'est-ce que t'espères ? Non mais tu t'es vue[74] ?

Si la réaction du père est surprenante, celle de la mère l'est encore plus tout d'abord car elle accepte le principe que le miroir puisse parler, ensuite car elle explique à mots à peine couverts à sa fille qu'elle n'est pas belle, pratique qui vient ruiner l'estime de soi de la petite alors que la mère est au contraire censée la préserver afin de favoriser son épanouissement. Implicitement, ce sont aussi les contes de fées, et en particulier *Blanche Neige*, qui sont visés. Les parents refusent d'entrer dans le jeu de la petite fille et de participer à son rêve d'être la plus belle. Le comique naît ici du bouleversement des attendus maternels, mais aussi de la critique envers ces imaginaires de la beauté féminine promus par les contes[75]. Les mères de *Vous les femmes* ont ainsi tendance à être très explicites envers leurs enfants et à ne rien leur épargner. Ainsi, alors qu'une petite fille est heureuse et trouve tout « super » dans la vie, sa mère lui répond :

> La mère : ah c'est super, c'est bien ma chérie, t'as raison d'en profiter ; […] après, c'est parti, la grosse, grosse merde. […] Tu vas être le bouc-émissaire de service […] ; après ça va être le lycée, […] festival des choix à faire, mais évidemment on fait jamais les bons […]. T'as raison d'en profiter parce que là, t'es dans le meilleur. Après, que de la merde[76].

[74] *Vous les femmes*, saison 2, épisode 2, « Le miroir », M6, 2010.
[75] Voir la critique de Simone de Beauvoir vis-à-vis des contes de fées apprenant aux petites filles à s'attacher à leur apparence et à vouloir devenir belles comme des images. BEAUVOIR, Simone (de), *Le Deuxième Sexe. Tome 2. L'expérience vécue,* Paris, Gallimard, 1976 (1949).
[76] *Vous les femmes*, saison 1, épisode 20, « L'enfance », M6, 2009.

Au lieu d'envisager l'avenir de manière positive et de prédire à sa fille une belle vie, la mère lui démontre que la vie, ce n'est « que de la merde ». Le discours tenu rompt totalement avec le comportement de la mère, le ton de sa voix, le personnage étant somme toute assez doux et parlant gentiment. Le personnage adopte donc les attitudes d'une « bonne » mère, mais dont tout l'effet est cassé par le langage qui transgresse tous les interdits implicites. C'est ici tout un jeu entre le corps et le langage qui se déploie, le second venant contrarier ce que le premier laissait attendre. Les mères ne s'embarrassent donc pas des discours de convenance et disent tout ce qu'elles pensent, que ce soit qu'elles trouvent leur fille laide ou trop heureuse. La conception normative d'une enfance précieuse, à protéger, vole ici en éclat. Le bonheur enfantin est d'ailleurs qualifié d'« indécent »[77]. Si les mères disent à leurs enfants des vérités qu'elles devraient leur taire pour leur bien et leur bon développement, Caroline Guérin pour sa part finit par dire une vérité très éprouvante à son fils, pour se venger car il la fait chanter :

> Caroline : La vérité c'est pas toujours bien. Tiens l'année dernière, quand papa et moi on t'a dit que Cyril, ton copain d'école, il était parti vivre dans une autre ville, et bien on t'a menti.
> Stanislas : ah bon ? Il vit à la campagne ?
> C. : non, il est mort d'une leucémie. On ne te l'a pas dit pour ne pas te faire de la peine.
> S. : Cyril est mort ?
> C. : moi aussi ça m'a fait quelque chose, mais enfin, bon tu sais, quand Marie Ingalls est devenue aveugle dans *La petite maison dans la prairie*, c'était pas facile, mon grand[78].

La violence de la nouvelle que Caroline apprend à son fils Stanislas vient rompre avec toutes les pratiques parentales prônées et valorisées ailleurs, notamment les impératifs de protection, d'inquiétude ou de compréhension. La sitcom met en lumière les compromis que sont censés effectuer les parents pour protéger leurs enfants et éviter de les traumatiser. Là encore, le comique émerge de l'attitude résolument transgressive de Caroline, renforcée par la candeur de Stanislas pensant que son copain est parti vivre à la campagne. Le caractère improbable de ce comportement maternel surprend et fait rire.

La cruauté de ces mères qui ne ménagent pas les sentiments de leurs enfants et les placent face aux difficultés de la vie (mort, harcèlement, déceptions, etc.) montre que ces attitudes ne sont pas dignes d'une « bonne » mère, ce qui est attesté par le fait que les autres personnages maternels adoptent des comportements contraires. Si le déboîtement des attendus est un mécanisme humoristique efficace dans la série, d'autres procédés viennent révéler le caractère construit et normé de la maternité. Nous remobiliserons ici le concept de performance, déjà travaillé

[77] *Vous les femmes*, saison 1, épisode 34, « La joie », M6, 2009.
[78] *La famille Guérin*, épisode 1, « Il faut assumer ses actes quand on fait une bêtise », Canal +, 2000.

précédemment mais en insistant ici sur son articulation à l'humour, afin d'étudier les ressorts de la maternité comme rôle social répondant à des façons de faire, mimiques et postures signifiantes.

3.2. La maternité comme performance

Les mères performent des attitudes, gestes, tons, qui sont en rupture avec le caractère raté de l'acte accompli. Dans le sketch « Instinct maternel », une femme est dans un parc, un bébé dans les bras. Adoptant un ton maternant, enrobant, elle parle au petit : « c'est le bébé à sa maman, oh, qui c'est le plus beau des bébés ? Qui c'est le plus beau des bébés ? Mon amour, mais c'est toi ! C'est toi ! »[79]. Une autre femme arrive alors avec la même poussette, affolée et s'excuse en disant qu'elle s'est trompée de poussette et de bébé. Elle récupère son propre enfant, s'exprimant d'une manière similaire à la première femme : « oh, tu retrouves ta maman, t'es content ! Pardon mon chéri ». La première prend alors dans ses bras le nouveau bébé – qui est en fait le sien – et reprend mécaniquement un laïus similaire : « oh lala, oh lala, le bébé à sa maman », comme si de rien n'était. Elle « joue » donc à la mère vis-à-vis du bébé qu'elle a face à elle, quel que soit ce dernier. En intitulant cette saynète « instinct maternel », les auteures en démontrent le caractère construit, artificiel. La femme ici se comporte comme le ferait une mère aimante, dans un parc avec son bébé. L'adoption d'une attitude maternelle et maternante vis-à-vis d'un enfant inconnu propose donc une théâtralisation du rôle de mère, une performance de maternité même. Le concept de performance dans l'humour peut être tout à fait heuristique dans la mesure où il nous permet à la fois de mettre en lumière les normes qu'il reproduit tout en saisissant leur déplacement. Nous suivrons ici les propositions de Nelly Quemener qui choisit cette voie pour travailler sur des textes humoristiques :

> Nous avons préféré une appréhension de l'humour en tant que « performance », entendu au sens d'acte qui cite et répète, tout en les déplaçant, les codes et les normes qui font autorité. Selon cette approche, l'humour n'échappe jamais complètement aux modèles dominants, mais il profite d'un agir propre, celui de resignifier ces modèles, voire d'en montrer le caractère arbitraire, par le biais d'une répétition imparfaite et d'une recontextualisation, pouvant être mis au service de luttes politiques[80].

Ainsi les personnages *performent* les attendus de la maternité, en répétant – sans forcément les incarner ou y croire – des actes, attitudes, comportements, etc. propres aux représentations hégémoniques de la maternité. Les performances de maternité que produisent les personnages en rendent visibles les normes dominantes et les comportements, attitudes, discours, tons, gestes qui doivent être sans cesse mobilisés. L'humour permet ainsi de proposer des personnages de mères dont les comportements détonnent, mais en partie seulement. En effet, les stratégies de déboîtement s'articulent et se greffent sur un comportement « normal », « habituel » bref, attendu.

[79] Pour cette citation et les suivantes : *Vous les femmes*, saison 1, épisode 1, « Instinct maternel », M6, 2009.
[80] QUEMENER, Nelly, *Le Pouvoir de l'humour*, *op. cit.*, pp. 192-193.

Cette articulation peut également être lue dans la rupture assumée entre corporéité et discours. En effet, le décalage entre le langage et l'attitude adoptée est un ressort comique fréquemment mobilisé, comme dans la saynète suivante, intitulée « Mon fils », dans laquelle on voit une mère avec son fils adolescent – portant des écouteurs que le téléspectateur ne découvre que pendant la scène :

> La mère : t'es moche. T'as des boutons plein la gueule. Ah lala, rien que l'idée de t'embrasser me rebute. Et puis tu schlingues des pieds, mais faut te laver mon coco. Et puis t'écoutes rien, tu comprends rien. T'es bête ! Ah lala, si tu savais comme j'ai hâte que tu te casses, que tu vires de la maison.
> Le fils – *ôtant ses écouteurs* : tu me parlais ?
> M., *changeant radicalement de ton* : oui, je te disais qu'à ton âge, c'est important de bien se nourrir. Qu'il faut manger équilibré. Tu ne peux pas te contenter d'un soda pour aller en cours. Je sais pas, mange une banane.
> F. : mais je m'en fous de ta banane !
> *Il remet ses écouteurs*.
> M., *souriant* : connard[81].

Le comique de la scène s'appuie sur un « jeu contradictoire entre les significations du corps et celles du langage »[82] visant à déjouer les attentes relatives à la maternité. En effet la mère ici n'est guère aimante ou admirative envers son enfant, ou du moins ne l'est que lorsqu'elle est en situation de représentation – donc entendue. Elle joue à ce moment pleinement un rôle de mère, changeant de ton comme de vocabulaire. Elle exécute une véritable performance de maternité, mettant en scène les caractéristiques accessoires attendues d'une mère de famille : être souriante, aimante malgré tout, ne rien attendre en retour de sa gentillesse, être soucieuse de la bonne alimentation de ses enfants, bref, prendre soin d'autrui, c'est-à-dire être en charge du travail de *care* au sein de la famille. Il y a bien ici performance, dans le sens que donne Judith Butler à la performance de genre quand elle montre, par exemple, que la performance drag imite le genre, plus précisément imite une féminité fantasmée, inexistante[83]. La mère dans cette scène se plie aux impératifs d'une maternité idéale pour donner l'illusion d'être une mère « comme il faut ». Son dégoût pour son fils ne peut être exprimé officiellement car il va à l'encontre de l'impératif d'amour auquel toute mère devrait se plier. Elle puise ainsi dans un répertoire d'attitudes attendues, de postures, pour se conformer au modèle consensuel de mère et le performer. Les différentes mises en scène de mères dans *Vous les femmes* rendent ainsi visible la construction sociale de la maternité à travers ces performances. Plus encore, la performance participe en retour de la définition de la maternité. C'est notamment le caractère rituel et répétitif de la performance qui en fait un outil particulièrement utile pour saisir des représentations. La maternité, tout comme

[81] *Vous les femmes*, saison 2, épisode 3, « Mon fils », M6, 2010.
[82] QUEMENER, Nelly, « Les contradictions corps/langage comme moteur du rire. Parodies et incarnations de genre chez les humoristes femmes en France », in GRECO, Luca, et CHETCUTI, Natacha (dir.), *La Face cachée du genre*, pp. 85-103, p. 86.
[83] BUTLER, Judith, *Trouble dans le genre. Le féminisme et la subversion de l'identité*, *op. cit*.

le genre, va être produite, reproduite, reconduite, (re)signifiée dans les différents actes venant la performer. Dès qu'une mère console son enfant, le materne ou s'inquiète excessivement pour lui, chacune de ces performances vient réaffirmer les impératifs de la maternité – et leur artifice. Judith Butler rappelle cet enjeu de la répétition et du rituel :

> Comme c'est le cas pour d'autres comédies sociales de type rituel, l'action du genre requiert une performance *répétée*. Cette répétition reproduit et remet simultanément en jeu un ensemble de significations qui sont déjà socialement établies ; et telle est la forme banale et ritualisée de leur légitimation[84].

La répétition de postures, d'attitudes considérées comme « maternelles » (faites de gestes tendres, de paroles douces, de chaleur et d'attention), de comportements ou de tons, soutient et renforce la construction sociale de la maternité. En effet, Judith Butler ajoute que « la performativité n'est pas un acte unique, mais une répétition et un rituel, qui produit ses effets à travers un processus de naturalisation qui prend corps, un processus qu'il faut comprendre, en partie, comme une temporalité qui se tient dans et par la culture »[85]. L'attention, la douceur, les gestes de tendresse, la disponibilité, etc. font la mère, signifient la maternité. C'est aussi parce que les personnages adoptent ces façons de faire ou ces pratiques qu'on les reconnaît comme mères. Ces artifices tendent plus encore à être naturalisés, à aller de soi. Si ces personnages de mères sont transgressifs et subversifs, c'est en effet parce qu'ils vont à l'encontre de ce qui est caractérisé comme « normal » – pour ne pas dire « naturel ». Les procédés de déboîtements par l'humour se font à partir d'une situation classique, habituelle, et viennent introduire du trouble et, de ce fait, du rire.

Plus encore, la performance de maternité vient légitimer cette représentation de la maternité – en la faisant passer pour banale. Les séries télévisées mobilisent des imaginaires de la maternité qui sont déjà constitués ailleurs – un *discours* (au sens foucaldien) de la maternité – qu'elles participent à légitimer et à rendre acceptables, évidents. Est ainsi au cœur de ce travail l'effet idéologique des médias, en ce qu'ils réifient et naturalisent des idéologies – ici celle d'une maternité hégémonique et consensuelle extrêmement normée et pesant sur les femmes qui deviennent mères. Ce processus de naturalisation peut être saisi grâce à ces performances de maternité. Enfin, les représentations de la maternité qui sont construites dans ce corpus sont performatives en ce qu'elles naturalisent, rendent « naturelles » des identités maternelles caractérisées par de nombreux impératifs, à un moment donné. Plus précisément, elles ont des effets performatifs, ne serait-ce qu'en raison du caractère sériel des fictions dans lesquelles elles sont produites. La sérialité autorise la répétition des performances de genre comme de maternité. Elle les ritualise.

[84] *Id.*, p. 264.
[85] *Id.*, p. 36.

3.3. Un potentiel politique et transgressif ? Contestation ou réaffirmation des normes

Cependant toutes ces performances viennent aussi déjouer les codes de la maternité lorsque les personnages transgressent les attendus relevés précédemment. Les mères de *Vous les femmes* font ainsi des choses que les autres mères ne peuvent pas faire – et d'ailleurs ne font pas, comme si cela n'était pas autorisé. Ainsi, dans la saynète « Mauvaise école »[86], une mère est à table avec son fils et sa fille. Le petit garçon lui fait sentir sa compote, dans sa cuiller, et la met sur le nez de sa mère au moment où elle se penche. Le premier réflexe de la mère est de gronder son fils. Puis elle se prend au jeu et trouve que « c'est vrai qu'elle sent bizarre cette compote ». Elle fait alors sentir son assiette à sa fille, et, au moment où celle-ci se penche, appuie sur sa tête et l'écrase dans l'assiette. La mère explose alors de rire, devant les deux enfants – dont la petite fille au visage couvert de compote – complètement estomaqués. Ici, la mère se moque clairement de son enfant et les rôles semblent presque inversés. Jamais nous ne verrions Marion Ferrière, Catherine Beaumont ou Julie Lescaut écraser la tête de leur enfant dans leur assiette pour leur faire une blague. Ce comportement va à l'encontre des représentations habituelles qui ne mettent jamais en scène une mère se moquant aussi explicitement – presque méchamment – de son enfant. On a donc bien ici une figure de résistance rompant avec les attendues tendresse, douceur ou gentillesse toutes maternelles voire féminines. La série et les personnages qu'elle met en scène fonctionnent ainsi sur le ressort de l'inversion, du décalage, de la rupture avec des pratiques ou compétences attendues, visant à révéler à quel point ces dernières ne sont guère « naturelles » mais bien socialement construites et historiquement situées. On retrouve ici, en partie, l'esthétique carnavalesque, telle que mise en lumière par Mikhaïl Bakhtine et parfois utilisée pour saisir les aspects humoristiques de la culture populaire, et notamment des séries[87]. Mikhaïl Bakhtine insiste sur les rituels d'inversion, de renversement et la « logique des choses "à l'envers" »[88]. Cette esthétique proche de l'esthétique carnavalesque « aide à s'affranchir du point de vue prédominant sur le monde, de toute convention, des vérités courantes, de tout ce qui est banal, coutumier, communément admis »[89]. La transgression vise à la révélation. Dans les séries ouvertement humoristiques, les mères craquent, deviennent vulgaires, voire odieuses envers leur progéniture, comme celle qui finit par proposer à sa fille – qui dénigre tout le contenu du frigidaire, jugeant tout « pourri » ou « répugnant » – « un yaourt à la merde », ajoutant ; « ça te dit un yaourt à la

[86] *Vous les femmes*, saison 2, épisode 41, « Mauvaise école », M6, 2010. La citation suivante en est extraite.
[87] Cf. ESQUENAZI, Jean-Pierre, « Les séries télévisées et l'esthétique carnavalesque », *Cinémas ; revue d'études cinématographiques*, vol. 23, n° 2-3, pp. 175-195.
[88] BAKHTINE, Mikhaïl, *L'Œuvre de François Rabelais et la culture populaire au Moyen Âge et sous la Renaissance*, traduit par Andrée Robel, Paris, Gallimard, 1970, p. 19.
[89] *Id.*, p. 44.

merde ? Pardon, j'en peux plus... », avant de quitter la pièce[90]. Ce sont ainsi les difficultés quotidiennes du métier de mère et de la conciliation entre gestion des tâches domestiques et gestion des enfants qui sont rendues visibles, comme en témoigne cette mère qui a posé son fils sur une poubelle et qui arrive devant l'école, un sac poubelle à la main[91] ou celle qui essaye de semer sa fille dans un parc afin de pouvoir partir en week-end avec son mari[92].

Les mères mises en scène dans *Vous les femmes* renvoient à la figure de la « *unruly woman* » ou « femme indisciplinée » telle que Kathleen Rowe la conceptualise dans son travail sur le genre dans les comédies. Ces personnages prennent vie au sein d'un discours sur la maternité déjà constitué ailleurs, on l'a vu, discours que l'on peut considérer également comme une sorte de cadre venant définir et circonscrire l'expérience et l'exercice de la maternité. Ces mères y introduisent des tensions et de la désobéissance. Elles refusent de se plier aux normes de la maternité hégémonique, de renoncer à leurs plaisir et sommeil, tout comme de consentir. Dès lors, en tant que située dans les marges de la maternité consensuelle, la mère indisciplinée – *unruly* – a le pouvoir accru d'« exploser les cadres »[93], de les faire voler en éclats. Elle « joue » à la mère, en performe les attendus, avant de les contourner ou de les refuser. De même que le personnage de Roseanne, héroïne de la sitcom du même nom, transgresse et refuse les idéologies d'une « vraie féminité » et de la maternité parfaite[94], les mères de *Vous les femmes* résistent et s'opposent aux disciplines, notamment des corps – comme en témoignent les femmes enceintes. C'est donc aussi un discours critique et politique qui peut également être entendu au visionnage de toutes ces saynètes. Les normes de la maternité sont déplacées, discutées, négociées. En les perturbant, les personnages en rappellent le caractère construit, artificiel, social. Mais ils mettent également en lumière les rapports de pouvoir qui les sous-tendent. Les mères subissent des injonctions normatives qui les fatiguent, les lassent, et rendent inaudibles leurs envies d'évasion tout comme leurs plaintes. Or les mères de *Vous les femmes* s'évadent justement du carcan de la maternité. Elles font passer leurs envies et désirs avant ceux de leurs enfants, elles refusent d'être vouées tout entières à la satisfaction des besoins de leur progéniture et montrent que, par exemple, quand elles se lèvent la nuit, cette part du travail parental est pesante. Elles font ainsi sauter un à un les verrous venant cadrer les « bonnes » manières de faire quand on est mère. L'humour est un ressort puissant de contestation de l'ordre dominant. Les personnages de *Vous les femmes*, en détournant des situations quotidiennes et en déjouant les attendus de la maternité pointent leur poids et le rendent visible. C'est bien le propre de la comédie de jouer de ce qui est « surprenant, déplacé,

[90] *Vous les femmes*, saison 2, épisode 40, « Le yaourt », M6, 2010.
[91] *Vous les femmes*, saison 1, épisode 37, « Sac poubelle » M6, 2009.
[92] *Vous les femmes,* saison 2, épisode 7, « Le boulet », M6, 2010.
[93] ROWE, Kathleen, *The Unruly Woman. Gender and the Genres of Laughter*, Austin, University of Texas Press, 1995, p. 53.
[94] *Id*.

invraisemblable et transgressif de façon à faire rire ; elle joue sur l'écart par rapport aux normes socio-culturelles »[95].

Cependant, le jeu et l'écart vis-à-vis des normes ne seraient-ils pas aussi une manière de les rendre encore plus prégnantes ? Si le rire est déclenché, c'est parce que les téléspectateurs et téléspectatrices ont intégré les normes qui sont bousculées, parce qu'elles sont particulièrement bien implantées dans les imaginaires contemporains et qu'elles ont été suffisamment naturalisées pour être considérées comme normales – c'est-à-dire comme la norme. Les transgressions répétées viennent en contrepoint rappeler ce qui est transgressé. Ainsi, comme le note Umberto Eco, « l'humour ne nous promet pas une libération : au contraire, il nous avertit de l'impossibilité d'une libération pleine et entière, nous rappelant la présence d'une loi à laquelle nous n'avons plus de raison d'obéir. Ce faisant, il souligne la loi. Il nous fait sentir le malaise à vivre sous le joug d'une loi – quelle que soit cette loi »[96]. Si l'on suit cette proposition, on peut en venir à lire ces séries humoristiques comme un rappel des injonctions qui pèsent sur les femmes qui sont mères. Ces saynètes nous montrent ce que de « bonnes » mères ne peuvent se permettre si elles veulent garder ce statut. Le cadre de l'humour permet de proposer des figures de résistance et de dénoncer les injonctions faites aux mères, mais il vient aussi circonscrire des espaces autorisés de critique et de désobéissance. Ces négociations ne sont acceptables que dans le cadre comique qui rappelle que « c'est pour rire ». Nous ne voulons pas dire par là que les représentations humoristiques ne doivent pas être prises au sérieux, bien au contraire. Cependant, le fait que les transgressions des impératifs maternels ne soient possibles *que* dans le cadre comique témoigne de la difficulté à énoncer ces désobéissances ailleurs – à savoir dans des séries relevant de la comédie mais se revendiquant de davantage de réalisme. En effet, les chroniques familiales de notre corpus usent de nombreuses stratégies pour rapprocher leurs personnages de leurs publics, comme en témoignent les dossiers de presse ou encore les rappels à l'époque et au contexte dans lesquels elles sont diffusées. Ces séries font à leurs publics une « promesse de réalisme » lisible dans la mise en scène de la quotidienneté, l'humanité des personnages ou encore dans les effets de proximité[97]. Cette promesse structure en retour le cadre des transgressions autorisées et les limites dans lesquelles les mères peuvent déjouer les attendus tout en restant de « bonnes » mères.

[95] NEALE, Steve, et KRUTNIK, Franck, *Popular Film and Television*, London, Routledge, 1990, p. 3 [notre traduction].
[96] ECO, Umberto, « The Frames of Comic "freedom" », in ECO, Umberto, IVANOV, V.V et RECTOR, Monica, *Carnival!*, Berlin, Mouton, 1984, pp. 2-10, p. 8 [notre traduction].
[97] Cf. JOST, François, « Séries policières et stratégies de programmation », *article cité*.

Conclusion

Toutes ces séries rendent donc compte – de manières différentes – des impératifs de la maternité et des injonctions à bien faire qui pèsent sur les mères de famille. Au-delà de la question de l'identification potentielle de la téléspectatrice ou du téléspectateur, ces séries rappellent, (re)construisent et reconduisent les imaginaires socio-discursifs de la maternité. Et ces rappels ont valeur performative. Ils dessinent les contours d'une maternité valorisée, acceptable, bref : légitime. Ils transforment des contraintes sociales valables à un moment donné en normes allant de soi. Le processus de naturalisation des idéologies est donc mouvant, fluide, mais particulièrement efficace, s'activant dans une multiplicité de textes. Ces séries et leurs personnages nous disent, finalement, ce qu'une « bonne » mère doit être.

4. Des implicites non problématiques : hétérosexualité, blanchité et maternité hégémonique

Si des figures contre-hégémoniques viennent bousculer les impératifs définissant la maternité, nous proposons de conclure ce chapitre sur les impératifs qui, eux, ne sont pas discutés et ne sont donc de ce fait pas représentés comme problématiques. En effet, ce corpus et cette galerie de personnages de mères ne résistent pas à deux allants-de-soi extrêmement bien implantés dans les imaginaires médiatiques contemporains, et étant de ce fait naturalisés et réifiés : l'hétérosexualité et la blanchité[98]. Même les séries humoristiques comme *Vous les femmes* ou *Workingirls* renforcent cet implicite d'une maternité blanche et hétérosexuelle en ne proposant que des personnages de femmes blanches et implicitement hétérosexuelles. Dès lors, la figure maternelle hégémonique qui se dessine dans ce corpus n'est pas uniquement une figure de mère. Plus exactement, elle est aussi celle d'une femme blanche, hétérosexuelle, construite à distance d'autres figures plus négatives. Nous avons ainsi montré comment le personnage de Marion Ferrière devenait une mère de famille idéale dans sa confrontation régulière avec des mères déviantes, pauvres, absentes bref, défaillantes. D'autres oppositions se révèlent dans le corpus, même si elles sont moins récurrentes et, de ce fait, moins flagrantes. La blanchité de ces personnages par exemple, si elle n'est jamais mise en lumière ou l'objet de remarques, n'en est pas moins évidente dans ce corpus, surtout par son non-questionnement même. Comme l'a montré

[98] Selon Maxime Cervulle, le concept de blanchité renvoie « à un construit social aux modalités dynamiques par lesquelles […] certains individus ou groupes peuvent être assignés (selon un processus d'allo-identification) à une "identité blanche" socialement gratifiante. Le concept a donc pour vocation de décrire une expérience sociale caractérisée par le vécu de la domination » (CERVULLE, Maxime, *Dans le blanc des yeux. Diversité, racisme et médias*, *op. cit.*, p. 49).

Richard Dyer, les blancs ne sont pas racialisés, ils sont juste blancs, ils sont juste des gens, des humains : « les autres personnes sont racialisées, nous [les blancs] sommes juste des personnes. Il n'existe pas de situation plus forte que celle d'être "juste" humain. La prétention au pouvoir est la prétention de parler au nom du commun des mortels. Les personnes racialisées ne peuvent y prétendre – elles parlent uniquement pour leur race »[99]. La blanchité est ainsi construite comme une norme, une référence à une universalité dont les non-blancs seront toujours l'écart, l'autre. Toutes les héroïnes de notre corpus sont socialement perçues comme blanches. Plus encore, les rares personnages de mères non-blanches sont explicitement construits comme tels et mis à distance des autres protagonistes, comme nous le montrions dans le chapitre 8 avec les personnages de Madeleine et Augustine. L'une de nos hypothèses est donc que les mères de ce corpus, qui sont présentées comme de « bonnes » mères, sont aussi de « bonnes Françaises », c'est-à-dire qu'elles s'inscrivent dans un idéal de citoyenneté blanche, de classe moyenne ou supérieure, dont l'hétérosexualité est la norme. Les représentations mises en lumière à présent répondent à des mécanismes dépassant le cadre de la fiction. Ainsi, la figure maternelle hégémonique émergeant de ces séries télévisées fait écho aux recherches de Marion Dalibert sur des corpus d'information. Elle montre en effet que « parallèlement aux représentations médiatiques des groupes ethnoracialisés, se dessine en creux un stéréotype invisible attendu qu'il est le résultat d'un processus de catégorisation implicite, sorte de *citoyen modèle* possédant des attributs catégoriels socialement neutres »[100]. C'est en ce sens que nous pouvons considérer les « bonnes » mères de notre corpus comme de « bonnes » citoyennes françaises. De la confrontation avec des personnages non-blancs ou homosexuels émerge la citoyenne « non-marquée » socialement. Tout comme leur blanchité en effet, leur hétérosexualité n'est d'ailleurs jamais interrogée, tandis que l'homosexualité, elle, est toujours marquée[101]. Nous aimerions ici montrer comment, par la confrontation entre le « marqué » et le « non-marqué »[102], les mères de ce corpus sont non seulement construites et représentées comme « bonnes » mères mais aussi comme mères blanches et hétérosexuelles. Nous mobiliserons pour ce faire le concept de « marquage social » que Wayne Brekhus emploie « pour [s]e référer aux manières dont les acteurs sociaux perçoivent

[99] DYER, Richard, *White*, Londres, Routledge, 1997, pp. 1-2 [notre traduction] : « Other people are raced, we are just people. There is no more powerful position than that of being "just" human. The claim to power is the claim to speak for the commonality of humanity. Raced people can't do that – they can only speak for their race ».

[100] DALIBERT, Marion, « Le marquage socio-discursif de la race par le genre Les « roms », les Tunisiens, les Ukrainiens et les habitants des banlieues françaises dans les médias », *Revue française des sciences de l'information et de la communication* [En ligne], n° 4, 2014, mis en ligne le 01 janvier 2014 : http://rfsic.revues.org/743 [consulté le 08/06/2015], p. 7.

[101] Marion Dalibert considère ainsi que « les "blancs" sont définis quant à eux par un genre (hétéro)normatif » (DALIBERT, Marion, « Quand le genre représente la race. Les processus d'ethnoracialisation dans la couverture médiatique de Ni putes ni soumises », in DAMIAN-GAILLARD, Béatrice, MONTAÑOLA, Sandy et OLIVESI, Aurélie (dir.), *L'Assignation de genre dans les médias. Attentes, perturbations, reconfigurations*, *op. cit.*, pp. 55-66, p. 63). Si l'homosexualité est régulièrement l'objet d'intrigues (explication, inquiétude, etc.), l'hétérosexualité, elle, ne l'est pas.

[102] BREKHUS, Wayne, « Une sociologie de "l'invisibilité" : réorienter notre regard », *article cité*.

activement une des faces d'un contraste tout en ignorant l'autre face, conçue comme épistémologiquement non problématique »[103]. Nous chercherons ainsi à porter notre regard et notre attention sur le non-marqué – la blanchité, l'hétérosexualité – de façon à le rendre problématique et à en révéler les allants-de-soi[104]. Plusieurs sortes de marquage social peuvent être analysées afin de montrer ce qui, en creux, ne l'est pas. L'une des formes de marquage social développée dans ce corpus est le marquage ethnoracial[105]. Nous étudierons ici les confrontations entre personnages marqués comme « non-blancs » ou « étrangers » avec les personnages non-marqués comme « blancs » ou « Français ».

4.1. L'implicite blanc

4.1.1. Les Bensala et la mise à distance de la figure de l'arabe

Nous proposons d'analyser ici la mise en présence du couple Beaumont et du couple Bensala dans *Une famille formidable*. Dans l'épisode intitulé non innocemment « Des invités encombrants »[106], les parents de Noureddine, le mari de Frédérique, débarquent – le terme rend bien compte de leur arrivée – à Paris. Mohamed et Zakia Bensala viennent du Maroc pour voir leur fils dont ils ignorent le mariage et le fait qu'il ait une petite fille. À peine sortis de leur taxi, les deux personnages découvrent Paris avec stupeur et roulement d'yeux témoignant de leur étonnement, comme le révèlent les deux photogrammes suivants :

Figure 11- L'arrivée à Paris de Mohammed et Zakia Bensala, *Une famille formidable*, « Des invités encombrants », TF1, 2002

[103] *Id.*, p. 246.
[104] Richard Dyer a soulevé le risque de travailler en analysant blanc et non-blanc en opposition car cela viendrait réifier la différence. Cependant, dans notre corpus, c'est par la confrontation entre ces différents personnages que la blanchité – invisibilisée – est construite, et ce sont les mécanismes de ces oppositions que nous aimerions mettre en évidence.
[105] Nous utilisons le terme ethnoracial à la suite d'Éric Macé, selon lequel : « si ni les races ni les "ethnies" (au sens essentialiste) n'existent, les opérations de racialisation et d'ethnicisation (c'est-à-dire de réduction des individus et des groupes à des attributs corporels ou culturels essentialisés) existent bel et bien, le plus souvent combinées, d'où l'utilisation ici du terme "ethnoracialisation" et "discriminations ethnoraciales" » (MACÉ, Éric, « Mesurer les effets de l'ethnoracialisation dans les programmes de télévision : limites et apports de l'approche quantitative de la "diversité" », *Réseaux*, n° 157-158, 2009, pp. 233-265, p. 237).
[106] *Une famille formidable*, épisode 13, « Des invités encombrants », TF1, 2002. Les citations qui suivent sont extraites de cet épisode.

On le voit, les deux personnages sont vêtus de djellabas et portent, en plus de leur unique valise, un sac en plastique plein à craquer. D'emblée Zakia est montrée comme peu éduquée, demandant où se trouve Prague et obtenant une réponse quelque peu condescendante de Jacques : « c'est à l'est de Paris, si vous voulez ». Mohamed, qui est épicier, est caractérisé par son conservatisme. Il vient en France pour annoncer à son fils qu'il lui a trouvé une « bonne épouse » et une « bonne situation au pays», expliquant que, « pour le mariage, c'est pas bon de laisser les enfants décider ». Il ajoute : « regardez, ici tout le monde divorce […], c'est la pagaille, c'est le souk », ce à quoi Jacques répond : « c'est notre pagaille à nous, vous voyez, nous on l'aime bien, nous, c'est vrai ». Les personnages marquent donc une frontière dans les mœurs des deux cultures, chacun valorisant son propre point de vue. Les Bensala arrivent au moment où Jacques et Catherine allaient partir en week-end en amoureux et tous deux se sentent alors obligés de les accueillir, annulant leur escapade. Plus encore, le couple marocain va passer plusieurs semaines chez les Beaumont, et Catherine se plaint régulièrement de leur présence, levant les yeux au ciel ou soupirant à moult reprises. Elle lève ainsi les yeux au ciel lorsque Mohamed demande une boussole à Jacques pour connaître la direction de La Mecque afin de faire sa prière. Mohamed et Zakia sont en effet marocains et musulmans, et leur séjour chez les Beaumont est marqué par l'importation de tout un faisceau d'éléments exotisants venant marquer leur style de vie – ou plus exactement leur différence et leur altérité. Tous les signes de l'arabité stéréotypée sont mobilisés : thé à la menthe, transistor et musique arabe très forte, référence à la prière et à La Mecque, tajine, organisation de mariages arrangés et même acceptation de la bigamie. Catherine rappelle bien la différence entre les deux couples, tout en insistant sur sa propre tolérance : « je sais que nos traditions sont différentes. Je respecte les vôtres, mais je vous trouve extrêmement borné » dit-elle à Mohamed qui refuse de reconnaître le mariage de son fils avec Frédérique. Catherine met donc à distance la façon de vivre de Mohamed et Zakia ainsi que leurs traditions sous couvert de les respecter, tout en les rejetant en qualifiant Mohamed de « borné ». Lorsque ce dernier évoque la bigamie, Jacques lui explique que c'est interdit, ajoutant : « Mohamed, dans les sociétés occidentales, il n'y a guère que… quoi, les mormons qui soient polygames ». Plus encore, la mobilisation de l'expression « dans les sociétés occidentales » par Jacques insiste sur la non-appartenance du couple marocain à ces mêmes sociétés. Le couple est donc construit sur le modèle du « stéréotype de l'arabe » : bruyant (qui parle fort, écoute de la musique orientale à haut volume, se dispute avec éclats de voix), mangeant du tajine et buvant du thé à la menthe, tenant une épicerie, tout en étant conservateur voire rétrograde (comme le signifient le mariage arrangé, la polygamie, ou encore les figures du père autoritaire et de la mère effacée, mère qui finit d'ailleurs par s'émanciper au contact des femmes françaises[107]), s'intégrant difficilement – même

[107] Voir BISCARRAT, Laetitia, « Figure de la mère célibataire dans un programme de téléréalité : une réassignation

le temps d'un week-end – à la France. Ils sont ainsi qualifiés d'« encombrants » et rappelés à leur culture et traditions « non occidentales ». Face à ce couple arabe incapable de discrétion et s'incrustant plusieurs semaines chez les Beaumont, Catherine et Jacques sont présentés comme de bons Français qui accueillent le couple marocain chez eux, prétendant, eux, accepter leurs « traditions » tout en souhaitant que les leurs soient respectées en retour. C'est aussi une opposition de classe qui est ici mise en scène, entre le couple arabe représentant la classe moyenne face au couple français issu des classes supérieures (Catherine est médecin, Jacques critique gastronomique et leur appartement, qui donne sur le parc Monceau, se situe dans les beaux-quartiers parisiens). L'accoutrement vestimentaire de Zakia et Mohamed insiste également sur leur « étrangeté » tant ils détonnent dans la capitale. Les parents de Noureddine sont donc constamment mis à distance et exotisés, marqués comme non-blancs, mais aussi comme étrangers et caractérisés par des mœurs dépassées. Cependant, en 2008, cette représentation ultra-stéréotypée de l'Arabe ne semble plus acceptable aux yeux du duo de scénaristes (Jean-Carol Larrive et Joël Santoni) qui font par exemple de Mohamed un pharmacien, et non plus un épicier. De plus, l'une des intrigues de l'épisode, intitulé « Vacances marocaines »[108], s'articule autour du beau Walid, jeune Marocain qui explique à Noureddine – qui a quitté jeune son pays, envoyé en pension par ses parents, et ne parle pas arabe – ne pas rêver de partir vivre en France, mais souhaiter rester au pays, parler arabe et élever des chevaux. On observe ainsi un glissement significatif dans les représentations des personnages marocains entre 2002 et 2008. Si le premier épisode convoque des stéréotypes ethnoraciaux, le second au contraire tend à proposer avec Walid un « anti-stéréotype »[109], pointant les stéréotypes et les rapports de pouvoir qui les supportent. Peut-être la mise en place du baromètre de la diversité en 2007 a-t-elle encouragé les auteurs à être davantage attentifs aux représentations qu'ils proposaient.

Plus généralement, l'épisode de 2002 tend à accentuer le marquage ethnoracial de Zakia et Mohamed tout en gommant celui de Jacques et Catherine. Cependant, la confrontation des personnages permet, en s'inspirant d'une sociologie de l'invisibilité, de mettre en avant le caractère non-marqué et donc socialement neutre du couple phare de la série. Mais c'est aussi la confrontation entre deux figures maternelles qui peut être étudiée à travers cette mise en présence

---

de genre sous condition », *article cité*. La figure de Zakia rappelle ainsi celle de la « mère immigrée », montrée comme analphabète et soumise à l'autorité de son mari.

[108] *Une famille formidable*, épisode 20, « Vacances marocaines », TF1, 2008.

[109] Selon la définition d'Éric Macé selon lequel l'antistéréotype, forgé à partir du stéréotype qu'il vient rendre visible et problématique, bouscule les attentes essentialistes et culturalistes. MACÉ, Éric, « Des "minorités visibles" aux néo-stéréotypes. Les enjeux des régimes de monstration télévisuelle des différences ethnoraciales », *Journal des anthropologues*, Hors-série 2007, [en ligne], mis en ligne le 1er janvier 2008 : http://jda.revues.org/2967 [consulté le 15/03/2014].

de Catherine et Zakia : d'un côté, la femme blanche émancipée, de l'autre, la femme arabe effacée, victime de la domination masculine.

4.1.2. La mère arabe et la femme blanche émancipée

Avec Zakia, c'est aussi une « autre » figure maternelle qui est mise en scène – et mise à distance. Le personnage est effacé, ne parlant que peu, semblant soumis à un mari prolixe et prenant toutes les décisions. Zakia est confinée à la cuisine – c'est d'ailleurs le premier lieu que Catherine propose de lui montrer. Elle rappelle ainsi la figure de la « mère immigrée », montrée comme analphabète et soumise à l'autorité de son mari[110]. Elle incarne la douceur et la raison du cœur face à son mari. En effet, la résolution du conflit entre Mohamed et son fils passe par les femmes. Catherine explique la situation à Zakia et lui présente Frédérique et Carla ; c'est ensuite Zakia qui convainc son mari de revenir à la raison et d'accepter que leur fils aime son épouse, même s'ils ne l'ont pas choisie. Voici ce que Zakia dit à son mari, avec beaucoup de douceur :

> Zakia : Mohamed, le monde bouge, et toi depuis que tu es arrivé à Paris, tu ne t'en es même pas rendu compte ! […] Pourtant, toi tu as eu le choix, et il n'y a pas eu d'autre femme que moi. […] C'est parce que tu m'aimes, c'est pour ça qu'il n'y a pas eu d'autre femme, je suis la seule dans ton cœur, il n'y a pas d'autre place pour une autre femme. Ton fils, c'est pareil, il aime Frédérique, il n'y a pas de place pour une autre dans son cœur. **Avant de venir à Paris, je n'aurais jamais osé te parler comme ça.** Maintenant, si tu veux me dire que tu m'aimes, fais un signe de la tête – *il fait le signe, elle pleure et lui prend la main*[111].

Il est intéressant de noter que Zakia semble avoir tiré bénéfice de son séjour en France : « avant de venir à Paris, dit-elle, je n'aurais jamais osé te parler comme ça ». Cette évolution implique une émancipation du personnage, au contact de la France et de ses habitantes, ce qui laisse entendre qu'elle s'est en partie libérée en vivant à Paris. On retrouve ici des processus habituels de mise en valeur des femmes françaises construites comme émancipées *via* la confrontation avec des femmes arabes et musulmanes oppressées. L'exotisation des secondes renforce l'émancipation des premières et les valorise[112]. La figure de la mère arabe se réfracte également dans une autre série, dix ans plus tard, avec le personnage de Rachida, la mère de Kader dans *En famille.* Si elle n'est présente de manière effective que dans trois épisodes, les stéréotypes s'installent tout aussi rapidement et renforcent les imaginaires. Ici Rachida véhicule l'imaginaire de la mère de famille nombreuse, rappelant à son fils qui a des jumeaux : « ils vont pas rester fils uniques quand même » ou encore : « tu sais les enfants, deux, six, douze, c'est pareil, c'est pas plus de travail ! […] C'est pas une famille, ça, c'est un échantillon […] Quelle misère. Tu veux dépeupler la

[110] Voir DALIBERT, Marion, « Quand le genre représente la race. Les processus d'ethnoracialisation dans la couverture médiatique de Ni putes ni soumises », *article cité.*
[111] *Une famille formidable*, épisode 13, « Des invités encombrants », TF1, 2002.
[112] Voir BISCARRAT, Laetitia, « Figure de la mère célibataire dans un programme de téléréalité : une réassignation de genre sous condition », *article cité.*

France ou quoi ? Franchement ! »[113]. C'est ici l'imaginaire d'une famille arabe particulièrement nombreuse que la mise en scène du personnage de Rachida invoque, tout en insinuant que ces familles viendraient aider le pays à ne pas se dépeupler. Elle convoque également des signes arabisants, donnant une leçon de danse orientale à sa belle-fille ou encore craignant qu'un des enfants ne mange pas assez.

4.1.3. La mama noire et la femme blanche émancipée

À ces deux figures maternelles exotisées s'ajoute celle de Marguerite, dans *Famille d'accueil*. Le personnage, interprété par la comédienne noire Firmine Richard, fait son apparition dans la série en 2011. Il vient remplacer celui de tante Jeanne après le décès de son interprète, Ginette Garcin. Marguerite est une femme d'une soixantaine d'années, institutrice à la retraite, quittant la Guadeloupe pour passer des vacances en métropole. Elle s'installe ainsi dans la maison voisine de celle des Ferrière et est très vite adoptée par la famille. L'arrivée de ce nouveau personnage convoque – comme pour les Bensala – tout un imaginaire exotisant, ici celui de la créolité : expressions et vocabulaire (« zoreilles », « habiter contigu »), piments oiseaux, acras, rhum arrangé, et, surtout, la musique. En effet, les premières apparitions du personnage sont annoncées et accompagnées par une musique nouvelle pour la série, aux accents créoles et dansants. Progressivement, cet accompagnement sonore disparaît mais il est très marquant dans les trois premiers épisodes suivant son arrivée. Tous ces signes viennent marquer l'altérité du personnage, renforcée par le fait que Marguerite fasse également appel à un imaginaire du vaudou : elle se dit « un peu sorcière »[114], prépare un breuvage aphrodisiaque pour booster la libido de Charlotte, ou encore prétend avoir un fluide et guérir les gens grâce à ses massages. En termes d'activités, Marguerite est très vite reléguée – de son plein gré – au rôle de nounou, ramenant de plein fouet dans la série l'image d'Épinal de la mama noire, et ce d'autant plus que l'enfant est blanc. Elle garde en effet très régulièrement Jean, le fils de Charlotte, au point de rendre Daniel, le grand-père, jaloux. Ce dernier finit par la qualifier d'« envahissante », ce qui la vexe. Cet adjectif est loin d'être anodin et rappelle le titre de l'épisode d'*Une famille formidable* analysé précédemment. Si Zakia et Mohammed sont « des invités encombrants », Marguerite, pour sa part, est « envahissante ». Les deux adjectifs viennent rendre la présence de ces personnages malvenue et stigmatiser leurs façons de faire et modes de vie – tout en véhiculant un imaginaire de l'invasion. L'impression d'une difficile intégration n'est jamais bien loin. Les procédés d'exotisation des personnages sont similaires, et passent par des références appuyées à des éléments culturels stéréotypés, notamment culinaires et musicaux.

[113] *En famille*, épisode 15, M6, 2012.
[114] *Famille d'accueil*, épisode 48, « Bad Girl », F3, 2011.

Ces figures féminines renvoient à deux stéréotypes : d'un côté celui de la mère de famille nombreuse immigrée, effacée face à son mari, victime du patriarcat ; de l'autre, celui de la mama noire. On trouve surtout, face à elles, des femmes blanches qui travaillent et font figure de femmes « émancipées ». Ainsi, comme l'écrit Marion Dalibert, « la féminité occidentale se présente alors, par contraste, comme le lieu de l'épanouissement personnel, de l'autonomie financière et de l'émancipation sexuelle »[115]. La confrontation de Catherine à Zakia, comme de Charlotte à Marguerite ou de Roxane à Rachida, permet de révéler toute la modernité des premières : elles travaillent, prennent leur vie en main, imposent leur volonté, sont sexuellement actives, etc. Par le marquage ethnoracial stéréotypé de Zakia, Rachida ou Marguerite, c'est le non-marquage des mères blanches, professionnellement actives, indépendantes, bref, « émancipées » qui est révélé. Ces mises en scène, qui se déploient à dix ans d'intervalle, viennent repousser les inégalités de genre hors des frontières de la France métropolitaine et tendent à invisibiliser, mettre à distance, les rapports asymétriques de genre pourtant à l'œuvre dans la société française[116]. En présence de figures archaïques ou exotisées, les mères et la maternité hégémoniques sont montrées comme modernes, détournant notre regard des conservatismes qui agitent la société contemporaine.

4.1.4. Humour noir

Nous proposons de relever un autre exemple de ce type de confrontations dans la série du service public *Fais pas ci, fais pas ça*, diffusée à partir de 2007. Dans le premier épisode de la quatrième saison[117], les Lepic et les Bouley ont un nouveau voisin, M. Lenoir, qui est noir. Les *quiproquo* vont bon train et les personnages donnent leur avis sur le vocabulaire convenable à adopter pour parler de lui : « black », plutôt que « renoi » ou « personne de couleur ». De son côté Valérie trouve drôle que M. Lenoir soit noir tout en s'appelant ainsi. Celui-ci lui rétorque alors : « et quand vous voyez un blanc qui s'appelle Leblanc, vous trouvez ça drôle ? ». Plus encore, Fabienne est très vite convaincue que le voisin en question est bizarre, supposant qu'il aurait tué quelqu'un et envisagerait d'enterrer le cadavre dans son jardin ou qu'il pourrait avoir enlevé Charlotte. Finalement les Lepic réalisent qu'il n'a rien fait de mal et présentent leurs excuses. L'épisode est donc parsemé de blagues et de préjugés sur le nouveau voisin tandis que les personnages rappellent l'importance de la tolérance, du respect et se prononcent contre le racisme. Le mélange entre ces éléments socio-discursifs amène à montrer une tendance raciste de

[115] DALIBERT, Marion, « Le marquage socio-discursif de la race par le genre Les « roms », les Tunisiens, les Ukrainiens et les habitants des banlieues françaises dans les médias », *article. cit.*, p. 8. On retrouve un processus similaire dans la médiatisation de Femen, opposant les jeunes femmes blanches « libres » et « émancipées » aux musulmanes, soumises parce que voilées. Voir DALIBERT, Marion, et QUEMENER, Nelly, « Femen, l'émancipation par les seins nus ? », *Hermès*, n° 69, 2014, pp. 169-173.
[116] *Id.*
[117] *Fais pas ci, fais pas ça*, saison 4, épisode 1, « Le nouveau voisin », F2, 2011. Les citations suivantes sont extraites de cet épisode.

personnages qui ne se considèrent pas comme tels. Le propos de l'épisode semble donc tendre vers une dénonciation de ce type de comportement (racisme tout autant que xénophobie). Mais, dans le même mouvement, le personnage de M. Lenoir est d'emblée présenté comme un personnage à l'attribut ethnoracial marqué : l'une des intrigues de l'épisode s'articule en effet autour du fait que M. Lenoir est noir. Dans la deuxième saison, il en est de même du prêtre auprès duquel Fabienne vient se plaindre : « je sais ce que vous allez me dire, qu'en Roumanie ceci, qu'en Afrique cela… […] Oui mais moi j'en ai marre de pas pouvoir me plaindre. Là. Y a quand même pas que l'Afrique dans le monde »[118]. En prononçant cette dernière réplique, Fabienne lui jette un regard témoignant d'un léger malaise suite à cette remarque. C'est bien parce que le prêtre est noir qu'il devrait être – « naturellement » – plus sensible à la misère africaine qu'à celle de Roumanie. Implicitement, Fabienne associe le prêtre noir à « l'Afrique », toujours indéterminée en terme d'État ou de localisation, renvoyant le non-blanc de l'autre côté de la Méditerranée, loin de la francité et de la blanchité qui la caractérisent implicitement. L'articulation complexe entre jeux langagiers sur le « noir », regards gênés et énoncés discursifs récusant le racisme rend l'interprétation de cette formation discursive complexe. Les personnages semblent autorisés à tenir des propos racistes ou à se comporter de manière raciste soit parce qu'ils rappellent que ce type de comportement est à bannir, soit parce qu'ils représentent l'exemple à ne pas suivre. Les discours racistes sont tenus tout en étant stigmatisés. Mais, dans tous les cas, le marquage ethnoracial est de mise et instaure la différence entre les blancs qui ne sont jamais marqués et les noirs qui, eux, le sont automatiquement[119].

Le marquage ethnoracial fonctionne également dans la série lorsque dans la famille Bouley Denis « a commandé » (l'expression est utilisée dans l'épisode) une jeune fille ukrainienne sur Internet pour qu'elle soit jeune fille au pair[120]. L'un des arguments de Denis est le suivant : « je trouve que ça peut faire beaucoup de bien aux enfants de voir qu'il y a des gens plus malheureux qu'eux, […] et de comprendre qu'ils sont très, très, gâtés ». C'est donc bien parce qu'elle représente une forme d'altérité qu'Irina est choisie. Cette dernière est affublée de tous les défauts, caractérisée comme laide, sentant mauvais, n'ayant aucune hygiène, téléphonant des heures dans son pays d'origine, etc. Finalement, choisissant de s'en débarrasser, Denis la dépose chez un type hautement

[118] *Fais pas ci, fais pas ça*, saison 2, épisode 2, « S.O.S. mères en détresse », F2, 2009.
[119] Dans une autre saison, le fait que Jennifer, une copine de Charlotte, soit noire, est là encore relevé, au point que Charlotte avoue avoir « honte d'avoir des parents racistes » (*Fais pas ci, fais pas ça*, saison 1, épisode 3, « Plein la tête », F2, 2007).
[120] *Fais pas ci, fais pas ça*, saison 1, épisode 10, « Coup de froid », F2, 2007. Les citations suivantes sont extraites de cet épisode.

antipathique et la jeune fille portera plainte contre lui pour tentative de proxénétisme[121]. La jeune fille est ici marquée comme « autre » et mise à distance de la famille française privilégiée. En creux, le « non-marqué », c'est donc le couple français, de classe moyenne ou supérieure, hétérosexuel, etc. tandis que l'« étrangère » est disqualifiée. Dans le même temps, le personnage de Valérie participe à la polémique relative au ministère de l'immigration et de l'identité nationale, l'épisode étant diffusé quelques mois après sa création. Elle exprime ainsi son désaccord, face caméra : « c'est comme le ministère de l'immigration et de l'identité nationale, c'était pas la peine de les... – *elle fait le geste de les réunir* – non ? ». Le discours est donc ambivalent ici puisque d'un côté les Bouley se disent de gauche, tolérants et choqués par l'intitulé de ce ministère, tandis que de l'autre ils traitent Irina, la jeune Ukrainienne, avec le plus grand mépris et font tout pour la renvoyer dans son pays. La xénophobie est ici à la fois condamnée et mise en pratique par les mêmes personnages au sein d'un même épisode, cas significatif de *double speak*. Notre objectif ici n'est pas de qualifier le discours de la série de raciste ou d'antiraciste mais davantage de mettre en avant la complexité des articulations qui sont proposées.

Les processus de marquage viennent finalement toujours caractériser des « autres », que ces derniers le soient en raison de la couleur de leur peau ou de leur nationalité. Si ces intrigues sont toujours à vocation comique – que ce soit dans *Une famille formidable* ou dans *Fais pas ci, fais pas ça* – n'enlève rien à la violence symbolique du propos. C'est ici toujours une identité blanche, française, « non marquée » car allant de soi qui est mise en valeur. Le manque de connaissances de Zakia, l'entêtement de Mohamed, le caractère « envahissant » de Marguerite, la laideur et la puanteur d'Irina tout comme le côté « m'as-tu-vu » de M. Lenoir viennent les disqualifier et les placer à l'écart du cadre normatif que représentent les autres personnages – les héroïnes et héros.

4.2. La réaffirmation de l'hétérosexualité normative

Au-delà de leurs attributs ethnoraciaux, c'est aussi l'orientation sexuelle des personnages qui fait l'objet d'un marquage – ou au contraire d'une absence de marquage. Nous proposons ici de nous concentrer sur l'orientation sexuelle des personnages principaux de mères des séries étudiées afin de saisir la manière dont hétérosexualité et homosexualité sont représentées. Notre corpus ne compte aucune héroïne mère de famille présentée d'emblée comme lesbienne. Les mères sont presque toutes hétérosexuelles et se définissent comme telles[122].

[121] On retrouve ici l'imaginaire associant l'Ukraine à la prostitution, à laquelle ses ressortissantes, ici Irina, auraient des difficultés à se soustraire (comme en témoigne le fait que Denis l'a « commandée sur internet » (*id.*). Cet imaginaire est réactivé dans la fiction comme dans les discours d'information, ce que révèle par exemple la médiatisation de Femen. Voir : DALIBERT, Marion, et QUEMENER, Nelly, « Femen, ou la construction médiatique d'un antiféminisme ? », communication orale lors du colloque « Féminismes et médias », Paris, le 16 janvier 2015.

[122] Le personnage de Louise, dans *Hard* est également homosexuel, mais c'est un personnage secondaire, davantage caractérisé en tant que grand-mère que mère (son fils est mort).

4.2.1. Une difficile conciliation entre maternité et homosexualité

Nous n'avons rencontré que deux exceptions : le personnage de Sarah dans *Xanadu* et celui de Léa dans *Jeu de dames*. Sarah, tout d'abord, au fil des huit épisodes de la série d'Arte, a des relations sexuelles avec son ex, Mathieu, et avec l'actrice pornographique dont elle est la patronne, Lou. Un personnage mal intentionné, voulant blesser Marine, la fille de Sarah, lui rapporte que sa mère est « gouine ». Mais Sarah nie devant sa fille : « bien sûr que non Marine, pour qui tu me prends ? »[123], lui répond-elle lorsqu'elle l'interroge. Sarah rompt d'ailleurs avec Lou dans le même épisode. Elle refuse ainsi d'être considérée comme lesbienne au prétexte qu'elle ait eu des relations sexuelles avec une femme. Si toute la série est empreinte de références à la sexualité – puisque la famille Valadine produit des films pornographiques et que le père et les enfants produisent ou réalisent ces films alors que la mère et la belle-mère étaient actrices – les relations homosexuelles s'arrêtent aux quelques scènes entre Lou et Sarah. Tous les autres personnages sont exclusivement représentés comme hétérosexuels – avec des pratiques bien souvent hors normes : Laurent viole sa femme Anne, Alex refuse d'avoir des relations sexuelles avec sa femme enceinte, Chloé, qui est masochiste et adepte du *bondage*, aime que Lapo fasse semblant de la violer, etc. La série présente donc à la fois une multiplicité de pratiques sexuelles absentes des séries habituelles, tout en laissant pratiquement de côté les sexualités homosexuelles. Nous avions dans un chapitre précédent étudié de plus près le personnage de Léa (*Jeu de dames*) et nous ne rappellerons ici que le fait qu'elle est présentée comme hétérosexuelle – elle est mariée à un homme avec lequel elle a eu deux enfants qu'elles a portés. Cependant, à la fin de la saison, elle succombe au charme de Dolorès. Ses résistances sont beaucoup plus faibles que celle de Sarah, Léa disant à son amante : « c'est nouveau pour moi. Je vais pas tout d'un coup défiler à la *gay pride* avec une pancarte je suis lesbienne et je vous emmerde »[124]. Cependant, si Léa s'épanouit dans ce changement d'orientation sexuelle, il nous faut rappeler que ce personnage n'est jamais construit comme « mère »[125]. La norme, pour les mères, demeure donc hétérosexuelle, quelles que soient les séries de ce corpus.

4.2.2. Cassius ou le refus d'une identité gay

Si l'existence de très peu de personnages homosexuels rend l'hétérosexualité évidente, nous pouvons également lire l'hétéronormativité à l'aune des discours sur la sexualité des adolescents. La « découverte » de l'homosexualité peut ainsi être construite comme problématique non seulement pour les parents, comme relevé précédemment, mais aussi pour les adolescents eux-mêmes. Nous aimerions ici développer plus avant l'exemple du personnage de Cassius, dans

[123] *Xanadu*, épisode 8, Arte, 2011.
[124] *Jeu de dames*, épisode 6, « Où elles ont du coffre », F3, 2012.
[125] Cf. chapitre 6.

l'épisode de *Clash* qui lui est consacré et qui s'intitule « Cassius. L'école des hommes »[126]. Adolescent, Cassius a un père ancien boxeur, Igor, qui rêve de faire de ses deux fils des champions. Igor est défini par sa volonté de faire de ses fils des « hommes » – c'est-à-dire des hommes virils, musclés – et par son rejet de l'homosexualité – il utilise volontiers des termes comme « tarlouze » ou « pédé ». Cassius, de son côté, est un beau jeune homme qui prend soin de lui et de son apparence – brushing, maquillage, crème – et rêve de devenir mannequin. Au moment de coucher avec Émilie, il a une panne, et vit peu après sa première expérience homosexuelle avec Milosh. À plusieurs reprises, Cassius dit qu'il n'est pas « gay » et ne veut pas être considéré comme tel : « je veux pas être gay », dit-il à son amie. La construction du personnage, associée au choix du titre de l'épisode, rend la représentation de l'homosexualité problématique. Si la première expérience sexuelle est également douloureuse pour Olivia, dans l'épisode précédent (elle pleure et vomit), cette dernière n'en vient pas à refuser d'être hétérosexuelle ou considérée comme telle. De nouveau, l'homosexualité est présentée comme problématique, comme quelque chose de stigmatisant. Plus encore, Cassius est constamment présenté comme refusant la virilité que son père aimerait le voir endosser. L'homosexualité est donc associée ici à un refus de la masculinité hégémonique et rappelle les stéréotypes habituels et les figures de « folles ». L'association entre refus de la virilité et homosexualité tend ainsi à reconduire des allants-de-soi selon lesquels un homme gay ne serait pas un « vrai » homme – c'est-à-dire masculin, viril, etc. La répétition de ce type de schéma dans notre corpus participe à rendre l'homosexualité problématique et, donc, à lui attribuer une forme de marquage social. En retour, l'hétérosexualité des personnages n'est jamais source d'inquiétude, de doute, de problème. Elle va de soi. Si les relations sexuelles et amoureuses hétérosexuelles peuvent être source de difficultés, ce n'est jamais en raison de leur caractère hétérosexuel. Même si dans cette série la majorité des personnages n'est pas du tout choquée ou gênée par l'homosexualité de Cassius et si le père est un personnage négatif et stéréotypé, il n'en est pas moins que l'homosexualité est l'objet d'un épisode spécifique et qu'elle est au cœur de l'intrigue. La nécessité dans ces fictions de marquer l'homosexualité et de ne pas marquer l'hétérosexualité tend à qualifier la première comme différence vis-à-vis de la seconde.

4.2.3. Une famille hétérosexuée

Les craintes des mères d'avoir un enfant homosexuel, que nous avons étudiées dans le sixième chapitre, témoignent elles aussi d'une norme implicite qui est celle de l'hétérosexualité. Lorsque les enfants sont hétérosexuels, leur orientation sexuelle n'est jamais considérée comme problématique ou devant faire l'objet d'une conversation particulière (hors contraception et

[126] *Clash*, épisode 5, « Cassius. L'école des hommes », F2, 2012. Les citations qui suivent sont extraites de cet épisode.

protection) – elle est « non-marquée ». En revanche, l'homosexualité est, elle, l'objet d'un marquage social qui la construit comme différence, comme écart par rapport à la norme. Enfin, l'opposition entre rôles paternels et maternels est également une manière de réaffirmer la norme de l'hétérosexualité dans les imaginaires de la famille contemporaine. En effet, la répartition entre autorité et consolation apparaît comme structurante dans l'exercice de la parentalité au sein d'un couple. L'opposition renvoie à une forme d'équilibre entre un père et une mère, un homme et une femme. Le maintien du couple parental au delà de la séparation du couple conjugal reconduit la conception de la famille hétérosexuelle. Les rôles parentaux, tels qu'ils sont construits, le sont aussi pour des hommes et pour des femmes. L'invisibilisation des couples gays ou lesbiens dans ces séries familiales tend à rendre l'homosexualité incompatible avec la vie de famille. Genre et sexualité participent donc à construire une version légitime de la parentalité, à savoir la parentalité hétérosexuelle.

Conclusion

Le marquage des personnages de mères pauvres ou malades dans la série *Famille d'accueil* rend lisible l'appartenance des « bonnes » mères aux classes moyennes et supérieures (chapitre 8) ; l'insistance sur les attributs ethnoraciaux de certains personnages dévoile la blanchité « normale » des héros et héroïnes ; enfin, la crainte de l'homosexualité d'un enfant ou la féminisation des personnages de pères renforcent l'hétérosexualité normative (chapitre 6). Ces séries de production française, qui ne s'exportent que peu et sont donc essentiellement vues par des publics français majoritairement féminins, produisent donc un imaginaire de la « bonne » mère qui est celui d'une femme blanche, hétérosexuelle, issue des classes moyennes ou supérieures et française. En effet, les personnages de mères évoluent au sein de familles constamment réaffirmées comme étant des familles « ordinaires », « comme toutes les autres ». Ces séries nous donnent ainsi à voir un « milieu social » qu'elles construisent et présentent comme « moyen », mais surtout comme normé en mettant à distance – de manière visible jusque dans la mise en scène – tous les personnages qui y dérogeraient. À travers la figure maternelle hégémonique que promeut ce corpus, c'est aussi un idéal de blanchité qui est produit, tout autant qu'une norme hétérosexuelle. Ces séries mettent en mots et en images l'imaginaire d'une maternité blanche et « naturelle », tant les cas de parenté sociale sont rares. La mère idéale est ainsi française, blanche, hétérosexuelle et a eu son enfant – de préférence ses enfants – sans intervention de la technique. Surtout, elle s'investit corps et âme dans l'élevage et l'éducation de sa progéniture.

Ce corpus nous amène donc à interroger les politiques d'identité qui y sont à l'œuvre en ce qu'elles feraient la promotion d'une identité blanche, hétérosexuelle, de classe moyenne ou supérieure qui s'intègrerait parfaitement dans les imaginaires d'une citoyenneté française et républicaine. En étudiant les représentations de la maternité et des identités féminines, on en vient ainsi à mettre au jour des systèmes de représentations plus vastes qui font la promotion, au-delà d'un modèle de maternité normé, d'identités nationales. Il y a ici tout un travail de représentation à l'œuvre qui fait de la maternité à la fois un rôle social extrêmement normé et porteur d'injonctions pour les femmes qui la performent et une qualité ou caractéristique d'une identité blanche, tout autant que de la francité. L'articulation entre blanchité, hétérosexualité et maternité n'a rien de naturel, elle est bien construite par tout un faisceau de signes qui viennent se renforcer les uns les autres et alimenter la construction de ces identités.

Conclusion de la troisième partie. Maternité, le prix à payer.

> *« La maternité est devenue l'aspect le plus glorifié de la condition féminine. C'est aussi, en Occident, le domaine dans lequel le pouvoir de la femme s'est le plus accru. […] Quand l'inconscient collectif, à travers ces instruments de pouvoir que sont les médias et l'industrie de l'entertainment, survalorise la maternité, ce n'est ni par amour du féminin, ni par bienveillance globale. La mère investie de toutes les vertus, c'est le corps collectif qu'on prépare à la régression fasciste »*[1].
> Virginie Despentes, *King Kong Theory*

Nous aimerions pour conclure cette troisième partie interroger les enjeux idéologiques de la promotion d'une parentalité policée et d'une maternité hégémonique proposée par ce matériau. Le fait que les mères doivent répondre à des impératifs d'amour inconditionnel, de disponibilité, de réflexivité ou encore de culpabilité témoigne d'une représentation de la maternité se rapprochant de l'idéologie du « maternage intensif » (« *intensive mothering* ») étudiée par Sharon Hays dans les années 1990[2]. Elle notait alors que cette idéologie tendait à faire des mères des expertes de l'élevage des enfants, focalisées uniquement sur le bien-être de leur progéniture et cherchant à n'importe quel prix à leur offrir ce qu'il y a de mieux. Sharon Hays rendait alors visibles les contradictions culturelles de la maternité et le prix à payer pour être une mère parfaite. Le prix est d'ailleurs double : le maternage intensif en effet épuise les mères en quête de performance, alors au bord de la crise de nerfs[3], mais il est également un enjeu économique très fort. Les mères, pour être performantes, en deviennent consommatrices d'ouvrages spécialisés, d'experts, payant pour les meilleures activités extrascolaires ou écoles, etc.

Cette dimension économique affleure dans notre corpus mais semble beaucoup moins poussée à l'excès que dans les médias américains. Si les mères des séries françaises souhaitent que leurs enfants réussissent à l'école, elles n'optent pas pour les établissements privés et ne multiplient guère les activités extrascolaires. Elles demeurent tout de même consommatrices de conseils

[1] DESPENTES, Virginie, *King Kong Theory,* Paris, Le Livre de Poche, 2006, pp. 25-27.
[2] HAYS, Sharon, *The Cultural Contradictions of Motherhood*, New Haven et Londres, Yale University Press, 1996.
[3] Ce que montre également très bien Judith Warner. Cf. WARNER, Judith, *Mères au bord de la crise de nerfs. La maternité à l'ère de la performance*, *op. cit*.

psychologiques. On retrouve en effet dans notre corpus la figure de la « mère guidée par les experts » (« *Expertise-guided-Mom* ») mise en lumière par Karen Danna Lynch comme étant caractéristique de la fin des années 1990. Cette mère experte, conseillée par des professionnels, est tout à la fois : « docteur, *caregiver*, chef, chauffeur, compagnon de jeu, et thérapeute »[4]. Les mères des chroniques familiales françaises sont finalement présentées elles aussi comme les premiers et ultimes responsables du bien-être de leurs enfants. La promotion de l'intérêt supérieur de l'enfant rend cette responsabilité d'autant plus importante. Les représentations d'une maternité hégémonique dans ce corpus et la difficile transgression de ses impératifs viennent renforcer l'assignation des mères à leur genre. Elles sont encouragées à (ré)investir leur fonction reproductive, comme les exemples de grossesses adolescentes le laissent entendre.

Enfin, le prix à payer pour les mères semble bien lourd tant elles sont invectivées au don de soi, au sacrifice, à l'oubli d'elles-mêmes dans l'exercice du métier de mère, à la soumission aux normes contemporaines de la « bonne » parentalité dont elles sont les premières clientes mais aussi, semble-t-il, les premières victimes. Plus encore, les rhétoriques du choix, telles qu'elles sont exposées dans ces séries, tendent à masquer les véritables problèmes auxquels les femmes sont confrontées[5] et à simplifier à l'extrême leurs options. Les chroniques familiales françaises finalement tendent à renforcer l'imaginaire de la « bonne » mère blanche, hétérosexuelle, travaillant tout en prenant soin de ses proches et de son foyer. Elles font également l'impasse sur bon nombre de questions contemporaines touchant à la parentalité et à la famille. En effet sont rendues invisibles dans ce corpus la procréation médicalement assistée, l'homoparentalité, la coparentalité (hors du couple parental hétérosexuel divorcé) ou encore la gestation pour autrui. Plus que la parentalité, c'est la famille même qui semble policée dans ces fictions, dont l'audace semble se résumer à l'existence de familles recomposées.

[4] Cf. LYNCH, Karen Danna, « Advertising Motherhood: Image, Ideology, and Consumption », *Berkeley Journal of Sociology*, vol. 49, 2005, pp. 32-57, p. 49 [notre traduction].
[5] AKASS, Kim, « Motherhood and Myth-Making: Despatches from the frontline of the US Mommy Wars », *Feminist Media Studies*, vol. 12, n° 1, pp. 137-141.

Conclusion générale

Les mères de famille héroïnes des séries de ce corpus sont toutes construites d'abord comme de « bonnes » mères. Nous l'avons montré, elles témoignent à leurs enfants leur amour, leur tendresse, les accompagnent dans leur vie quotidienne comme dans les épreuves, les protègent, les aident à s'épanouir. Elles sont toutes des parents gardiens et effectuent leur « travail parental »[1] avec constance. Nous pouvions nous attendre à rencontrer dans ces univers familiaux fictionnels des femmes assignées aux tâches domestiques, au foyer et à la vie privée. Nous nous attendions, dans le même ordre d'idées, à trouver des pères moins investis que leurs épouses dans la vie familiale – les séries françaises ayant la réputation d'être plus conservatrices, moins innovantes et créatives que, notamment, leurs cousines américaines en matière de questions sociales (chapitre 2). Cependant, ce n'est pas tant le caractère conservateur de ces objets que nous avons discuté que les processus fins et complexes de construction de la parentalité dans et par les imaginaires à l'œuvre dans ces séries. Nous avons en effet cherché à dépasser ce constat et à complexifier l'analyse en nous intéressant aux rouages de la construction de la parentalité par le genre dans ces représentations. Finalement, ce sont les mécanismes de réassignation des femmes à leur genre *via* l'exercice de la parentalité que nous avons déconstruits et qui sont au cœur de ce travail.

Le corpus analysé pour cette recherche se déploie dans les années 1990 et 2000, période de promotion, dans la sphère publique, de la notion de parentalité (chapitre 1). Elle émerge cependant dans un contexte spécifique. En effet, les politiques familiales publiques sont marquées dans la deuxième moitié du vingtième siècle par une tension entre familialisme, individualisme et parentalisme[2] : politiques envers les familles, soutien ou accompagnement à la parentalité et responsabilisation des parents en tant qu'individus ont constitué diverses options de ces politiques, options parfois contradictoires. Il faut à la fois aider les parents à assumer leur rôle tout en les laissant libres de trouver leur propre voie, assurer la promotion de l'intérêt supérieur de

[1] DÉCHAUX, Jean-Hughes, « Travail parental et parenté : parlons-nous de la même chose ? », *article cité.*
[2] Cf. DAUPHIN, Sandrine, « Le familialisme de la politique familiale française : ordre social et ordre sexué », in *Annals of the University of Bucharest. Political Science Series*, n° 1, 2015, pp. 35-53 et MARTIN, Claude, « Mais que font les parents ? », conférence prononcée lors du 6e congrès de l'Association Française de sociologie à Saint-Quentin-en-Yvelines, le 1er juillet 2015.

l'enfant tout en le protégeant de parents défaillants – et dès lors instituer des politiques de contrôle ciblant les parents – plus spécifiquement les mères – le plus souvent marqués par l'exclusion et la pauvreté. La notion de parentalité se veut, idéalement, « *gender neutral* » – raison pour laquelle ce ne sont pas la « paternalité » et la « maternalité » qui sont promues – mais elle est, dans les pratiques, *gender blind*[3]. La promotion de la « parentalité » vise à engager les individus, quel que soit leur genre, dans un exercice commun et unifié du métier de parent. Or, la parentalité qui est au cœur de ces séries est bien genrée et inscrite dans une conception spécifique des rapports sociaux de genre et de parentalité. C'est en ce sens que nous avons montré que les mères n'étaient pas des parents comme les autres (à savoir comme les pères), sans forcément que des discours essentialisants ou naturalistes soient mobilisés. Les rhétoriques de l'instinct maternel ou d'une compétence particulière des femmes dès qu'il s'agit d'enfants ne sont pas vraiment développées comme telles. Ce sont des rhétoriques plus discrètes qui se déploient, soutenues par des mises en représentation du travail parental assez complexes dans leur capacité à réaffirmer des normes de genre.

Leur déconstruction a nécessité un travail de visionnage attentif à ce que nous avons qualifié de maternité en pratiques et en discours, permettant d'indexer à la fois ce qui relevait du travail parental (pratique et mental) effectif et de la mise en mots de la maternité et de son exercice (chapitres 3 et 4). Faire le constat que les mères sont en charge de la bonne marche du foyer n'est peut-être pas surprenant[4]. En revanche, l'analyse de certaines séries, à l'instar de *Fais pas ci, fais pas ça*, *Merci, les enfants vont bien* ou de *Clem*, tend à montrer que les représentations médiatiques se soucient du partage des tâches et montrent une paternité engagée en mettant en scène des personnages de pères qui s'occupent de leurs enfants ou prennent en charge des tâches domestiques. Or, si ces quelques cas sont tout de suite visibles (et nous les avons étudiés), l'analyse fine des discours nécessite des conclusions plus nuancées. En regardant de près ce qui apparaît au premier abord comme quelque chose de novateur, nous nous sommes rendu compte que la transgression ou l'innovation n'est que passagère et vient même finalement renforcer la norme (chapitre 6). Ainsi, des phénomènes de *backlash*[5] viennent favoriser un retour à l'ordre qui déstabilise le potentiel de transgression mis en scène. À titre d'exemple, dans *Fais pas ci, fais pas ça*, les auteur.e.s font de Denis Bouley un personnage de « père au foyer ». Pour autant,

[3] MARTIN, Claude, « Mais que font les parents ? Construction d'un problème public », *article cité*.
[4] On retrouve ce type de discours ailleurs, aussi bien, par exemple, dans la publicité (voir le chapitre de Rosalind Gill sur cette question : GILL, Rosalind, *Gender and the Media*, Cambridge, Polity Press, 2010), que dans les enquêtes sociologiques sur le partage des tâches, notamment : RICROCH, Layla, « En 25 ans, moins de tâches domestiques pour les femmes, l'écart de situation avec les hommes se réduit » *Dossier de l'INED*, 2012 [en ligne] : http://insee.fr/fr/themes/document.asp?reg_id=0&ref_id=FHPARIT12g_D3tachesd [consulté le 08/07/15].
[5] Voir FALUDI, Susan, *Backlash. La guerre froide contre les femmes*, *op. cit*., et McROBBIE, Angela, *The Aftermath of Feminism. Gender, Culture and Social Change*, *op. cit.*

progressivement, le personnage va refuser cette identité et « craquer », annonçant haut et fort ne plus vouloir être un homme au foyer et souhaiter redevenir un « homme normal »[6] – sous-entendant bien que l'homme ou le père au foyer ne peut être considéré comme relevant de la normalité. Nous assistons avec ce type d'intrigue à un *baklash* très fort *via* lequel Denis va revendiquer sa masculinité, sa virilité, tout en renvoyant du côté du féminin tout ce qui a trait au ménage ou au foyer. Ces retours de bâton viennent réaffirmer des normes de genre – passant notamment par l'exercice de la parentalité. En effet, dans ce corpus, hommes et femmes ne sont pas parents de la même manière et ces fictions donnent à voir une maternité beaucoup plus contraignante et lourde d'injonctions que ne l'est la paternité. L'un de nos principaux résultats est bien la mise en lumière des mécanismes et discours faisant la promotion d'une maternité consensuelle mais plus encore hégémonique, légitimée et allant prétendument de soi.

L'injonction à une maternité normative et son déploiement dans les fictions sérielles

La figure hégémonique qui émerge de notre analyse est une figure contrainte. Elle est soumise à une multiplication d'impératifs qui cadrent et régulent les pratiques parentales attendues que la fiction vient légitimer. Communication, disponibilité, inquiétude, amour, compréhension, responsabilité, réconciliation, réflexivité, culpabilité, tous ces impératifs témoignent de la construction normée d'une « bonne » maternité dans les imaginaires fictionnels (chapitre 9). Son exercice est donc montré comme une pratique délicate tant l'articulation et l'équilibre entre ces impératifs est complexe.

La maternité vient parasiter les identités féminines et autoriser le glissement vers une identité maternelle centrale quoique conflictuelle. De multiples tensions naissent en effet de l'articulation entre les différentes facettes identitaires des mères. L'adaptation française de la « *mommy war* »[7] rend lisible l'impossible satisfaction de deux figures classiques de la maternité que sont la mère au foyer et la mère qui travaille par l'idée que ni l'une ni l'autre ne puissent s'épanouir pleinement : soit en raison d'un enfermement identitaire dans la maternité pour la première, soit en raison d'une culpabilisation pour la seconde. La sexualité des mères est également contrainte par leur identité maternelle, ce qui est saisissable de deux manières. Les héroïnes qui sont mères doivent être épanouies sentimentalement et sexuellement pour correspondre aux normes contemporaines

[6] *Fais pas ci, fais pas ça*, saison 3, épisode 4 « Le miracle de la vie », F2, 2010.
[7] DOUGLAS, Susan J. et MICHAELS, Meredith W., *The Mommy Myth. The Idealization of Motherhood and How It Has Undermined All Women*, *op. cit*.

selon lesquelles la sexualité serait nécessaire au bien-être psychologique[8]. Cependant, cet épanouissement doit se faire d'abord dans le cadre conjugal ou en dehors de celui-ci mais sous conditions, c'est-à-dire si, et seulement si, l'épouse n'est pas satisfaite de son mari et si, et seulement si, la réconciliation autorise un retour à l'ordre et à la conjugalité. Dans un deuxième mouvement, celles qui sont d'abord définies par leur sexualité ne bénéficient pas d'une considération et d'une reconnaissance sociale auprès des autres personnages en tant que « bonnes » mères et la mise en scène tend à ne les caractériser que sous l'angle de leur appétit sexuel (chapitre 10). Enfin, les identités féminines sont aussi perturbées par une crainte de vieillir, de ne plus être désirables ou de devenir des grands-mères. Le rapport au corps des femmes est souvent objet d'intrigues (chapitre 7), tandis que les hommes, même vieillissants, n'ont guère ce genre de préoccupations ou d'inquiétudes. Ils apparaissent sûrs de leur potentiel de séduction et de leur virilité.

La réflexivité, vecteur de l'imposition normative

L'articulation entre les facettes identitaires des femmes qui sont mères est également rendue plus difficile par les impératifs de réflexivité et de culpabilité. L'inquiétude, la préoccupation, voire les angoisses qui gagnent les mères dès qu'il s'agit de leurs enfants viennent accaparer leur attention, et la charge mentale est particulièrement lourde pour elles. En craignant de mal faire et en culpabilisant, elles en viennent à douter d'elles-mêmes ce qui rejaillit sur leur estime de soi. Ces retours sur leurs pratiques parentales et leur capacité à interroger constamment ce que devrait être, à leurs yeux, une « bonne » mère, ont des effets d'imposition normative extrêmement forts. En effet, la réflexivité des personnages de mères sur leur parentalité vient renforcer les injonctions paradoxales auxquels ils sont soumis – et non les libérer ou les aider à se distancier de leur rôle. En étant écrites comme des figures réflexives, les mères deviennent des figures contraintes, soumises à des injonctions que les impératifs caractérisent (chapitre 9). La maternité oblige aussi les mères en ce qu'elle crée une responsabilité, lisible dès la grossesse. Ces mécanismes de responsabilisation des femmes devenant mères sont un des facteurs de la « genrisation » de la parentalité. C'est notamment la sociologue Florence Weber qui revient sur ces processus, et sur l'intériorisation par les mères de leur responsabilisation :

> L'intériorisation des devoirs envers l'enfant que crée la maternité physiologique est infiniment plus efficace que celle que créerait la paternité biologique. La contrainte maternelle passe par le corps, les institutions ont neuf mois pour la transformer en auto-contrainte. Cette naturalisation croissante de la maternité va de pair avec l'illusion que les femmes ont conquis, grâce à la légalisation de la contraception et de l'avortement, la maîtrise absolue de la procréation, oubliant à la fois les contraintes physiologiques et la

[8] Voir BOZON, Michel, *Sociologie de la sexualité*, *op. cit*. et BAJOS, Nathalie et BOZON, Michel (dir.), *Enquête sur la sexualité en France. Pratiques, genre et santé*, *op. cit*.

> complexité des affects. La mise en scène de l'exercice d'une volonté individuelle absolument libre, fiction politique indispensable à la démocratie, ne fait que gommer le processus complexe qui mène à la soi-disant décision individuelle, et les multiples contraintes et auto-contraintes dans lesquelles une telle décision est prise[9].

Les représentations de la grossesse ont permis de mettre en lumière les premiers mécanismes de responsabilisation des mères – dépossession de leur corps, primauté du bien-être du fœtus, infantilisation, poids des normes alimentaires, etc. (chapitre 5). Les femmes ayant gagné le droit de choisir ou non de devenir mères par les opportunités de la contraception ou de l'avortement, elles deviennent les premières responsables de l'enfant. Florence Weber rappelle bien que les choix présidant à la naissance d'un enfant sont beaucoup plus complexes (contraintes physiologiques et complexité des affects), ne pouvant se réduire à la simple rhétorique du choix. Ces discours plus précisément viennent occulter les contraintes qui en résultent spécifiquement pour les femmes. Plus encore, c'est bien l'invisibilisation de l'intériorisation de la contrainte par les mères qui est problématique. L'autocontrainte responsabilise la mère et cache, « gomme », les normes qui pèsent sur elle. Dans les séries, les mères sont présentées comme seules maîtresses de la procréation – décidant bien souvent sans consultation du géniteur de poursuivre une grossesse pourtant imprévue. Elles sont par la suite en charge du bien-être de leurs enfants et se sentent responsables – plus encore coupables – quand ils ne vont pas bien (chapitre 9). Leur remise en question témoigne de la charge mentale qui pèse sur elles et de leur difficulté à s'en défaire (chapitre 6). L'autocontrainte est ici lisible dans le consentement des mères à endosser un rôle normé dans les intrigues des chroniques familiales. Car c'est bien le tour de force qu'opèrent ces discours de montrer des femmes cédant aux normes d'une « bonne » maternité faisant d'elles d'abord, avant tout et surtout des mères.

Circulation des imaginaires et maternité comme performance

Le phénomène de circulation des normes des représentations sociales aux personnages fictifs, des personnages aux séries et des séries aux médias et à leur public mériterait peut-être – ce n'était pas tout à fait notre objet – de nous y intéresser de plus près. Les scénaristes créent leurs personnages en s'inspirant de leur propre expérience, mais aussi de films ou de livres, c'est-à-dire d'imaginaires plus vastes, partagés largement. Sabine Chalvon-Demersay et Dominique Pasquier rendent bien compte de ces mécanismes d'écriture des personnages de séries :

> La définition des personnages s'est opérée par le biais de transactions entre des acteurs divers qui leur incorporent chacun des ingrédients hétéroclites issus de différents nivaux de réalité, mêlant stratégies professionnelles et arguments rhétoriques : des réminiscences littéraires ou cinématographiques, des extraits purement biographiques

[9] WEBER, Florence, *Le Sang, le nom, le quotidien. Une sociologie de la parenté pratique*, *op. cit*., p. 105.

se mélangent pour constituer des modèles ou des références[10].

Les créateurs ont vraisemblablement chacun leur idée de ce que serait une « bonne » maternité et la partagent avec leurs héroïnes. Les personnages sont construits sur un double niveau : ils ont une idée de ce que devrait être un « bon » parent ou une « bonne » mère (ce qui pourrait renvoyer à la construction ou à l'écriture de leur psychisme) et tentent de se conformer à cette représentation en adoptant certaines pratiques et comportements (niveau des actions qu'effectue le personnage). Ils viennent alors rendre visibles ces imaginaires qu'ils rendent doublement accessibles à leurs publics. Les personnages énoncent ce qu'est une « bonne » mère et font, dans le même temps, tout pour mettre cet idéal en pratique et le performer. La maternité, dès lors, est bien performance.

La maternité peut à double titre être analysée en termes de performance (chapitre 10). En effet, elle est à la fois l'objet d'une réussite et d'un investissement des mères pour être de « bonnes » mères *et* une performance au sens de mise en pratique et en discours d'un modèle fantasmé de ce que devrait être une « bonne » mère. Les mères doivent tout d'abord être performantes c'est-à-dire réussir à être de « bonnes » mères. Elles ont à se plier aux impératifs qui définissent la maternité, de façon à être pour leurs enfants la meilleure mère possible. Pour ce faire, elles s'investissent pleinement dans leur rôle maternel, ce qui est perceptible dans l'attention qu'elles portent au bien-être de leur famille, dans leur disponibilité, mais aussi dans leur tendance à la réflexivité. Elles s'inquiètent d'être de bonnes mères, consultent des psychologues ou autres spécialistes de l'enfance, lisent des revues, doutent, se remettent en cause – s'accablent parfois. Elles cherchent à être de bonnes mères, à être perçues mais aussi à se percevoir comme telles. La réussite va également de pair avec la représentation sociale, cet imaginaire de ce qu'est une « bonne » mère, autorisant le glissement du culte de la performance à la performance de maternité. Nous inspirant de la performance de genre telle que définie par Judith Butler et travaillée dans les chapitres précédents, nous avons montré que les personnages venaient reproduire, *performer*, les attendus de la maternité. Les répétitions de gestes, de tons, d'actes, de façons de faire, travaillent comme des rituels. Chez la philosophe, la performance de genre est une performance discursive, l'énoncé performatif du genre venant l'instituer. Ces séries déploient une production discursive de la maternité que l'énonciation et la performance viennent instituer, rendre « vraies », opérantes. Elles participent à la légitimation d'une conception normative de la maternité et de ses impératifs. Ces représentations sont complexes en ce qu'elles sont alimentées par les caractères des personnages de mères, par leurs inquiétudes et préoccupations, par leurs relations à leurs enfants, par la répétition de certaines intrigues et de leur résolution, par les pratiques sociales mises en scène, etc. Les corps, les activités, le langage, la narration, l'humour et

[10] CHALVON-DEMERSAY, Sabine, et PASQUIER, Dominique, « La naissance d'un feuilleton français », *article cité*, p. 106.

ses transgressions, tous ces éléments s'articulent dans une formation discursive[11] de la maternité qui s'étend et se réfracte dans les différents textes du corpus. Appréhender la maternité comme performance permet enfin de mettre à distance ses conceptions naturalisantes. La performance de maternité témoigne de son caractère artificiel et normatif et le révèle. Cependant, sa construction demeure constante sur notre période et dans notre corpus, ce qui nous amène à interroger cette relative stabilité des imaginaires que nous avons relevée.

Retour sur l'objet et les pratiques de recherche. Penser les effets de la sérialité

Les représentations de la maternité sont-elles figées ou des évolutions – et de quel ordre – sont-elles repérables à l'échelle de ce corpus ? Nous avons déterminé des évolutions ponctuelles, notamment l'intégration de questions sociales comme l'accouchement sous X ou l'intégration dans la narration et les intrigues d'éléments nouveaux tels que les grossesses. Peu traitées jusqu'alors, elles deviennent dans les années 2000 des intrigues à part entière (chapitre 5)[12]. Ce sont aussi les séries familiales elles mêmes qui deviennent de plus en plus fréquentes dans cette période, venant renouveler le paysage de la fiction française marqué dans la décennie précédente par des séries centrées sur un personnage récurrent ou héros multiple et par la plongée dans un milieu, notamment professionnel (chapitre 1). Cependant, au niveau des représentations mêmes de la maternité, nous n'avons pas repéré d'évolution franche et nette. Les héroïnes des années 2000 ressemblent à celles qui les précèdent et les impératifs maternels que nous avons mis en lumière les caractérisent autant les unes que les autres. Nous aimerions tout de même discuter de ce résultat et chercher à comprendre ce qui a pu participer à le déterminer. L'analyse de ce corpus rend en effet difficile la perception d'une évolution nette dans les représentations fictionnelles de la maternité et ce pour plusieurs raisons. La première est que nous avons fait le choix de travailler sur tous ces personnages, ensemble, en les traitant sur un pied d'égalité, qu'ils apparaissent pendant huit épisodes ou soixante, une saison ou vingt ans. Nous n'avons pas instauré de hiérarchisation entre eux et tous sont significatifs – en tant que personnages de mères. Un des premiers motifs d'explication tient alors à la sérialité et à ses conditions d'écriture. Les personnages de ce matériau sont relativement figés et, s'ils peuvent vivre des aventures variées, leur caractère ne peut guère évoluer de manière radicale. La Catherine Beaumont de 2012 est toujours, en termes de caractère, celle de 1992 ou celle de 2002, tout comme la Marion Ferrière de 2012 ressemble à celle de 2001 et porte les mêmes valeurs. Les personnages de série sont définis

[11] FOUCAULT, Michel, *L'Archéologie du savoir*, *op. cit*.
[12] En ce sens les séries emboîtent peut-être le pas au phénomène de « glamourisation » de la grossesse des stars, notamment américaines, dans les années 1990. Cf. OLIVER, Kelly, *Knock me up, Knock me down. Images of Pregnancy in Hollywood Films*, *op. cit.*

par une bible, source et ressource pour les équipes de scénaristes et dialoguistes se succédant dans l'écriture des épisodes. Y sont consignés les principaux traits de caractère des personnages, des éléments de leur passé venant éclairer leur présent, et la bible vient en dresser un premier portrait. Dans son article sur le héros de série télévisée (HST), Sabine Chalvon-Demersay rappelle l'importance de ce texte fondateur et ses implications :

> Le fait que le personnage (unique) et le comédien (unique) forment une association plus stable chez le HST que chez les autres types de personnages est lié à la forme sérielle. La **durée de la série** sur plusieurs années, **la répétition des schémas narratifs, l'existence d'une bible qui contribue à réifier les caractères**, la **succession de scénaristes** qui se passent des consignes qui se durcissent au fil de leur transmission, la manière enfin dont le comédien lui-même vient nourrir son rôle et contribuer à le raffermir en inspirant les auteurs qui se mettent à écrire pour lui de manière à prolonger l'efficacité de sa composition, tous ces éléments interviennent pour contribuer à raffermir l'association du comédien au personnage. Or, **une fois que cette combinaison est stabilisée**, elle produit à son tour un certain type de conséquences[13].

La stabilisation de cette combinaison entre un personnage et le comédien qui l'incarne participe à rendre la série reconnaissable, à fidéliser encore le public, à créer du lien avec lui[14], mais aussi à favoriser l'unité des épisodes d'une même saison ou à l'échelle de la série. C'est en ce sens que la bible est une source aussi bien qu'une ressource, tout en témoignant de l'inscription du long terme dès les premiers pas, dès les premières pages de l'écriture et de la conception de la série. Ainsi, la bible :

> Fournit des indications sur la psychologie et la vie des personnages. Ces indications vont très loin dans le détail et couvrent aussi bien des éléments qui n'apparaissent pas dans la série : le déroulement de l'enfance du personnage, ses amis, les écoles qu'il a fréquentées, la manière dont il s'habille, ses goûts, ses manies, ses tics de langage, etc. C'est à partir de ce texte que les auteurs des différents épisodes vont travailler[15].

Le fait que les personnages soient dessinés dès les premiers épisodes de la série signifie également qu'ils sont aussi déjà caractérisés comme mères. Les héroïnes de notre corpus principal sont déjà affublées de leur « costume de mère », et en exercent le métier. Les évolutions des représentations de la maternité sont donc dès lors limitées par le corsetage des personnages couchés sur le papier de la bible. En effet, les héroïnes sont déjà définies, caractérisées et ne peuvent être infidèles à leur version originale. Les comédiennes qui les incarnent leur donnent de manière durable des

[13] CHALVON-DERMERSAY, Sabine, « Enquête sur l'étrange nature du héros de série télévisée », *article cité*, p. 208.
[14] CHALVON-DEMERSAY, Sabine, « La part vivante des héros de séries », in HAAG, Pascale, et LEMIEUX, Cyril (dir.), *Faire des sciences sociales. Critiquer*, Paris, Éditions de l'École des hautes études en sciences sociales, 2012, pp. 31-57.
[15] PASQUIER, Dominique, *Les Scénaristes et la télévision. Approche sociologique, op. cit.*, p. 83.

manières, des intonations, des moues et autres façons de faire[16]. La sérialité agit donc comme contrainte particulièrement forte en termes d'évolutions. C'est d'ailleurs ce qui fait l'une des différences primordiales avec les fictions unitaires qui sont, selon Noël Burch et Geneviève Sellier, « moins corsetées que les séries par des "bibles" qui fixent une fois pour toutes des cadres narratifs, esthétiques et idéologiques très contraignants »[17]. C'est également le mode de visionnage choisi pour notre corpus qui mérite d'être interrogé. Nous avons en effet fait le choix de visionner les séries dans leur intégralité, épisode après épisode, et non de les regarder par année de diffusion. Nous avons privilégié la sérialité et l'unité de chaque série plutôt que l'unité de la programmation télévisuelle en la suivant mois après mois. Un autre mode de visionnage aurait peut-être permis de saisir des évolutions plus fines, mais cela reste une hypothèse. La difficile constitution de notre corpus primaire et le repérage de séries familiales non indexées comme telles par les définitions de l'INA a également nécessité ce mode de visionnage. Le dernier élément explicatif de notre difficulté à mettre à jour des évolutions nettes et saisissables de l'évolution des représentations de la maternité pourrait tenir aux acteurs même de la production audiovisuelle. Dans cette recherche, nous avons analysé un corpus conséquent, nous intéressant avant tout à ce qui était montré, présenté aux publics par la télévision française. Si nous n'avons pas rencontré les créateurs de ces séries, nous avons tout de même indexé les noms des intervenants dans leur fabrication. Peut-être en effet ces séries pourraient-elles être écrites par un réseau de scénaristes spécialisés dans la fiction familiale expliquant la relative homogénéité de ce corpus dans ses représentations de figures maternelles ? L'exportation des noms des intervenants consignés dans la partie « générique » des notices de l'INA nous permet cependant de balayer cette hypothèse[18]. En effet, pour les 17 séries du corpus principal, nous avons dénombré 87 auteurs[19] (51 femmes et 35 hommes), dont seulement 10 d'entre eux ont participé à l'écriture de deux séries de ce corpus (9 femmes et 1 homme). Les épisodes sont donc écrits par une majorité de femmes, et par plusieurs scénaristes, dialoguistes et directeurs d'écriture ou de collection,

[16] Si certains personnages sont incarnés par deux acteurs se succédant (Jean-Paul dans *Clem* ou Daniel dans *Famille d'accueil* par exemple), ce n'est le cas d'aucun personnage de mère dans notre corpus. Les héroïnes du corpus principal sont toujours jouées par les mêmes actrices, ce qui renforce la composition du personnage et sa reconnaissance.

[17] BURCH, Noël, et SELLIER, Geneviève, *Ignorées de tous… sauf du public. Quinze ans de fictions télévisées françaises, 1995-2010, op. cit*., p. 286.

[18] Nous avons travaillé à partir des notices de l'INA, desquelles nous avons extrait les noms indexés dans la partie « générique ». Les chiffres présentés ici sont cependant à revoir à la hausse dans la mesure où les notices consultées ne sont pas complètes : seuls les créateurs sont précisés pour les séries *Que du bonheur* et *En Famille* (alors qu'il est fort probable que des pools d'auteurs interviennent sur ces objets) ; certaines notices ne précisent pas les scénaristes ponctuels tandis que d'autres le font, etc. Nous avons complété au mieux nos données lorsque nous en avions la possibilité. Notre objectif ici étant davantage de tester une hypothèse, l'imprécision des données des archives de l'INA ne remet pas en cause notre proposition. Nous tenons par ailleurs à remercier Jean-Luc Guais pour son aide dans cette opération non prévue par les fonctionnalités classiques du logiciel Mediacorpus.

[19] Par « auteurs » nous entendons ici toute personne étant indexée dans le générique comme ayant participé à l'écriture de l'épisode, c'est-à-dire à la fois, selon la terminologie de l'INA, les « adaptateurs », « auteurs », « auteurs de l'idée originale », « dialoguistes » et « scénaristes ».

certains restant durant plusieurs saisons, d'autres ne participant qu'à un épisode. Cette multiplicité des intervenants dans la création (formant des « chaînes de coopération »[20]) engage deux effets. D'un côté elle entraîne des effets de lissage et de superposition de « filtres normatifs »[21] nécessaires à la création d'une fiction de consensus[22]. Mais de l'autre, elle montre également la permanence des imaginaires et le fait que la figure hégémonique de mère est vraisemblablement implicitement partagée par la plupart des intervenants dans la fabrication de ces séries familiales. Tous ces auteurs puisent dans des imaginaires, des intrigues, des modalités narratives, des caractérisations des personnages, etc., communes. Une piste de recherche s'ouvre ici et pourrait être approfondie en étudiant de plus près les parcours des auteurs (au sens large) et des sociétés de production. Enfin, nous avons dû mettre en place une méthodologie permettant de travailler sur la sérialité sans l'envisager du seul point de vue formel ou de l'écriture. L'intérêt de la série télévisée est qu'elle mobilise des personnages déjà fixés qui vont être confrontés à de nouvelles situations et difficultés et trouver des moyens d'y répondre ou de les résoudre. Elle autorise également un déploiement des personnages sur le long terme. Le choix d'un corpus de séries axées sur la vie quotidienne permet de suivre les héroïnes dans leur « vie de tous les jours », et de comprendre, grâce au temps long, la manière dont chacune exerce son rôle de parent. La sérialité est également une ressource pour fidéliser un public et faire en sorte qu'il réponde aux rendez-vous que la chaîne, la série et leurs personnages leur fixent. Ce sont donc des enjeux économiques importants qui en découlent : produire des fictions françaises coûte beaucoup plus cher qu'acheter des séries étrangères tout en étant une obligation pour les chaînes (chapitre 4) ; ces séries sont diffusées à des heures de grande écoute (en *prime time*) ; l'arrivée d'une nouvelle saison engage la chaîne sur une soirée pendant plusieurs semaines (trois pour *Une famille formidable*, jusqu'à cinq pour *Famille d'accueil* avec deux épisodes, au moins, à chaque diffusion). Garder son public, en capter de nouveaux, nécessite une reconnaissance de la série par les téléspectatrices et téléspectateurs. La série porte l'identité de la chaîne qui la diffuse, elle en devient une des marques de reconnaissance, ce qui engage la nécessaire reproduction rituelle de certains éléments, au premier rang desquels des personnages reconnaissables. Les effets de récurrences ou de répétition mis en avant dans notre analyse sont donc fortement liés au format télévisuel mais surtout sériel de notre matériau. La sérialité fonctionne alors parfois sur le mode de l'éternel retour, ramenant sur nos écrans et dans notre quotidien des personnages qui demeurent égaux à eux-mêmes. Nous avons travaillé sur des épisodes en première diffusion, mais une recherche incluant toutes les diffusions de chacun des épisodes entre 1992 et 2012 permet de donner une

[20] BECKER, Howard S., *Les Mondes de l'art*, *op. cit*.
[21] DAGNAUD, Monique, *Les Artisans de l'imaginaire. Comment la télévision fabrique la culture de masse*, *op. cit*., p. 86.
[22] CHALVON-DEMERSAY, Sabine, « Les scrupules de Robinson. Les professionnels face à leurs responsabilités morales », *article cité*, pp. 30-34.

idée plus précise des effets de répétition induits par la multidiffusion de ces séries. Les 497 épisodes de notre corpus primaire représentent une présence de 6243 épisodes sur les chaînes hertziennes ainsi que sur celles du câble et du satellite sur la période 1992-2012 dès lors que l'on prend en compte toutes leurs diffusions[23]. La figure maternelle hégémonique l'est donc d'autant plus qu'elle essaime sur toute la durée du corpus (et au-delà[24]), demeurant présente et toujours réactivée. Programmes de stock, les séries télévisées sont multidiffusées[25] et ont une présence dans les esprits et les imaginaires bien au-delà de leur seule diffusion originale. La spécificité de ce matériau, en termes d'écriture comme de programmation, explique donc en partie nos résultats. Cependant, comment ces représentations de la maternité, étudiées sur une vingtaine d'années, peuvent-elles être connectées à leur moment de production en termes plus généraux ? De quelle manière ces séries s'inscrivent-elles dans leur histoire culturelle ? Nous aimerions désormais replacer notre matériau dans un contexte spécifique, celui de la promotion de l'individualisme, afin d'interroger l'impact de son esprit sur les représentations de la maternité.

L'esprit de l'individualisme, son déploiement, ses limites

Le contexte de ces discours est notamment celui de la diffusion – et du succès – des conceptions individualistes de la famille et de la société. Le déploiement de cet esprit de l'individualisme gagne les représentations médiatiques et marque les séries familiales de son sceau. Le placement des relations amoureuses sous le signe du contrat, l'idéal d'une famille relationnelle lieu de l'épanouissement personnel de ses membres leur offrant la possibilité d'être « libres ensemble »[26], ou encore la promotion de la quête de soi, tous ces éléments façonnent les aspirations et forgent les imaginaires. C'est dans ce contexte socio-historique que les personnages de notre corpus sont inventés, développés et mis en scène. Cependant, cet esprit se heurte à des poussées contradictoires, liées notamment au mouvement de protection de l'enfance et de promotion de l'intérêt supérieur de l'enfant, ainsi qu'à la responsabilisation des parents. Comment être libre d'être soi – en tant que femme – lorsque la préoccupation quotidienne première doit être le bien-être de l'enfant – rendu seulement possible par l'exercice d'une « bonne » maternité ? Comment aider l'enfant à se révéler lorsque l'on est soi-même contraint par un rôle social envahissant (celui de mère) ? Comment être une mère et une femme épanouie, heureuse, alors que la défaillance guette, qu'il ne faut pas trop travailler, pas être trop maternante, pas être trop sévère, pas être trop laxiste ? La norme éducative du « ni-ni »[27] qui accompagne la montée de l'individualisme est

[23] Voir le tableau du nombre de diffusions et rediffusions en annexes**,** cf. Annexe 3.
[24] La plupart des séries de ce corpus principal continuent, en 2015, à être rediffusées sur les chaînes du câble et du satellite.
[25] À titre d'exemple, la présence de *Merci, les enfants vont bien* est multipliée par 34 tandis qu'*Une famille formidable* l'est par 26.
[26] SINGLY (de), François, *Libres ensemble. L'individualisme dans la vie commune*, *op. cit*.
[27] SINGLY (de), François, « Les tensions normatives de la modernité », *article cité.*

difficile à mettre en pratique et est source de doutes constants et de réglages délicats. Les injonctions normatives à une forme régulée de maternité rendent l'accomplissement de soi – en tant qu'individu individualisé et non en tant que mère – encore plus complexe.

Plus encore, la réflexion sur le genre, la race et la classe ne doit pas être absente d'un questionnement sur les enjeux normatifs de « l'esprit de l'individualisme »[28]. L'une des critiques faites par exemple à François de Singly – qui en est un des promoteurs – est bien de ne mener ses enquêtes qu'auprès de personnes issues des classes moyennes et supérieures[29] et donc d'évacuer en partie les déterminations sociales et économiques de la réflexion sur la famille contemporaine. Or les personnages, dans leur grande majorité, sont blancs, hétérosexuels et issus des classes moyennes et supérieures. Si les mères de notre corpus s'entendent somme toute assez bien avec leurs ex-maris, c'est aussi parce qu'elles ont pu s'en séparer dans de bonnes conditions[30]. Si les enfants sont épanouis, c'est aussi parce que leurs mères se vouent à leur bonheur – sacrifiant parfois le leur. Si les hommes ont des identités fluides[31], c'est aussi parce que leurs compagnes centrent les leurs sur la maternité, la vie privée, le foyer, et effectuent le nécessaire travail parental – perçu comme obligatoire pour les unes et accessoire pour les autres.

Nous avons dans cette recherche centré notre regard sur les personnages de mères, en les analysant en relation ou en interaction avec leurs enfants et maris. Cependant, lorsque l'on se focalise sur les héros masculins, que se passe-t-il ? Les pères sont-ils des figures accessibles d'individus individualisés ? Les séries télévisées ayant pour héros des hommes qui sont pères, si elles sont assez rares dans la production française, pourraient constituer une piste d'analyse intéressante. À titre d'exemple, lorsque nous portons notre regard sur une série comme *Des Soucis et des hommes*[32], nous avons accès à une fiction dont les quatre personnages principaux sont des hommes, hommes qui ont des « soucis ». Mais quels sont-ils ? Quels sont les problèmes de ces pères ? Que cherchent-ils ? Sans prétendre généraliser à l'excès à partir d'une seule série, cet exemple nous paraît intéressant en ce qu'il poursuit les réflexions engagées dans ce travail sur la

[28] DÉCHAUX, Jean-Hughes, « Ce que l'individualisme ne permet pas de comprendre. Le cas de la famille », *article cité.*

[29] BLÖSS, Thierry, « L'individualisme dans la vie privée mythe ou réalité ? », *Revue Projet*, n° 271, 2002, pp. 71-80, p. 77.

[30] Plusieurs d'entre elles élèvent leurs enfants à plein temps sans pension alimentaire, ce qui témoigne de leur bonne santé financière – loin d'être le cas des mères à la tête des foyers monoparentaux de la France contemporaine.

[31] SINGLY (de), François, *Les Uns avec les autres. Quand l'individualisme crée du lien*, *op. cit.* La fluidité identitaire renvoie à une réversibilité des appartenances, à la liberté pour les individus individualisés de créer des liens, mais aussi de les rompre, de les remodeler, etc.

[32] *Des soucis et des hommes*, F2, 2012. Dans notre exploration des archives de l'Inathèque et dans notre suivi quotidien de la programmation télévisuelle, nous n'avons repéré que très peu de séries centrées sur des hommes d'abord construit comme pères. *La Lune papa* ou *Papa poule* diffusées respectivement en 1977 et 1980 en sont de rares exemples. Nous avons ici choisi d'évoquer *Des soucis et des hommes* car la série met en scène quatre personnages principaux qui sont tous des hommes qui sont pères, sans être centrée sur leur vie professionnelle, mais bien sur leur vie quotidienne et privée.

construction différenciée des héros et héroïnes. Dans cette série du service public, les pères ont d'abord des problèmes d'argent[33] : l'un est ruiné et ne supporte pas l'idée de ne plus être le pourvoyeur de revenus de son foyer, un autre est avare, un troisième préfère ne pas payer la cantine de ses enfants plutôt qu'encaisser les chèques que sa femme lui fait. Ils sont aussi définis par leur sexualité : l'un est impuissant, trompé et soupçonné d'homosexualité, un autre enchaîne les conquêtes, un troisième reproche à sa femme son infidélité alors qu'il vient de la tromper. Seul l'un d'eux s'interroge sur sa paternité : David, père « social » et père célibataire cherche à obtenir la garde officielle de son enfant et le renoncement de la mère à ses droits parentaux. Finalement, à la fin des huit épisodes, tout rentre dans l'ordre pour eux : tous sont en couple hétérosexuel et ont réglé leurs problèmes d'argent comme de sexualité. Le personnage de David est intéressant en ce qu'il est le père célibataire d'un enfant qui n'est pas biologiquement le sien. Cependant, David semble finir par considérer que son fils aurait besoin d'une figure maternelle – prise de conscience symbolisée par la vision d'une femme s'occupant de manière douce, affectueuse et tendre de son fils. Il cesse alors de multiplier les conquêtes et propose à Eva de venir habiter avec son fils et lui, disant bien à son enfant qu'il n'y aura plus qu'elle dans leur vie. La série vient réaffirmer la nécessité et la légitimité d'un schéma familial hétéronormé, lieu idéal d'une parentalité genrée. Ce détour par une série annoncée au public comme « votre série au masculin »[34] permet de montrer que les pères n'ont pas les mêmes préoccupations que les mères. Lorsque des personnages paternels sont au cœur d'une série, ce n'est pas à leurs relations à leurs enfants (hormis pour David même si ses modes d'éducation ne sont guère montrés) que la narration s'attarde ou s'intéresse. Les personnages sont souvent réunis autour de parties de tennis ou de moments d'amitié clairement construite comme virile. Ils se plaignent alors de la vie ou de leurs femmes – qui *a priori* pendant ce temps s'occupent des enfants. Leur inquiétude pour ces derniers est focalisée sur le risque de la présence d'un pédophile dans leur quartier et non sur les soucis de la vie de tous les jours – ce qui est le cas pour les mères de notre corpus. La vie quotidienne faite de courses, ménage, cuisine, discussions, consolations ou suivi des devoirs n'est finalement que très peu mise en scène dans la série – sauf pour insister sur la nécessité de prendre en charge ce travail en l'absence d'une mère. Ces personnages sont définis comme pères, mais aussi et surtout comme travailleurs – tous sont montrés dans leur milieu professionnel –, comme époux ou amants, ou encore comme amis partageant des loisirs. Rares sont les personnages principaux féminins de mères de famille multipliant si aisément les facettes identitaires. Cet exemple ne peut avoir valeur de généralité, bien sûr, mais il nous permet d'ouvrir de nouvelles pistes de recherche dans la prolongation de celle menée ici, avec les mêmes outils méthodologiques et la même grille de lecture.

[33] Le septième épisode est d'ailleurs intitulé « Des hommes d'argent ».
[34] Présentation de l'épisode 5 « Des hommes de marbre » (F2, 2012) juste avant sa diffusion.

L'esprit de l'individualisme semble donc inspirer beaucoup plus la construction des personnages masculins que féminins, et apparaît, de ce fait *gender blind*. Cet esprit qui prône la fluidité identitaire et les appartenances choisies est valable pour les hommes, idéal et irréalisable pour les femmes. François de Singly rappelle volontiers qu'« une "bonne mère" ne peut pas, aujourd'hui, être seulement une "mère" »[35]. Les mères sont donc encouragées à être plus que cela, mais dans le même temps, elles sont constamment rappelées à leurs devoirs, à leurs responsabilités, à leur maternité. Les personnages de mères luttent contre les effets – montrés comme néfastes – de toute forme d'enfermement identitaire et semblent mus par « l'esprit de l'individualisme », tout en étant dans l'impossibilité d'y parvenir de manière satisfaisante. Il nous faut donc venir discuter ici des limites de cet esprit et montrer comment la fiction, tout en s'en inspirant, rappelle finalement l'inaccessibilité de cet idéal pour les femmes. Les travaux de Jean-Hughes Déchaux ou de Thierry Blöss nous offrent des pistes tout à fait intéressantes et pertinentes pour porter un regard critique sur ce « nouvel esprit social »[36] et ses représentations :

> Penser l'individualisme contemporain comme l'aspiration, voire la nécessité ressentie par les acteurs d'une recherche d'équilibre entre leur épanouissement individuel dans la famille et leurs propres responsabilités sociales (de conjoint ou de parent) s'avère en définitive un pari idéologique. Cette recherche d'équilibre, sorte de processus d'émancipation individuelle, est le plus souvent contrariée ou freinée en raison de l'action de la socialisation notamment sexuée qui n'incline pas les hommes et les femmes à se convaincre de cette nécessité (dans l'idéal) d'équilibre. **Ceci est particulièrement flagrant chez les femmes, y compris des milieux supérieurs, dont le rôle maternel prend une place et un sens très importants dans l'existence et agit comme un rappel à l'ordre permanent contradictoire avec leur volonté d'émancipation personnelle**[37].

La maternité vient contredire l'idéal d'émancipation et d'identités liquides ou mouvantes que promeut l'individualisme. Femmes et mères sont constamment rappelées à l'ordre – l'ordre du genre, l'ordre de la famille. Les séries effectuent donc un double labeur idéologique en faisant la promotion des valeurs de l'individualisme, tout en rappelant bien leur caractère genré et leur inaccessibilité pour les femmes.

Les séries télévisées, vecteurs complices de la normalisation de la vie familiale

Les séries télévisées deviennent alors des vecteurs de cet esprit de l'individualisme mais aussi des normes de genre et de parentalité permettant d'en pointer les limites. Jean-Hughes Déchaux

[35] SINGLY (de), François, *Les Uns avec les autres. Quand l'individualisme crée du lien*, *op. cit*., p. 83.
[36] DÉCHAUX, Jean-Hughes, « Ce que l'individualisme ne permet pas de comprendre. Le cas de la famille », *article cité,* p. 98.
[37] BLÖSS, Thierry, « L'individualisme dans la vie privée mythe ou réalité ? », *article cité*, p. 78.

rappelle en effet que la valorisation d'individus aux identités à construire et à inventer n'est pas neutre :

> Cette prétendue quête de soi est aussi pour une part une idéologie au contenu très normatif. L'individualisme familial s'accompagne de nouvelles normes qui se diffusent par des voies inédites jusqu'à atteindre le cœur de l'intimité familiale : médias, marché de l'industrie culturelle, savoirs experts, services sociaux de l'enfance et de la famille, justice, médiation familiale, médecine, etc.[38].

Les séries télévisées, notamment françaises, sont une des voies de diffusion de cet esprit et de la naturalisation de cette idéologie, mais une voie d'autant plus spécifique qu'elle a le temps pour elle. En effet, la sérialité et le retour régulier de ces personnages et de leurs familles sur les écrans français offrent à ces discours des coups de projecteur réguliers. En mettant en scène des familles françaises de classes moyennes et supérieures, des personnages blancs, hétérosexuels, ne souffrant durablement ni du chômage, ni de violences conjugales, ni du racisme ou de l'homophobie, vivant en bonne santé dans des foyers confortables, elles participent à faire de ces familles qu'elles prétendent « comme les autres » un idéal, une norme. Cependant cet idéal est paradoxal car il ne bouscule finalement pas vraiment l'ordre établi, au contraire même. L'inégalitaire partage des tâches n'est que peu problématisé et remis en question, le travail parental est essentiellement pris en charge par les mères, et la maternité est lourde d'injonctions paradoxales pour des femmes encouragées à être indépendantes, épanouies sexuellement, bref « émancipées » tout en étant soumises à des impératifs maternels annulant ces possibilités. Rappelons une dernière fois les propos de François de Singly : « aucune dimension sociale de l'identité, attribuée et revendiquée, ne peut être la clé de voûte de l'édifice personnel. Le "moi d'abord" de cette identité fluide renvoie directement à cette compétence de décider qui il est, dans les contraintes du jeu social »[39]. Or, comment être libre de s'inventer soi-même, de faire varier ses identités au gré des situations sociales lorsque le poids de la maternité se rappelle à chaque instant ? À la maison, les mères sont montrées comme en charge de tout, au bureau, elles pensent à leurs enfants. Lorsqu'elles font part de leur mécontentement et quittent le foyer pour laisser les pères face à leurs responsabilités, elles craquent et viennent vérifier que leurs enfants sont en sécurité, qu'ils vont bien, et les câliner[40]. Les « contraintes du jeu social » sont-elles les mêmes pour tous les acteurs sociaux, quels que soient leur milieu social, leurs conditions de vie, leur âge, leur place dans le cycle de vie ou leur rôle dans la famille ? Adhérant à cette idéologie, les séries familiales évacuent ainsi les questionnements et problèmes qui se posent aux familles qui sont censées les regarder. Elles deviennent dès lors des vecteurs essentiels de la normalisation de la vie familiale et de

[38] DÉCHAUX, Jean-Hughes, « Ce que l'individualisme ne permet pas de comprendre. Le cas de la famille », *article cité*, p. 101.
[39] SINGLY (de), François, *Les Uns avec les autres. Quand l'individualisme crée du lien*, *op. cit*., pp. 78-79.
[40] Voir *Drôle de famille* et *Ma femme, ma fille, deux bébés*.

l'assignation des femmes à leur genre et à la maternité. Les séries télévisées peuvent être considérées comme un des vecteurs de la « normalisation familiale […] douce et anonyme »[41] (chapitre 8). Selon Jean-Hughes Déchaux en effet, « le contrôle normatif […] se présente comme des conseils, recommandations, séductions, services, mais il a bel et bien pour effet de façonner les aspirations. Anonyme, parce qu'on chercherait en vain un magistère moral s'assumant comme tel et des institutions chargées de diffuser la bonne parole »[42]. Les séries diffusent des conseils, mettent en scène des problèmes familiaux et leur résolution, indiquent les « bonnes » pratiques parentales en mettant à distance les « mauvaises ». Elles façonnent à leur tour potentiellement les aspirations et, en tous les cas, mettent à disposition des modèles construits et valorisés comme positifs[43]. Nous avons mis lumière dans cette recherche une conception contemporaine de la maternité et son déploiement dans les séries télévisées – qui ne sont, *a priori*, qu'une de ses voies de diffusion –, mais une voie qui a la particularité de venir également relayer les autres canaux de propagation de cette normalisation. En effet, le processus de médiatisation et du traduction du travail social dans la fiction, par exemple, les références à l'appareil législatif et judiciaire, la reprise des « discours psy »[44] ou encore l'intégration de personnages d'experts, la réflexivité des personnages de mères et leur capacité à interroger leurs pratiques parentales, tous ces éléments montrent l'intrication des discours venant faire de l'esprit de l'individualisme une norme, ou en tout cas la norme de ces familles « comme les autres ». Le caractère sériel de ces fictions, leur organisation en saisons et leur rediffusion régulière amène à interroger, sous forme d'une éventuelle future piste de recherche, les effets potentiels de ces séries au niveau de leur réception. Le retour des personnages principaux épisode après épisode, saison après saison, la longueur des séries qui ont le plus de succès, mais aussi la rediffusion d'épisodes plusieurs années après leur production et diffusion originelle ouvrent la piste d'une opportunité des fictions sérielles à véhiculer ces discours sur le long terme et à rendre, encore et encore, ces modèles disponibles pour les imaginaires. Les publics de ces différentes séries (qui ne se recoupent pas forcément bien sûr) pourraient être sensibilisés à ces représentations en raison même du caractère sériel et partiellement répétitif de ce matériau. Mais les normes en matière de parentalité véhiculées par les séries trouvent aussi écho dans de nombreux autres discours envahissant la sphère publique, en raison notamment de la multiplicité des sources autorisées de discours sur la famille qu'évoque Muriel Darmon, et dont les séries télévisées font partie. De ce fait, elles aussi « concourent […] à

[41] DÉCHAUX, Jean-Hughes, « La famille à l'heure de l'individualisme », *Projet*, vol. 3, n° 322, 2011, pp. 24-32, p. 28.
[42] *Ibid*.
[43] Nous insistons bien sur l'idée de mise à disposition de contenus normatifs et non sur celle d'une imposition idéologique. La distinction entre les discours mis en tension et véhiculés par les séries et la réception de ces discours par les publics doit être maintenue.
[44] MEHL, Dominique, *La Bonne Parole. Quand les psys plaident dans les médias*, *op. cit*.

définir ce que doit être "la bonne famille" »[45]. C'est une conception de la famille comme lieu d'épanouissement des individus et de leurs identités, de leur « soi », qui est promue dans ces objets, conception ayant pour principale caractéristique de mettre à distance et d'invisibiliser les rapports de pouvoir, les conflits, les déterminations économiques et sociales. Il est dès lors nécessaire de penser ces discours normatifs publics et publicisés « comme une entreprise d'imposition de normes »[46]. Enfin, c'est la dimension genrée de ces processus de normalisation qu'il faut souligner : « on ne peut pas faire l'impasse sur une dimension importante de la normalisation de la famille, nous dit Muriel Darmon, à savoir le fait qu'elle apparaît comme dirigée de façon privilégiée vers les femmes »[47]. La normalisation familiale vise d'abord les femmes, s'appuie sur elles, et contribue dans un mouvement circulaire à reproduire leur rôle de mère.

[45] DARMON, Muriel, « Les "entreprises" de la morale familiale », *French Politics, Culture and Society*, vol. 17, n° 3-4, 1999, pp. 1-19, p. 1.
[46] *Ibid.* Muriel Darmon considère que la norme sert à « caractériser le mode de contrainte spécifique qui s'exerce sur les individus et les familles » (*Id.*, pp. 4-5).
[47] *Id.*, p. 11.

Bibliographie

Ouvrages et chapitres d'ouvrages théoriques

ADORNO, Theodor W., et HORKHEIMER, Max, *La Dialectique de la raison*, Paris, Gallimard, 1974 (1947).

ADORNO, Theodor W., *Théorie esthétique*, Paris, Klincksieck, 1974.

ADORNO, Theodor W., et HORKHEIMER, Max, « La production industrielle de biens culturels. Raison et mystification des masses », in *La Dialectique de la raison*, Paris, Gallimard, 1974 (1947), pp. 129-176.

ADORNO, Theodor W., *Current of Music. Éléments pour une théorie de la radio*, Laval, Éditions de la maison des sciences de l'homme/Presses de l'Université de Laval, 2010.

AKASS, Kim, et McCABE, Janet (éd.), *Reading* Sex and the City, Londres & New-York, I. B. Tauris, 2004.

ALLEN, Michael, *Reading* CSI. *Crime TV under the Microscope*, Londres, I. B. Tauris, 2007.

AMIGO LATORRE, Bernardo, et LOCHARD, Guy (textes réunis par), *Identités télévisuelles. Une comparaison France-Chili*, Paris, L'Harmattan, 2013.

ANDERSON, Benedict, *L'Imaginaire national. Réflexions sur l'origine et l'essor du nationalisme*, Paris, La Découverte, 2006.

ANG, Ien, *Watching Dallas. Soap-Opera and the melodramatic Imagination*, Londres, Routledge, 1995 (1982).

ARENSMA, Danielle, et COMPTE, Carmen, « Les séries policières françaises et américaines. Les leçons d'une analyse comparative », in BEYLOT, Pierre, et SELLIER, Geneviève, *Les Séries policières*, L'Harmattan, Paris, 2004, pp. 127-149.

ARIÈS, Philippe, *L'Enfant et la vie familiale sous l'Ancien Régime*, Paris, Seuil, 1973.

ATTIAS-DONGUT, Claudine, LAPIERRE, Nicole, SEGALEN, Martine, *Le Nouvel Esprit de famille*, Paris, Éditions Odile Jacob, 2002.

AUBRY, Danielle, *Du Roman-feuilleton à la série télévisuelle*, Berne, Peter Lang, 2006.

BADINTER, Élisabeth, *L'Amour en plus*, Paris, Le Livre de Poche, 2010 (1980).

BADINTER, Élisabeth, *Le Conflit. La femme et la mère*, Paris, Flammarion, 2010.

BAJOS, Nathalie, et BOZON, Michel (dir.), *Enquête sur la sexualité en France. Pratiques, genre et santé*, Paris, La Découverte, 2008.

BAJOS, Nathalie, FERRAND, Michèle et ANDRO, Armelle, avec la collaboration de PRUDHOMME, Agnès, « La sexualité à l'épreuve de l'égalité » in BAJOS, Nathalie et BOZON, Michel (dir.), *Enquête sur la sexualité en France. Pratiques, genre et santé*, Paris, La Découverte, 2008, pp. 545-576.

BAKHTINE, Mikhaïl, *L'Œuvre de François Rabelais et la culture populaire au Moyen Âge et sous la Renaissance*, traduction d'Andrée Robel, Paris, Gallimard, 1970.

BALAS, Bernard, et ROUSSEAUX, Noël, *Du Placement à l'accueil familial. De l'enfant objet des institutions à l'enfant sujet*, Paris, L'Harmattan, 2000.

BARON, Delphine, « Un sujet, des moyens et la liberté d'entreprendre. Entretien avec Marcel Bluwal », in PRÉDAL, René (coord.), *Feuilletons et téléfilms français d'aujourd'hui*. Cinémaction TV. 3, 1992, pp. 186-195.

BATTAGLIOLA, Françoise, *Histoire du travail des femmes*, Paris, La Découverte, 2004 (2000).

BAUDOU, Jacques, et SCHLERET, Jean-Jacques, *Meurtres en séries. Les séries policières de la télévision française*, Paris, Huitième Art, 1990.

BAUMAN, Zygmunt, *L'Amour liquide. De la fragilité des liens entre les hommes*, traduction de Christophe Rosson, Paris, Hachette, 2008 (2003).

BAWIN-LEGROS, Bernadette, *Le Nouvel Ordre sentimental. À quoi sert la famille aujourd'hui ?*, Paris, Payot, 2003.

BEAUVOIR, Simone (de), *Le Deuxième Sexe*, *tome 1. Les faits et les mythes* et *Tome 2. L'expérience vécue*, Paris, Gallimard, 1976 (1949).

BECK Ulrich, GIDDENS, Anthony, et LASH, Scott, *Reflexive Modernization. Politics, Tradition and Aesthetics in the Modern Social Order*, Cambridge, Polity Press, 1994.

BECKER, Howard S., *Outsiders. Études de sociologie de la déviance*, Métailié, Paris, 1985 (1963).

BECKER, Howard S.*, Les Mondes de l'art*, Paris, Flammarion, 1988 (1982).

BECKER, Howard S., *Comment parler de la société. Artistes, écrivains, chercheurs et représentations sociales*, Paris, La Découverte, 2009 (2007).

BELLETANTE, Joseph, *Séries et politique. Quand la fiction contribue à l'opinion*, Paris, L'Harmattan, 2011.

BELTZER, Nathalie, BAJOS, Nathalie et LAPORTE, Anne, « Sexualité, genre et conditions de vie », in BAJOS, Nathalie et BOZON, Michel (dir.), *Enquête sur la sexualité en France. Pratiques, genre et santé*, Paris, La Découverte, 2008*,* pp. 411-436.

BENASSI, Stéphane, *Séries et feuilletons T.V. Pour une typologie des fictions télévisuelles*, Liège, Editions du Céfal, 2000.

BENASSI, Stéphane, « Pour une approche sémio-pragmatique de la fiction télévisuelle », in BERTIN-MAGHIT, Jean-Pierre, JOLY, Martine, JOST, François, et MOINE, Raphaëlle (dir.), *Discours audiovisuels et mutations culturelles*, Paris, L'Harmattan, 2002, pp. 79-104.

BERTIN-MAGHIT, Jean-Pierre, et SELLIER, Geneviève (dir.), *La Fiction éclatée. Tome 1. Études socioculturelles*, Paris, L'Harmattan, 2007.

BERTIN-MAGHIT, Jean-Pierre, et SELLIER, Geneviève (dir.), *La Fiction éclatée. Tome 2. Petits et grands écrans français et francophones. De l'esthétique à l'économie*, Paris, L'Harmattan, 2007.

BETTAHAR, Yamina, et LE GALL, Didier (dir.), *La Pluriparentalité*, Paris, PUF, 2001.

BEYLOT, Pierre, et SELLIER, Geneviève (dir.), *Les Séries policières*, Paris, L'Harmattan, 2004.

BEYLOT, Pierre, *Le Récit audiovisuel*, Paris, Armand Colin, 2005.

BEYLOT, Pierre, et MOINE, Raphaëlle (dir.), *Fictions patrimoniales sur grand et petit écran*, Bordeaux, Presses Universitaires de Bordeaux, 2009.

BISCARRAT, Laetitia, « Figure de la mère célibataire dans un programme de téléréalité : une réassignation de genre sous condition », in DAMIAN-GAILLARD, Béatrice, MONTAÑOLA, Sandy et OLIVESI, Aurélie (dir.), *L'Assignation de genre dans les médias. Attentes, perturbations, reconfigurations*, Rennes, Presses Universitaires de Rennes, 2014, pp. 37-53.

BLOT, Aurélie, et Pichard, Alexis, *Les Séries américaines. La société réinventée*, Paris, L'Harmattan, 2013.

BOLTANSKI, Luc, *La Condition fœtale. Une sociologie de l'engendrement et de l'avortement*, Paris, Gallimard, 2004.

BOSSENO, Christian, *Télévision française la saison 1991*, Paris, CinémAction TV/Éditions Corlet, 1991.

BOURDIEU, Pierre, *La Distinction*, Paris, Les Éditions de Minuit, 1979.

BOURDIEU, Pierre, *Sur la télévision*, Paris, Raisons d'agir, 2008.

BOURDON, Jérôme, et JOST, François, *Penser la télévision. Actes du colloque de Cerisy*, Paris, Nathan/INA, 1998.

BOUVE, Catherine, et SELLENET, Catherine, *Confier son enfant. L'univers des assistantes maternelles*, Paris, Autrement, 2011.

BOYER, Henri, et LOCHARD, Guy, *Notre écran au quotidien. Une radiographie du télévisuel*, Paris, Dunod, 1995.

BOYER, Henri, et LOCHARD, Guy, *Scènes de télévision en banlieues. 1950-1994*, Paris, INA/L'Harmattan, 1998.

BOZON, Michel, *Sociologie de la sexualité,* Paris, Armand Colin, 2009 (2002).

BROOKS, Peter, *L'Imagination mélodramatique. Balzac, Henry James, le mélodrame et le mode de l'excès*, Paris, Éditions Classiques Garnier, 2010.

BRUNSDON, Charlotte, « The Role of Soap-Opera in the Development of feminist Television Scholarship », in ALLEN, Robert C. (ed.), *To be continued… Soap-Operas around the World*, Londres, Routledge, 1995, pp. 49-65.

BRUNSDON, Charlotte, D'ACCI, Julie, et SPIGEL, Lynn, *Feminist Television Criticism. A Reader*, Oxford University Press, Oxford, 1997.

BURCH, Noël, et SELLIER, Geneviève, *La Drôle de Guerre des sexes du cinéma français (1930-1956)*, Paris, Armand Colin, 2005 (1996).

BURCH, Noël, et SELLIER, Geneviève, *Le Cinéma au prisme des rapports de sexe*, Paris, Vrin, 2009.

BURCH, Noël, et SELLIER, Geneviève, *Ignorées de tous… sauf du public. Quinze ans de fictions télévisées françaises, 1995-2010*, Paris/Bry sur Marne, INA, 2013.

BUTLER, Judith, *Trouble dans le genre. Le féminisme et la subversion de l'identité*, Paris, La Découverte, 2006.

BUXTON, David, *De « Bonanza » à « Miami Vice » : formes et idéologies dans les séries télévisées*, La Garenne-Colombes, Éditions de l'Espace européen, 1991 (traduction de *From « The Avengers » to « Miami Vice » : Form and Ideology in Television Series*, paru en 1990).

BUXTON, David, *Les Séries télévisées. Forme, idéologie et mode de production*, Paris, L'Harmattan, 2010.

CADOLLE, Sylvie, *Être parent, être beau-parent. La recomposition de la famille*, Paris, Odile Jacob, 2000.

CADORET, Anne, « Placement d'enfants et appartenance familiale : une pluriparentalié nécessaire », in BETTAHAR, Yamina, et LE GALL, Didier, *La Pluriparentalité*, Paris, PUF, 2001, pp. 95-111.

CALLON, Michel, LASCOUMES, Pierre, et BARTHE, Yannick, *Agir dans un monde incertain. Essai sur la démocratie technique*, Paris, Seuil, 2001.

CARDI, Coline, « La figure de la "mauvaise mère" dans la justice des mineurs. La représentation de la déviance maternelle dans les dossiers de mineurs ayant fait l'objet d'une mesure de placement », in KNIBIEHLER, Yvonne, et NEYRAND, Gérard (dir.)*, Maternité et parentalité,* Rennes, éditions de l'ENSP, 2004, pp. 79-82.

CARRAZÉ, Alain, et PETIT, Christophe, *Les Grandes Séries américaines, des origines à 1970*, Paris, Huitième art, 1994.

CARRAZÉ, Alain, et SCHLERET, Jean-Jacques, *Les Grandes Séries américaines, de 1970 à nos jours*, Paris, Huitième art, 1996.

CASSATA, Mary, et SKILL, Thomas, *Life on Daytime Television : Tuning-in American Serial Drama*, Norwood, Ablex Publishing Corporation, 1983.

CERTEAU (de), Michel, *L'Invention du quotidien. Tome 1 : Arts de faire*, Paris, Gallimard, 1990 (1980).

CERVULLE, Maxime, *Dans le blanc des yeux. Diversité, racisme et médias*, Paris, Amsterdam, 2013.

CESBRON, Paul, et KNIBIEHLER, Yvonne, *La Naissance en Occident*, Paris, Albin Michel, 2004.

CHALVON-DEMERSAY, Sabine, *Mille scénarios. Une enquête sur l'imagination en temps de crise*, Paris, Métailié, 1994.

CHALVON-DEMERSAY, Sabine, et PASQUIER, Dominique, « Si Molière écrivait des sitcoms », in MENGER, Pierre-Michel, et PASSERON, Jean-Claude (dir.), *L'Art de la recherche : mélanges en l'honneur de Raymonde Moulin*, Paris, La Documentation Française, 1994, pp. 257-275.

CHALVON-DEMERSAY, Sabine, « Enquête sur des publics particulièrement concernés. La réception de *L'Instit* et d'*Urgences* », in CEFAI, Daniel, et PASQUIER, Dominique, *Les Sens du public : publics politiques, publics médiatiques*, Paris, Curapp-PUF, 2003, pp. 501-521.

CHALVON-DEMERSAY, Sabine, « Fiction policière et identité sociale virtuelle », in BEYLOT, Pierre, et SELLIER, Geneviève, *Les Séries policières*, L'Harmattan, Paris, 2004, pp. 305-325.

CHALVON-DEMERSAY, Sabine, « Si tu ne vas pas à Lagardère. Fictions patrimoniales et rapport au passé ; patrimoine et transmission », in BEYLOT, Pierre, et MOINE, Raphaëlle (dir.), *Fictions patrimoniales sur grand et petit écran*, Bordeaux, Presses Universitaires de Bordeaux, 2009, pp. 79-92.

CHALVON-DEMERSAY, Sabine, « La part vivante des héros de séries », in HAAG, Pascale, et LEMIEUX, Cyril (dir.), *Faire des sciences sociales. Critiquer*, Paris, Éditions de l'École des hautes études en sciences sociales, 2012, pp. 31-57.

CHAMBAT-HOUILLON, Marie-France, « L'auteur au programme. Étude des bandes-annonces d'une série policière », in BEYLOT, Pierre, et SELLIER, Geneviève, *Les Séries policières*, Paris, L'Harmattan, 2004, pp. 85-108.

CHARAUDEAU, Patrick, *Le Discours d'information médiatique. La construction du miroir social*, Paris, Nathan/INA, 2000.

CHARAUDEAU, Patrick, « Les stéréotypes, c'est bien, les imaginaires, c'est mieux » in BOYER, Henri (dir.), *Stéréotypage, stéréotypes : fonctionnements ordinaires et mises en scène*, Paris, L'Harmattan, 2007 (tome 4), pp. 49-63.

CHETCUTI, Natacha, *Se dire lesbienne. Vie de couple, sexualité, représentation de soi*, Paris, Payot, 2010.

CHIAPELLO, Ève, *Artistes versus managers. Le management culturel face à la critique artiste*, Paris, Métailié, 1998.

COHEN, Evelyne, et LÉVY, Marie-Françoise (dir.), *La Télévision des Trente Glorieuses. Culture et politique*, Paris, CNRS Éditions, Paris, 2007.

COLONNA, Vincent, *L'Art des séries télé*, Paris, Payot, 2010.

CORMIER-RODIER, Béatrice (dir.), *Policiers en séries, images de flics*, Nancy, Presses universitaires de Nancy, 1994.

CORROY, Laurence, « Un feuilleton hexagonal qui plaît : *Plus belle la vie* », in CORROY, Laurence (dir.), *Les Jeunes et les médias, les raisons du succès*, Paris, Vuibert, 2008, pp. 83-103.

COULMONT, Baptiste, *Sociologie des prénoms*, Paris, La Découverte, 2011.

COULOMB-GULLY, Marlène, *Présidente : le grand défi. Femmes, politique et médias*, Paris, Payot, 2012.

CRESSON, Geneviève, « De l'idéal égalitaire aux pratiques inégalitaires, quelles "réorganisations" ? », in KNIEBIHLER, Yvonne, et NEYRAND, Gérard (dir.), *Maternité et parentalité*, Rennes, Editions ENSP, 2004, pp. 117-125.

DAGENAIS, Daniel, *La Fin de la famille moderne. La signification des transformations contemporaines de la famille*, Rennes, Presses Universitaires de Rennes, 2000.

DAGNAUD, Monique, *Les Artisans de l'imaginaire. Comment la télévision fabrique la culture de masse*, Paris, Armand Colin, 2006.

DALIBERT, Marion, « Quand le genre représente la race. Les processus d'ethnoracialisation dans la couverture médiatique de Ni putes ni soumises », in DAMIAN-GAILLARD, Béatrice, MONTAÑOLA, Sandy et OLIVESI, Aurélie (dir.), *L'Assignation de genre dans les médias. Attentes, perturbations, reconfigurations*, Rennes, Presses Universitaires de Rennes, 2014, pp. 55-66.

DAMIAN-GAILLARD, Béatrice, MONTAÑOLA, Sandy, et OLIVESI, Aurélie (dir.), *L'Assignation de genre dans les médias. Attentes, perturbations, reconfigurations*, Rennes, Presses universitaires de Rennes, 2014.

DARDIGNA, Anne-Marie, *« Femmes femmes sur papier glacé »*, Paris, Éditions François Maspéro, Cahiers libres 290-291, 1974.

DAVID, Myriam (dir.), *Enfant, parents, famille d'accueil. Un dispositif de soins : l'accueil familial permanent*, Ministère de l'Emploi et de la Solidarité, direction de l'Action sociale, Ramonville Saint-Agne, Erès, 2000.

DAVID, Myriam, *Le Placement familial. De la pratique à la théorie*, (5e édition), Paris, Dunod, 2004.

DAYAN, Daniel, et KATZ, Elihu, *La Télévision cérémonielle. Anthropologie et histoire en direct*, Paris, P.U.F., 1996.

DEBEST, Charlotte, « Le refus de maternité : entre émancipation des assignations patriarcales et idéalisation du rôle de mère », in KNIBIEHLER, Yvonne, ARENA, Francesca, et CID LOPEZ (dir.), Rosa María, *La Maternité à l'épreuve du genre. Métamorphoses et permanences de la maternité dans l'aire méditerranéenne*, Rennes, Presses de l'EHESP, 2012, pp. 43-50.

DÉCHAUX, Jean-Hughes, *Sociologie de la famille*, Paris, La Découverte, 2009.

DELPHY, Christine, *L'Ennemi principal. Tome 1. Économie politique du patriarcat* et *Tome 2. Penser le genre*, Paris, Syllepse, 2009 (2001).

DELPHY, Christine, *L'Ennemi principal. Tome 2. Penser le genre*, Paris, Syllepse, 2009 (2001).

DEROIDE, Ioanis, *Les Séries TV. Mondes d'hier et d'aujourd'hui*, Paris, Ellipses, 2011.

DESPENTES, Virginie, *King Kong Theory,* Paris, Le Livre de Poche, 2006

DEWEY, John, *Le Public et ses problèmes*, Gallimard, Paris, 2010 (1927).

DICKASON, Renée, *La Société britannique à travers ses fictions télévisuelles : le cas des soap-opéras et des sitcoms*, Paris, Ellipses, 2005.

DONIAK, Jean-Marc, *Les Fictions françaises à la télévision*, *tome 1 : 1945-1990*, Paris, Dixit, 1998.

DONZELOT, Jacques, *La Police des familles*, Paris, Éditions de Minuit, 2005 (1977).

DORLIN, Elsa, *La Matrice de la race. Généalogie sexuelle et coloniale de la Nation française*, Paris, La Découverte/Poche, 2009 (2006).

DOUGIER, Henry (dir.), *Finie la famille ? Traditions et nouveaux rôles*, Paris, Éditions Autrement, 1992.

DOUGLAS, Susan J., et MICHAELS, Meredith W., *The Mommy Myth. The Idealization of Motherhood and How It Has Undermined All Women*, New-York, Free Press, 2005 (2004).

DOW, Bonnie, *Prime-Time Feminism. Television, Media Culture, and the Women's Movement since 1970*, Philadelphie, University of Pennsylvania Press, 1996.

DUBAR, Claude, *La Crise des identités. L'interprétation d'une mutation*, Paris, PUF, 2000.

DUBET, François, *Le Déclin de l'institution*, Paris, Seuil, 2002.

DUDEN, Barbara, *L'Invention du fœtus. Le corps féminin comme lieu public*, traduit par Jeanne Étoré, Paris, Descartes et Compagnie, 1996 (1991).

DURKHEIM, Émile, *Les Règles de la méthode sociologique*, Paris, PUF, 1967 (1895).

DYER, Richard, *White*, Londres, Routledge, 1997

DYER, Richard, « The Role of Stereotypes », in MARRIS, Paul, et THORNHAM, Sue, *Media Studies. A Reader*, (2e édition), Edimbourg, Edinburgh University Press, 1999 [en ligne].

ECO, Umberto, *L'Œuvre ouverte*, Paris, Seuil, 1965 (1962).

ECO, Umberto, *De Superman au surhomme*, Paris, Grasset, 1993 (1978).

ECO, Umberto, « The Frames of Comic 'Freedom' », in ECO, Umberto, IVANOV, V.V., et RECTOR, Monica, *Carnival!*, Berlin, Mouton, 1984, pp. 2-10.

ELIACHEFF, Caroline, et HEINICH, Nathalie, *Mères-filles. Une relation à trois*, Paris, Le Livre de poche, 2003 (2002).

EHRENBERG, Alain, *Le Culte de la performance*, Paris, Hachette, 2008.

ESQUENAZI, Jean-Pierre, *Hitchcock et l'aventure de* Vertigo. *L'Invention à Hollywood*, Paris, CNRS Éditions, 2001.

ESQUENAZI, Jean-Pierre ; « *New York District*, un monument de la sérialité », in GARDIES, René, et TARANGER, Marie-Claude (dir.), *Télévision : questions de formes (2). Rhétoriques télévisuelles*, Paris, L'Harmattan, 2001, pp. 291-302.

ESQUENAZI, Jean-Pierre, « Les mondes godardiens, paraphrase de notre monde » in DELAVAUD, Gilles, ESQUENAZI, Jean-Pierre, et GRANGE, Marie-Françoise (dir.), *Godard et le métier d'artiste. Actes du colloque de Cerisy*, Paris, L'Harmattan, 2001, pp. 225-246.

ESQUENAZI, Jean-Pierre, « L'invention de *Hill Street Blues* », in BEYLOT, Pierre, et SELLIER, Geneviève, *Les Séries policières*, Paris, L'Harmattan, 2004, pp. 23-35.

ESQUENAZI, Jean-Pierre, *La Vérité de la fiction. Peut-on croire que les récits de fiction nous parlent sérieusement de la réalité ?*, Paris, Lavoisier, 2009.

ESQUENAZI, Jean-Pierre, *Mythologie des séries télé*, Paris, Le Cavalier Bleu, 2009.

ESQUENAZI, Jean-Pierre, *Les Séries télévisées. L'avenir du cinéma ?*, Paris, Armand Colin, 2010.

FAGET, Jacques, « La fabrique sociale de la parentalité », in BRUEL, Alain *et al*., *De la parenté à la parentalité*, Toulouse, ERES, 2003, pp. 69-87.

FALQUET, Jules, HIRATA, Helena, KERGOAT, Danièle, LABARI, Brahim, SOW, Fatou, et LE FEUVRE, Nicky, *Le Sexe de la mondialisation*, Paris, Presses de Sciences Po, 2010.

FALUDI, Susan, *Backlash. La guerre froide contre les femmes*, Éditions Des femmes-Antoinette Fouque, Paris, 1993 (1991).

FEUER, Jane, et alii, *MTM' Quality Television*, Londres, BFI, 1984.

FINE, Agnès, « Maternité et identité féminine », in KNIBIEHLER, Yvonne (dir.) *Maternité, affaire privée, affaire publique*, Paris, Bayard, 2001, pp. 61-76.

FISHER, Lucy, *Cinematernity. Film Motherhood, and Genre*, Princeton, Princeton University Press, 1996.

FLEURY-VILATTE, Béatrice, *Récit médiatique et histoire*. Actes du colloque « Récit médiatique et histoire », Bry-sur-Marne – Paris, INA/L'Harmattan, 2003.

FONNET, Laurent, *La Programmation d'une chaîne de télévision*, Paris, Éditions DIXIT, 2003

FOUCAULT, Michel, *L'Archéologie du savoir*, Paris, Gallimard, 2008 (1969).

FOUCAULT, Michel, *Histoire de la sexualité. Tome 1. La volonté de savoir*, Paris, Gallimard, 2008 (1976).

FOUCAULT, Michel, *Dits et écrits, 1954-1988, IV 1980-1988,* Paris, Gallimard, 1994.

FRIEDMAN, Lester D. (dir.), *Cultural Sutures. Medicine and Media*, Durham and London, Duke University Press, 2004.

GARCIA, Sandrine, *Mères sous influence. De la cause des femmes à la cause des enfants*, Paris, La Découverte, 2011.

GARCIN-MARROU, Isabelle, *Des violences et des médias*, Paris, L'Harmattan, 2007.

GIDDENS, Anthony, *Les Conséquences de la modernité*, traduit par Olivier Meyer, Paris, L'Harmattan, 1994 (1990).

GIDDENS, Anthony, *La Transformation de l'intimité. Sexualité, amour et érotisme dans les sociétés modernes*, traduit par Jean Mouchard, Rodez, Le Rouergue/Chambon, 2004 (1992).

GILL, Rosalind, *Gender and the Media*, Cambridge, Polity Press, 2010.

GILLIGAN, Carol, *Une voix différente. Pour une éthique du* care*,* Paris, Flammarion, 2008 (1982).

GLEVAREC, Hervé, MACÉ, Éric, et MAIGRET, Éric, *Cultural Studies. Anthologie*, Paris, Armand Colin/INA, 2008.

GLEVAREC. Hervé, *La Sériephilie. Sociologie d'un attachement culturel*, Paris, Ellipses, 2012.

GOFFMAN, Erving, *Les Rites d'interaction*, traduit par Alain Kihm, Paris, Les Éditions de Minuit, 1974.

GOFFMAN, Erving, *Stigmate. Les usages sociaux des handicaps*, traduit par Alain Kihm, Paris, Les Éditions de Minuit, 1975 (1963).

GOETSCHEL, Pascale, « Les dramatiques télévisées, lieux d'apprentissage culturel et social dans la France des Trente Glorieuses ? » in COHEN, Evelyne, et LÉVY, Marie-Françoise (dir.), *La Télévision des Trente Glorieuses. Culture et politique*, Paris, CNRS Éditions, 2007, pp. 113-143.

GOJARD, Séverine, *Le Métier de mère*, Paris, La Dispute, 2010.

GRAY, Jonathan, *Watching* The Simpsons*. Television, parody, and intertextuality*, New York, Routledge, 2005.

HALL, Stuart, « La culture, les médias et l'"effet idéologique" », in GLEVAREC, Hervé, MACÉ, Éric, et MAIGRET, Éric, *Cultural Studies. Anthologie*, Paris, Armand Colin/INA, 2008 (1977), pp. 41-60.

HALL, Stuart, « Notes sur la déconstruction du "populaire" » in HALL, Stuart, *Identités et cultures. Politiques des* cultural studies, édition établie par Maxime Cervulle, traduit par Christophe Jacquet, Paris, Amsterdam, 2008 (1981), pp. 119-126.

HALL, Stuart, « La redécouverte de l'"idéologie" : retour du refoulé dans les *media studies* », in HALL, Stuart, *Identités et cultures. Politiques des* cultural studies, édition établie par Maxime Cervulle, traduit par Christophe Jacquet, Paris, Amsterdam, 2008 (1982), pp. 129-168.

HALL, Stuart, « Le blanc de leurs yeux : idéologies racistes et médias », in HALL, Stuart, *Identités et cultures. Politiques des* cultural studies, édition établie par Maxime Cervulle, traduit par Christophe Jacquet, Paris, Amsterdam, 2008 (1995), pp. 259-264.

HALL, Stuart, « Foucault : Power, Knowledge and Discourse », in WETHERELL, Margaret, TAYLOR, Stephanie, et YATES, Simeon J., *Discourse Theory and Practice. A Reader*, Londres, Sage, 2003 (2001), pp. 72-81.

HALL, Stuart, *Identités et cultures. Politiques des cultural studies*, édition établie par Maxime Cervulle, traduit par Christophe Jacquet, Paris, Amsterdam, 2008.

HARGREAVES, Alec G., « La fiction télévisée face aux immigrés : une vision schizophrène », in PREDAL, Guy (coord.), *Feuilletons et téléfilms français d'aujourd'hui*, Paris, CinémAction TV. 3/Éditions Corlet, 1992, pp. 99-106.

HEINICH, Nathalie, *États de femmes. L'identité féminine dans la fiction occidentale*, Paris, Gallimard, 1996.

HÉRITIER, Françoise, *Masculin/féminin. La pensée de la différence*, Paris, Odile Jacob, 1996.

HÉRITIER, Françoise, « préface », in KNIBIEHLER, Yvonne (dir.), *Maternité, affaire privée, affaire publique*, Paris, Bayard, 2001, pp. I-IX.

HESMONDHALGH, David, *The Cultural Industries*, (2e édition), Londres, Sage, 2007.

HIGHT, Craig, *Television Mockumentary. Reflexivity, Satire and a Call to Play*, Manchester, Manchester University Press, 2010.

HOGGART, Richard, *La Culture du pauvre. Étude sur le style de vie des classes populaires en Angleterre*, Paris, Les Éditions de Minuit, 1970.

HONNETH, Axel, *La Lutte pour la reconnaissance*, Paris, Éditions du Cerf, 2002 (1992).

HUGHES, Everett C., *Le Regard sociologique. Essais choisis*, Éditions de l'EHESS, Paris, 1996.

HUGHES, Everett C., « Dilemmes et contradictions de statut », Everett C. HUGHES, *Le Regard sociologique*. Essais choisis, textes rassemblés et présentés par Jean-Michel Chapoulie, Paris, Éditions de l'EHESS, 1996, pp. 187-197.

IACUB, Marcela, *L'Empire du ventre. Pour une autre histoire de la maternité*, Paris, Fayard, 2004.

IBOS, Caroline, *Qui gardera nos enfants ? Les nounous et les mères*, Paris, Flammarion, 2012.

IRVIN, William (dir.), Les Simpson. *Les secrets de la plus célèbre famille d'Amérique*, Paris, Original Books, 2011 (2010).

JACQUES, Béatrice, *Sociologie de l'accouchement*, Paris, PUF, 2007.

JELOT-BLANC, Jean-Jacques, *Télé Feuilletons. Dictionnaire de toutes les séries et de tous les feuilletons télévisés depuis les origines de la télévision*, Paris, M. A Éditions, 1990.

JODELET, Denise, « Représentations sociales : un domaine en expansion », in JODELET, Denise (dir.), *Les Représentations sociales*, Paris, PUF, 1991 (1989), pp. 31-61.

JULLIARD, Virginie, *De la presse à Internet. La parité en question*, Paris, Lavoisier, 2012.

KAPLAN, E. Ann, *Motherhood and Representation. The Mother in Popular Culture and Melodrama*, London, Routledge, 2004 (1992).

KARAMANOUKIAN, Taline, « Représentations télévisuelles et cinématographiques de la figure de femme moderne : étude de cas autour des *Saintes chéries*, *Erotissimo* et *Vas-y maman* », in BEYLOT, Pierre, LE CORFF, Isabelle, et MARIE, Michel, *Les Images en question. Cinéma, télévision, nouvelles images : les voies de la recherche*, Pessac, Presses Universitaires de Bordeaux, 2011, pp. 391-400.

KARSZ, Saül, *Pourquoi le travail social ? Définition, figures, clinique*, Paris, Dunod, 2011 (2e édition).

KAUFMANN, Jean-Claude, *Ego. Pour une sociologie de l'individu*, Paris, Nathan, 2001.

KAUFMANN, Jean-Claude, *Casseroles, amour et crises. Ce que cuisiner veut dire*, Paris, Armand Colin, 2005.

KERVELLA, Amandine, et KREDENS, Élodie, « Gérer et domestiquer un corpus géant », LAVILLE, Camille, LEVENEUR, Laurence, et ROUGER, Aude (dir.), *Construire son parcours de thèse. Manuel réflexif et pratique*, Paris, L'Harmattan, 2008.

KNIBIEHLER, Yvonne, « De la femme grosse à la femme enceinte », in CLERGET, Joël (dir.), *Fantasmes et masques de grossesse*, Lyon, Presses Universitaires de Lyon, 1986, pp. 30-36.

KNIBIEHLER, Yvonne, *La Révolution maternelle depuis 1945. Femmes, maternité, citoyenneté*, Paris, Perrin, 1997.

KNIBIEHLER, Yvonne (dir.), *Maternité, affaire privée, affaire publique*, Paris, Bayard, 2001.

KNIBIEHLER, Yvonne, « Un nouveau rapport entre féminité et maternité », in KNIBIEHLER, Yvonne (dir.), *Maternité, affaire privée, affaire publique*, Paris, Bayard, 2001, pp. 23-28.

KNIBIEHLER, Yvonne, et NEYRAND, Gérard (dir.), *Maternité et parentalité*, Rennes, Éditions ENSP, 2004.

KNIBIEHLER, Yvonne, ARENA, Francesca, et CID LOPEZ, Rosa María (dir.), *La Maternité à l'épreuve du genre. Métamorphoses et permanences de la maternité dans l'aire méditerranéenne*, Rennes, Presses de l'EHESP, 2012.

KUNERT, Stéphanie, *Publicité, genre et stéréotype*, Lussaud, 2014.

LAGNY, Michèle, « L'accès aux sources télévisuelles », in BOURDON, Jérôme, et JOST, François, *Penser la télévision. Actes du colloque de Cerisy*, Paris, Nathan/INA, 1998, pp. 89-95.

LANG, Robert, *Le Mélodrame américain. Griffith, Vidor, Minelli*, traduit par Noël Burch, Paris, L'Harmattan, 2008.

LAUGIER, Sandra, « Le sujet du *care* : vulnérabilité et expression ordinaire », in MOLINIER, Pascale, LAUGIER, Sandra, et PAPERMAN, Patricia, *Qu'est-ce que le* care *? Souci des autres, sensibilité, responsabilité*, Paris, Payot, 2009, pp. 159-200.

LAURETIS (de), Teresa, *Théorie queer et cultures populaires. De Foucault à Cronenberg*, traduit par Marie-Hélène Bourcier, Paris, La Dispute, 2007.

LAVILLE, Camille, LEVENEUR, Laurence et ROUGER, Aude (dir.), *Construire son parcours de thèse. Manuel réflexif et pratique*, Paris, L'Harmattan, 2008.

LÉCOSSAIS, Sarah, et KUNERT, Stéphanie, « Corps maternant, corps enfantant, corps contraint : représentations de la maternité dans l'émission *Baby Boom* », in DELORY-MOMBERGER, Christine (dir.), *Éprouver le corps. Corps appris, corps apprenant*, Paris, Éditions Eres, à paraître en 2015.

LEDOS, Jean-Jacques, *L'Âge d'or de la télévision, 1945-1975. Histoire d'une ambition française,* Paris, L'Harmattan, 2007.

LIAGRE, Agathe, *Devenir famille d'accueil. Guide juridique et pratique pour l'accueil d'enfants, de personnes âgées ou de personnes handicapées*, Héricy, Éditions du Puits Fleuri, 2008.

LOTZ, Amanda D., *Redesigning Women. Television after the Network Era*, Chicago, University of Illinois Press, 2006.

MACÉ, Éric, *La Société et son double. Une journée ordinaire de télévision*, Paris, Armand Colin, 2006.

MACÉ, Éric, *Les Imaginaires médiatiques. Une sociologie postcritique des médias*, Paris, Amsterdam, 2006.

MAIGRET, Éric, « Le journal télévisé de Bagdad à Belgrade. Le problème du récit par temps de guerre transnationale », in FLEURY-VILATTE, Béatrice, *Récit médiatique et histoire*, Paris, L'Harmattan/INA, 2003, pp. 117-163.

MAIGRET, Éric, et MACÉ, Éric (dir.) *Penser les médiacultures. Nouvelles pratiques et nouvelles approches de la représentation du monde*, Paris, Armand Colin/INA, 2005.

MALKA, Armand, « L'allaitement ou l'art de nourrir une relation », in SJEZER, Myriam (dir.), *L'Art de nourrir les bébés*, Paris, Albin Michel, 2008, pp. 76-100.

MANNONI, Pierre, *Les Représentations sociales*, Paris, PUF, 2012 (1998).

MAMERE, Noël, *La Dictature de l'audimat*, Paris, La Découverte, 1988.

MARTIN, Claude (dir.), « *Être un bon parent ». Une injonction contemporaine*, Rennes, Presses de l'EHESP, 2014.

MARTIN-BARBERO, Jesús, *Des médias aux médiations. Communication, culture et hégémonie*, Paris, CNRS Éditions, 2002.

MARUANI, Margaret, *Travail et emploi des femmes*, Paris, La Découverte, 2003 (2000).

MARX, Karl, *Philosophie*, édition établie par Maximilien Rubel, Paris, Gallimard, 2009.

MATHIEU, Nicole-Claude, « Quand céder n'est pas consentir. Des déterminants matériels et psychiques de la conscience dominée des femmes, et de quelques-unes de leurs interprétations en ethnologie », in *L'Anatomie politique. Catégorisations et idéologies du sexe*, Paris, Côté Femmes, 1991, pp. 131-225.

McROBBIE, Angela, *The Aftermath of Feminism. Gender, Culture and Social Change*, London, Sage, 2009.

MEAD, George H., *L'Esprit, le Soi et la Société*, Paris, PUF, 1963 (1934).

MÉDA, Dominique, *Le Temps des femmes. Pour un nouveau partage des rôles*, Paris, Flammarion, 2008 (2001).

MEHL, Dominique, *La Télévision de l'intimité,* Paris, Seuil, 1996.

MEHL, Dominique, *La Bonne Parole. Quand les psys plaident dans les médias*, Paris, Éditions de la Martinière, 2003.

MEHL, Dominique, « La mise en scène du public et du privé dans les *reality shows* », in LOCHARD, Guy (coord.), *La Télévision. Une machine à communiquer*, Les Essentiels d'Hermès, CNRS Éditions, Paris, 2009, pp. 87-102.

MEHL, Dominique, *Les Lois de l'enfantement. Procréation et politique en France (1982-2011)*, Paris, Presses de la Fondation nationale des sciences politiques, 2011.

MILLS, Charles Wright, *L'Imagination sociologique*, traduit par Pierre Clinquart, Paris, La Découverte, 1997 (1959).

MISSIKA, Jean-Louis, et WOLTON, Dominique, *La Folle du logis. La télévision dans les sociétés démocratiques*, Paris, Gallimard, 1983.

MODLESKI, Tania, *Hitchcock et la théorie féministe : les femmes qui en savaient trop*, traduit par Noël Burch, Paris, L'Harmattan, 2002.

MODLESKI, Tania, « La quête du lendemain dans les *soap-opéras* d'aujourd'hui. Réflexions sur une forme narrative féminine », in SELLIER, Geneviève, et VIENNOT, Eliane (dir.), *Culture d'élite, culture de masse et différence des sexes*, Paris, L'Harmattan, 2004, pp. 173-184.

MODLESKI, Tania, *Loving with a Vengeance: mass-produced Fantasies for Women*, New York, Routledge, 2008.

MOINE, Raphaëlle, ROLLET, Brigitte, et SELLIER, Geneviève (dir.), *Policiers et criminels : un genre populaire sur grand et petit écrans*, Paris, L'Harmattan, 2009.

MOLINIER, Pascale, LAUGIER, Sandra et PAPERMAN, Patricia, *Qu'est-ce que le* care *? Souci des autres, sensibilité, responsabilité*, Paris, Payot, 2009.

MOLINIER, Pascale, « Une mère peut-elle en "tuer" une autre ? », préface à SEGATO, Rita Laura, *L'Œdipe noir. Des nourrices et des mères*, Paris, Payot, 2014, pp. 7-41.

MORIN, Edgar, *L'Esprit du temps*, Paris, Armand Colin/INA, 2008.

MORLEY, David, « Analyse comparée des décodages différentiels selon les groupes », in GLEVAREC, Hervé, MACÉ, Éric, et MAIGRET, Éric, *Anthologie des Cultural Studies*, Paris, Armand Colin/INA, 2008 (1999), pp. 138-154.

MULVEY, Laura, « Visual Pleasure and Narrative Cinema », *Screen*, vol. 3, n° 16, 1975, pp. 6-18.

NEALE, Steve, et KRUTNIK, Frank, *Popular Film and Television*, London, Routledge, 1990.

NEWCOMB, Horace, *Television, The Critical View,* Oxford University Press (6e édition), 2000.

NEWCOMB, Horace, et HIRSH, Paul M., « Television as a Cultural Forum », in NEWCOMB, Horace, *Television. The Critical View*, New York, Oxford University Press, 1994 (1976) pp. 503-515.

NEYRAND, Gérard, *Soutenir et contrôler les parents. Le dispositif de parentalité*, Toulouse, Erès, 2011.

ODIN, Roger, *Les Espaces de communication. Introduction à la sémio-pragmatique*, Grenoble, Presses universitaires de Grenoble, 2011.

OLIVESI, Aurélie, *Implicitement sexiste ? Genre, politique et discours journalistique*, Toulouse, Presses Universitaires du Mirail, 2012.

OLIVER, Kelly, *Knock me up, Knock me down. Images of Pregnancy in Hollywood Films*, New York, Columbia University Press, 2012.

PAPERMAN, Patricia, *Care et sentiments*, Paris, PUF, 2013.

PASQUIER, Dominique, *La Culture des sentiments. L'expérience télévisuelle des adolescents*, Paris, Éditions de la Maison des sciences de l'homme, 1999.

PASQUIER, Dominique, *Les Scénaristes et la télévision. Approche sociologique*, Paris, Nathan/INA, 1995.

PEIRCE, Charles Sanders, *Écrits sur le signe*, Paris, Éditions du Seuil, 1978.

PIEMME, Jean-Marie, *La Propagande inavouée*, Paris, Union Générale d'éditions, 1975.

PIEMME, Jean-Marie, *La Télévision comme on la parle*, Bruxelles, Labor, 1978.

POPPER, Karl, *La Télévision : un danger pour la démocratie*, Paris, Anatolia Editions, 1994.

PREDAL, Guy (coord.), *Feuilletons et téléfilms français d'aujourd'hui*, Paris, Cinémaction TV. 3/Éditions Corlet, 1992.

QUEMENER, Nelly, « Les contradictions corps/langage comme moteur du rire. Parodies et incarnations de genre chez les humoristes femmes en France » in GRECO, Luca, et CHETCUTI, Natacha (dir.), *La Face cachée du genre : le rôle du langage dans la transmission et la contestation des normes*, Paris, Presses Universitaires de la Sorbonne Nouvelle, 2012, pp. 85-103.

QUEMENER, Nelly, *Le Pouvoir de l'humour*, Paris, Armand Colin/INA, 2013.

RAPPING, Elayne, *Law and Justice as seen on TV*, New York, New York University Press, 2003.

RIBES, Bruno, *L'Accompagnement des parents*, Paris, Dunod, 2003.

RICH, Adrienne, *Naître d'une femme. La maternité en tant qu'expérience et institution*, traduit de l'américain par Jeanne Faure-Cousin, Paris, Denoël/Gonthier, 1980.

ROLLET, Brigitte, *Télévision et homosexualité. 10 ans de fictions françaises 1995-2005*, Paris, L'Harmattan, 2007.

ROUSSEL, Louis, *La Famille incertaine*, Paris, Odile Jacob, 1999 (1989).

ROWE, Kathleen, *The Unruly Woman. Gender and the Genres of Laughter*, Austin, University of Texas Press, 1995.

SAINT-MAURICE (de), Thibault, *Philosophie en série*, Paris, Ellipses, 2009.

SAINT-MAURICE (de), Thibault, *Philosophie en série, tome 2*, Paris, Ellipses, 2010.

SASSOON, Virginie, *Femmes noires sur papier glacé*, Bry sur Marne, INA Éditions, 2014.

SCHAEFFER, Jean-Marie, *Pourquoi la fiction ?*, Paris, Seuil, 1999.

SCHWEITZER, Sylvie, *Les Femmes ont toujours travaillé. Une histoire du travail des femmes aux 19e et 20e siècles*, Paris, Éditions Odile Jacob, 2002.

SELLIER, Geneviève, et VIENNOT, Eliane (dir.), *Culture d'élite, culture de masse et différence des sexes*, Paris, L'Harmattan, 2004.

SELLIER, Geneviève, « Construction des identités de sexe dans les séries policières françaises », in BEYLOT, Pierre, et SELLIER, Geneviève, *Les Séries policières*, Paris, L'Harmattan, 2004, pp. 259-271.

SEPULCHRE, Sarah, *Décoder les séries télévisées*, Bruxelles, De Boeck, 2011.

SINGLY (de), François, *Fortune et infortune de la femme mariée. Sociologie des effets de la vie conjugale*, 2e édition, Paris, Quadrige, 2004 (1987).

SINGLY (de), François, *Le Soi, le couple et la famille*, Paris, Nathan, 1996.

SINGLY (de), François, *Sociologie de la famille contemporaine*, Paris, Armand Colin, 3e édition, 2007 (1999).

SINGLY (de), François, *Libres ensemble. L'individualisme dans la vie commune*, Paris, Nathan, 2000.

SINGLY (de), François, *Les Uns avec les autres. Quand l'individualisme crée du lien*, Paris, Armand Colin, 2003.

SINGLY (de), François, *Les Adonaissants*, Paris, Armand Colin, 2006.

SINGLY (de), François (dir.), *L'Injustice ménagère. Pourquoi les femmes en font-elles toujours autant ? Les raisons des inégalités de travail domestique*, Paris, Armand Colin, 2007.

SINGLY (de), François, *Comment aider l'enfant à devenir lui-même ?*, Paris, Pluriel, 2010 (2009).

SINGLY (de), François, *Séparée. Vivre l'expérience de la rupture*, Paris, Armand Colin, 2011.

SJEZER, Myriam (dir.), *L'Art de nourrir les bébés*, Paris, Albin Michel, 2008.

SOULAGES, Jean-Claude, « Les héros à mi-temps ou les fictions de l'authentique », in BEYLOT, Pierre, et SELLIER, Geneviève, *Les Séries policières*, Paris, L'Harmattan, 2004, pp. 289-303.

STODDART, Scott F. (éd), *Analyzing* Mad Men*: Critical Essays on the Television Series*, Jefferson, Mc Farland, 2011.

SULLEROT, Evelyne, *La Crise de la famille*, Paris, Fayard, 2000 (1997).

TAYLOR, Charles, *Les Sources du moi. La formation de l'identité moderne*, traduit par Charlotte Melançon, Paris, Seuil, 1998 (1989).

THÉRY, Irène, *Le Démariage. Justice et vie privée*, Paris, Odile Jacob, 2001 (1993).

THEVENOT, Anne, CHEVALERIAS, Marie-Pierre, et SPIESS, Martine, « Les nouvelles normes de la maternité : enjeux et paradoxes », in KNIBIEHLER, Yvonne, ARENA, Francesca, et CID LOPEZ, Rosa María (dir.), *La Maternité à l'épreuve du genre. Métamorphoses et permanences de la maternité dans l'aire méditerranéenne*, Rennes, Presses de l'EHESP, 2012, pp. 77-81.

THOMAS, Erika, *Les Telenovelas entre fiction et réalité*, Paris, L'Harmattan, 2003.

VIENNOT, Éliane, « Culture philogyne, culture misogyne : un conflit de classe au cœur de la construction de l'État moderne », in SELLIER, Geneviève, et VIENNOT, Éliane (dir.), *Culture d'élite, culture de masse et différence des sexes*, Paris, L'Harmattan, 2004, pp. 19- 45.

VILLEZ, Barbara, *Séries télé : visions de la justice*, Paris, PUF, 2005.

VON MÜNCHOW, Patricia, *Lorsque l'enfant paraît... Le discours des guides parentaux en France et en Allemagne*, Toulouse, Presses universitaires du Mirail, 2011.

VUILLE, Marilène, *Accouchement et douleur. Une étude sociologique*, Lausanne, Éditions Antipodes, 1998.

WARNER, Judith, *Mères au bord de la crise de nerfs. La maternité à l'ère de la performance*, traduit par Marie-Sylvie Rivière, Paris, Albin Michel, 2006 (2005)

WATKINS, S. Craig, *Representing Hip hop Culture and the Production of black Cinema*, Chicago, The University of Chicago Press, 1998.

WEBER, Florence, *Le Sang, le nom, le quotidien. Une sociologie de la parenté pratique*, Paris, Aux lieux d'être, 2005.

WEBER, Max, *Essais sur la théorie de la science. Troisième essai : essai sur quelques catégories de la sociologie compréhensive*, 1913, [en ligne] : http://classiques.uqac.ca/classiques/Weber/essais_theorie_science/Essais_science_3.pdf.

WILLIAMS, Linda, *Hard Core. Power, Pleasure, and the « Frenzy of the Visible »*, University of California Press, Berkeley and Los Angeles, 1999 (1989).

WINNICOTT, Donald W., *La Mère suffisamment bonne*, traduit par Jeanine Kalmanovitch, Madeleine Michelin et Lynn Rosaz, Paris, Petite Bibliothèque Payot, 2006 (1996 pour la traduction française).

WOLTON, Dominique, *Éloge du grand public. Une théorie critique de la télévision*, Paris, Flammarion, 1990.

WOOLF, Virginia, *Une Chambre à soi*, Paris, 10/18, 2001.

Articles de périodiques

ACHIN, Catherine et DORLIN, Elsa, « Nicolas Sarkozy ou la masculinité mascarade du Président », *Raisons politiques*, vol. 3, n°31, 2008, pp. 19-45.

ADORNO, Theodor W., « L'industrie culturelle », *Communication*, vol. 3, n° 3, 1964, pp. 12-18.

ADORNO, Theodor W., « La télévision et les patterns de la culture de masse », *Réseaux*, vol. 9, n° 44-45, 1990, pp. 225-242.

AHMED, Sara, « Les rabat-joie féministes (et autres sujets obstinés) », *Cahiers du Genre*, vol. 2, n° 53, 2012, pp. 77-98.

AKASS, Kim, « Motherhood and Myth-Making: Despatches from the frontline of the US Mommy Wars », *Feminist Media Studies*, vol. 12, n° 1, pp. 137-141.

AKRICH, Madeleine, « Accoucher à domicile ? Comparaison France/Pays Bas », *Santé de l'homme*, n° 39, 2007, pp. 45-47.

BASTARD, Benoît, « Une nouvelle police de la parentalité ? », *Enfances, Familles, Générations*, n° 5, automne 2006, pp. 1-9.

BENASSI, Stéphane, « Transfictions », *Médiamorphoses*, Hors-Série n° 3 « Les raisons d'aimer… les séries télé », 2007, pp. 158-162.

BERTINI, Marie-Joseph, « Un mode original d'appropriation des *Cultural Studies* : les études de genre appliquées aux SIC. Concepts, théories, méthodes et enjeux », *MEI*, n° 24-25, 2006, pp. 115-124.

BERTINI, Marie-Joseph, « Langage et pouvoir : la femme dans les médias (1995-2002) », *Communication et langages*, n° 152, juin 2007, pp. 3-22.

BERTINI, Marie-Joseph, « Le *Gender Turn*, ardente obligation des sciences de l'information et de la communication françaises », *Questions de communication*, n° 15, 2009, pp. 155-173.

BLANDIN, Claire, « Les Maîtres de l'orge. Une saga de l'écrit à l'écran », *Le Temps des médias*, 2010, vol. 1, n° 14, pp. 142-157.

BLANDIN, Claire, « Médias : paroles d'experts/paroles de femmes », *Histoire@Politique*, vol. 2, n° 14, 2011, pp. 122-134.

BLÖSS, Thierry, « L'individualisme dans la vie privée, mythe ou réalité ? », *Revue Projet*, vol. 3, n° 271, 2002, pp. 71-80.

BOISSON, Marine, « Les politiques sociales et l'amour. Une intimité croissante ? », *Informations sociales*, vol. 8, n° 144, 2007, pp. 8-21.

BOISVERT, Stefany, « Les fictions télévisuelles et la formation de l'identité culturelle », *Commposite*, n° 15, 2012, pp. 5-22.

BONNAFOUS, Simone, « "Femme politique" : une question de genre ? », *Réseaux*, vol. 4, n° 120, 2003, pp. 119-145.

BOURDON, Jérôme, « Genres télévisuels et emprunts culturels. L'américanisation invisible des télévisions européennes », *Réseaux*, vol. 3, n° 107, 2001, pp. 209-236.

BOUTET, Marjolaine, « Le Vietnam version prime time », *Le Temps des médias*, vol. 1, n° 4, 2005, pp. 188-199.

BOUTET, Marjolaine, « Soixante ans d'histoire des séries télévisées américaines », *Revue de recherche en civilisation américaine*, n° 2, 2010, [en ligne], mis en ligne le 29 juin 2010 : http://rrca.revues.org/248.

BREKHUS, Wayne, « Une sociologie de "l'invisibilité" : réorienter notre regard », *Réseaux*, n° 129-130, 2005, pp. 243-272.

BROWN, Mary Ellen, et BARWICK, Linda, « Fables and endless Genealogies : Soap-Opera and Women's Culture », *Continuum : The Australian Journal of Media & Culture*, vol. 1, n° 2, 1988, pp. 71-82.

BRUGEILLES, Carole et SEBILLE, Pascal, « Le partage des tâches parentales : les pères, acteurs secondaires », *Informations sociales*, n° 176, 2013, pp. 24-30.

BRUNSDON, Charlotte, « *Crossroads* Notes on Soap-Opera », *Screen*, vol. 22, n° 4, 1981, pp. 32-37.

BRYON-PORTET, Céline, « La dimension politique de la série *Plus belle la vie*. Mixophilie, problématiques citoyennes et débats socioculturels dans une production télévisuelle du service public », *Mots. Les langages du politique*, n° 99, 2012, pp. 97-112.

BURCH, Noël, « *Double Speak*. De l'ambiguïté tendancielle du cinéma hollywoodien », *Réseaux*, vol. 18, n° 99, 2000, pp. 99-130.

CARDI, Coline, « La "mauvaise mère" : figure féminine du danger », *Mouvements*, n° 49, 2007, pp. 27-37.

CARDI, Coline, « La construction sexuée des risques familiaux », *Politiques sociales et familiales*, n° 101, 2010, pp. 35-45.

CASETTI, Francesco, et ODIN, Roger, « De la paléo- à la néo-télévision », *Communications*, n °51, 1990, pp. 9-26.

CASTEL, Robert, et LE CERF, Jean-François, « Le phénomène "psy" et la société française. 1 – Vers une nouvelle culture psychologique », *Le Débat*, n° 1, 1980, pp. 32-45.

CASTEL, Robert, et LE CERF, Jean- François, « Le phénomène "psy" et la société française. 2 – La société de relation », *Le Débat*, n° 2, 1980, pp. 38- 47.

CASTEL, Robert, et LE CERF, Jean- François, « Le phénomène « psy » et la société française. 3 – L'après-psychanalyse (fin) », *Le Débat*, n° 3, 1980, p. 22-30.

CASTELAIN-MEUNIER Christine, « Tensions et contradictions dans la répartition des places et des rôles autour de l'enfant », *Dialogue*, n° 165, 2004, pp. 33-44.

CHANIAC, Régine, « La fiction en série. Évolution de la programmation en France », *Quaderni*, n° 9, 1989, p. 41-54.

CHALVON-DEMERSAY, Sabine, et PASQUIER, Dominique, « La naissance d'un feuilleton français », *Réseaux*, Hors série, 1991, pp. 99-116.

CHALVON-DEMERSAY, Sabine, « Une société élective. Scénarios pour un monde de relations choisies », *Terrain*, n° 27, 1996, pp. 81-100.

CHALVON-DEMERSAY, Sabine, « La confusion des conditions. Une enquête sur la télévisée *Urgences* », *Réseaux*, vol. 17, n° 95, 1999, pp. 235-283.

CHALVON-DEMERSAY, Sabine, « Le deuxième souffle des adaptations », *L'Homme*, n° 175-176, 2005, pp. 77-111.

CHALVON-DEMERSAY, Sabine, « Les scrupules de Robinson. Les professionnels face à leurs responsabilités morales », *Médiamorphoses*, Hors-Série n°3 « Les raisons d'aimer… les séries télé », 2007, pp. 30-34.

CHALVON-DERMERSAY, Sabine, « Enquête sur l'étrange nature du héros de série télévisée », *Réseaux*, vol. 29, n° 165, 2011, pp. 181-214.

CHAPON-CROUZET, Nathalie, « Un nouveau regard sur le placement familial : relations affectives et mode de suppléance », *Dialogue*, n° 167, 2005, pp. 17-27.

CHAPON-CROUZET, Nathalie, « De la maltraitance à la bienveillance institutionnelle », *Empan*, n° 62, 2006, p. 122-126.

CHARAUDEAU, Patrick, « Dis-moi quel est ton corpus, je te dirai quelle est ta problématique », *Corpus*, n° 8, 2009, pp. 37-66.

CHARAUDEAU, Patrick, « Des catégories pour l'humour ? », *Questions de communication*, n° 10, 2006, pp. 19-41.

COMBES, Clément, « "Du rendez-vous télé" au *binge watching* : typologie des pratiques de visionnage de séries télé à l'ère numérique », *Études de communication*, n° 44, 2015, [en ligne] : http://edc.revues.org/6294#article-6294.

CORTADE, Emmanuel, « Le financement de la télévision hertzienne en France », *Réseaux*, vol. 10, n° 54, 1992, pp. 127-135.

COULOMB-GULLY, Marlène, « Les SIC : une discipline *gender-blind* ? », *Questions de communication*, n° 15, 2009, pp. 129-153.

COULOMB-GULLY, Marlène, « Féminin/masculin : question(s) pour les SIC. Réflexions théoriques et méthodologiques », *Questions de Communication*, n° 17, 2010, pp. 169-194.

COULOMB-GULLY, Marlène, « Genre et médias : vers un état des lieux », introduction au dossier « Médias : la fabrique du genre », *Sciences de la Société*, n° 83, 2011, pp. 3-13.

COULOMB-GULLY, Marlène, « Inoculer le Genre. Le Genre et les SHS : une méthodologie traversière », *Revue Française des Sciences de l'Information et de la Communication (RFSIC)*, n° 4, 2014 [en ligne] : http://rfsic.revues.org/837.

CRENSHAW, Kimberlé Williams, « Cartographies des marges : intersectionnalité, politique de l'identité et violences contre les femmes de couleur », traduction d'Oristelle Bonis, *Cahiers du Genre*, n° 39, 2005, pp. 51-82.

CRESSON, Geneviève, et ROMITO, Patrizia, « Ces mères qui ne font rien. La dévalorisation du travail des femmes », *Nouvelles Questions Féministes*, vol. 14, n° 3, 1993, pp. 33-62.

DAGNAUD, Monique, « Exception culturelle : une politique peut en cacher une autre », *Le Débat*, n° 134, 2005, pp. 115-128.

DAKHLIA, Jamil, « Stars aux programmes. Les stratégies échotières dans la presse de télévision », *Médiamorphoses*, n° 8, 2003, pp. 79-86.

DALIBERT, Marion, « Le marquage socio-discursif de la race par le genre Les "roms", les Tunisiens, les Ukrainiens et les habitants des banlieues françaises dans les médias », *Revue française des sciences de l'information et de la communication* [en ligne], n° 4, 2014, mis en ligne le 01 janvier 2014 : http://rfsic.revues.org/743.

DALIBERT, Marion, et QUEMENER, Nelly, « Femen, l'émancipation par les seins nus ? », *Hermès*, n° 69, 2014, pp. 169-173.

DARMON, Muriel, « Les "entreprises" de la morale familiale », *French Politics, Culture and Society*, vol. 17, n° 3-4, 1999, pp. 1-19.

DAUPHIN, Sandrine, « Le familialisme de la politique familiale française : ordre social et ordre sexué », *Annals of the University of Bucharest. Political Science Series*, n° 1, 2015, pp. 35-53.

DÉCHAUX, Jean-Hughes, « Travail parental et parenté : parlons-nous de la même chose ? », *Informations sociales*, n° 154, 2009, pp. 14-20.

DÉCHAUX, Jean-Hughes, « Ce que l'individualisme ne permet pas de comprendre. Le cas de la famille », *Esprit*, vol. 6, juin 2010, pp. 94-111.

DÉCHAUX, Jean-Hughes, « La famille à l'heure de l'individualisme », *Projet*, vol. 3, n° 322, 2011, pp. 24-32.

DEVREUX, Anne-Marie, « Des hommes dans la famille. Catégories de pensée et pratiques réelles », *Actuel Marx*, n° 37, 2005, pp. 55-69.

DEVREUX, Anne-Marie et LAMOUREUX, Diane, « Les antiféminismes : une nébuleuse aux manifestations tangibles », *Recherches féministes*, vol. 25, n° 1, 2012, pp. 3-14.

DIVAY, Sophie, « L'avortement : une déviance légale », *Déviance et Société*, vol. 28, 2004, pp. 195-209.

ECO, Umberto, « Innovation et répétition : entre esthétique moderne et post-moderne », *Réseaux*, vol. 12, n° 68, 1994, pp. 9-26.

ESQUENAZI, Jean-Pierre, « Éléments pour une sémiotique pragmatique : la situation comme lieu du sens », *Langage et société*, n° 80, 1997, pp. 5-38.

ESQUENAZI, Jean-Pierre, « Les non-publics de la télévision », *Réseaux*, n° 112-113, 2002, pp. 316-344.

ESQUENAZI, Jean-Pierre, « L'inventivité à la chaîne. Formules des séries télévisées », *MEI « Médiation et information »*, n° 16, 2002, pp. 95-109.

ESQUENAZI, Jean-Pierre, « Eléments de sociologie sémiotique de la télévision », *Quaderni*, n° 50-51, 2003, pp. 89-115.

ESQUENAZI, Jean-Pierre, « Le crime en série(s). Essai de sociologie du mal américain », *Cinémas : revue d'études cinématographiques*, vol. 16, n° 2-3, 2006, pp. 240-258.

ESQUENAZI, Jean-Pierre, « Télévision : la familiarité des publics avec leurs séries », *Idées économiques et sociales*, vol. 1, n° 155, 2009, pp. 26-31.

ESQUENAZI, Jean-Pierre, « Les séries télévisées et l'esthétique carnavalesque », *Cinémas : revue d'études cinématographiques*, vol. 23, n° 2-3, 2013, pp. 175-195.

FABLET, Dominique, « L'émergence de la notion de parentalité en milieu(x) professionnel(s) », *Sociétés et jeunesses en difficulté* [en ligne], n° 5, 2008, mis en ligne le 15 octobre 2009 : http://sejed.revues.org/index3532.html.

FERRAND, Michèle, « Égaux face à la parentalité ? » Les résistances des hommes... et les réticences des femmes », *Actuel Marx*, n° 37, vol. 1, 2005, p. 71-88.

FROIDEVAUX-METTERIE, Camille, « La beauté féminine, un projet de coïncidence à soi », *Le Philosophoire,* n° 38, 2012, pp. 119-130.

GARCIN-MARROU, Isabelle, « Une "mère", une "meurtrière" : les deux figures médiatiques de la violence d'une femme », *Sciences de la société*, n° 83, 2011, pp. 67-81.

GIOVANNONI, Laurence, « La "démission parentale", facteur majeur de délinquance : mythe ou réalité ? », *Sociétés et jeunesse en difficulté* [en ligne], n° 5, 2008 : http://sejed.revues.org/3133.

GLEVAREC, Hervé, et PINET, Michel, « "Cent fois mieux qu'un film". Le goût des jeunes adultes pour les nouvelles séries télévisées américaines », *Médiamorphoses*, Hors-Série n° 3 « Les raisons d'aimer… les séries télé », pp. 124-33.

GUILLAUMIN, Colette, « Pratique du pouvoir et idée de Nature. (1) L'appropriation des femmes », *Questions féministes*, n° 2, 1978, pp. 5-30.

GUILLAUMIN, Colette, « Pratique du pouvoir et idée de Nature. (2) Le discours de la Nature », *Questions féministes*, n° 3, 1978, pp. 5-28.

GUILLAUMIN, Colette, « Question de différence », *Questions féministes*, n° 6, 1979, pp. 3-21.

HALL, Stuart, « Codage/décodage », *Réseaux*, vol. 12, n° 68, 1994 (1973), pp. 27-39.

HARAWAY, Donna, « Savoirs situés. La question de la science dans le féminisme et le privilège de la perspective partielle », traduction par Vincent Bonnet de l'article « Situated Knowledges: The Science Question in Feminism and the Privilege of Partial Perspective », *Feminist Studies*, n° 14, 1988, pp. 575-599 [en ligne] : http://politique.uqam.ca/upload/files/maistrise/notes_de_cours/Pol-8111-10_SavoirsSitues2.pdf

HERTZOG, Irène-Lucile, « Les coûts de l'assistance médicale à la procréation pour les femmes salariées », *Cahiers du Genre*, n° 56, 2014, pp. 87-104.

HILL COLLINS, Patricia, « Images de la femme noire dans l'Amérique contemporaine », *Volume !*, vol. 8, n° 2, 2001.

HUMMEL, Cornelia, et PERRENOUD, David, « La "nouvelle" grand-parentalité : entre norme sociale et expériences ordinaires », *Informations sociales*, n° 154, 2009, pp. 40-47.

JACQUES, Béatrice, « Le festin du fœtus : interdits alimentaires et rituels de protection pendant la grossesse », *Les dossiers de l'obstétrique*, n° 333, 2004, pp. 22-24.

JAMI, Irène, et SIMON Patrick, « De la paternité, de la maternité et du féminisme. Entretien avec Michèle Ferrand », *Mouvements*, n° 31, 2004, p. 45-55.

JOST, François, « Séries policières et stratégies de programmation », *Réseaux,* n° 109, 2001, pp. 148-170.

JOUËT, Josiane, « Technologies de communication et genre. Des relations en construction », *Réseaux*, vol. 4, n° 120, 2003, pp. 53-86.

JULLIARD, Virginie, « Pour une intégration du genre par les sciences de l'information et de la communication », *Questions de communication*, n° 16, 2009, pp. 191-210.

JULLIARD, Virginie, et OLIVESI, Aurélie, « La presse écrite d'information : un média aveugle à la question du Genre. Reconduction des stéréotypes et naturalisation des rapports de sexe », *Sciences de la société*, n° 83, 2012, pp. 36-53.

KAPLAN, E. Ann, « Sex, Work and Motherhood : the Impossible Triangle », *The Journal of Sex Research*, vol. 27, n° 3, 1990, pp. 409-425.

KOKOREFF, Michel, « Sérialité et répétition : l'esthétique télévisuelle en question », *Quaderni*, n° 9, 1989, pp. 19-39.

LA ROCHEBROCHARD (de), Élise, et ROZÉE, Virginie, « L'accès à l'assistance médicale à la procréation en France : reflet de la norme sociale procréative ? », *Santé, Société et Solidarité*, vol. 9, n° 2, 2010, pp. 109-114.

LAFON, Benoit, « Des fictions "toutes proches" : une certaine identité de la France. Enjeux politiques des séries télévisées de France 3 en *prime time* (*Louis la Brocante, Famille d'accueil, Un Village français*) », *Mots. Les langages du politique*, n° 99, 2012, pp. 79-95.

LAHIRE, Bernard, « Risquer l'interprétation. Pertinences interprétatives et surinterprétations en sciences sociales », *Enquêtes*, n° 3, 1996 [en ligne] : http://enquete.revues.org/373.

LAUGIER, Sandra, « Les séries télévisées : éthique du *care* et adresse au public », *La chose publique*, n° 11, octobre 2009, pp. 273-284.

LAZARSFELD, Paul, « Les intellectuels et la culture de masse. Exposé introductif », *Communications*, n° 5 « Culture supérieure et culture de masse », 1965, pp. 3-12.

LE BRETON, David, « Vieillir en beauté : les jouvences contemporaines », *Champ psy*, n° 62, 2012, p. 127-139.

LE GUERN, Philippe, et TEILLET, Philippe, « "Canal Plus" de légitimité ? Les processus médiatico-publicitaires de consécration culturelle à l'émission *Nulle part ailleurs* », *Réseaux*, n° 117, 2003, pp. 109-132

LE SAULNIER, Guillaume, « Les policiers réels devant leurs homologues fictifs : fiction impossible ? Pour une sociologie de la réception dans la sphère professionnelle », *Réseaux*, n° 165, 2011, pp. 109-135.

LÉCOSSAIS, Sarah, « L'impossible évolution des normes de genre dans les séries télévisées françaises (1992-2010) », Actes de la journée doctorale de l'Afeccav, 2012, [en ligne].

LÉCOSSAIS, Sarah, « Accompagner les familles sur la voie d'une "bonne" parentalité. L'exemple de la série télévisée *Famille d'accueil* », *Recherches Familiales*, n° 10, 2013, pp. 39-48.

LEGOUGE, Patricia, « Les représentations de la sexualité dans *Jeune et Jolie* », *Le Temps des médias*, n° 21, 2013, pp. 68-81.

LIEBES, Tamar, et KATZ, Elihu, « Six interprétations de la série *Dallas* », *Hermès*, n° 11-12, 1993, pp. 125-144.

LOCHARD, Guy, et SOULAGES, Jean-Claude, « Les imaginaires de la parole télévisuelle. Permanences, glissements et conflits », *Réseaux*, n° 63, 1994, pp. 13-38.

LOCHARD, Guy, « Penser autrement l'histoire de la communication audiovisuelle », *L'Année sociologique*, vol. 51, n° 2, 2001, pp. 439-453.

LOCHARD, Guy, « La télévision, un opérateur de légitimation pour les SIC », *Hermès*, n° 38, pp. 55-62.

MACÉ, Éric, « Qu'est-ce qu'une sociologie de la télévision ? Esquisse d'une théorie des rapports sociaux médiatisés. 1. La configuration médiatique de la réalité », *Réseaux*, vol. 18, n° 104, 2000, pp. 245-288.

MACÉ, Éric, « Qu'est-ce qu'une sociologie de la télévision ? Esquisse d'une théorie des rapports sociaux médiatisés. 2. Les trois moments de la configuration médiatique de la réalité : production, usages, représentations », *Réseaux*, n° 105, 2001, pp. 199-242.

MACÉ, Éric, « Des "minorités visibles" aux néo-stéréotypes. Les enjeux des régimes de monstration télévisuelle des différences ethnoraciales », *Journal des anthropologues*, Hors-série 2007, [en ligne] : http://jda.revues.org/2967.

MACÉ, Éric, « Mesurer les effets de l'ethnoracialisation dans les programmes de télévision : limites et apports de l'approche quantitative de la "diversité" », *Réseaux*, n° 157-158, 2009, pp. 233-265.

MACÉ, Éric, « Rions ensemble des stéréotypes. Anti-stéréotypes humoristiques d'Arabes et de musulmans dans les médiacultures », *Poli*, n° 2, 2010, pp. 17-35.

MACÉ, Éric, « La fiction télévisuelle française au miroir de *The Wire*. Monstration des minorités, évitement des ethnicités », *Réseaux*, n° 181, 2013, pp. 179-204.

MAIGRET, Éric, et SOULEZ, Guillaume, « Les nouveaux territoires de la série télévisée », *Médiamorphoses*, Hors-Série n°3 « Les raisons d'aimer… les séries télé », 2007, pp. 7-13.

MARTUCCELLI, Danilo, « Figures de la domination », *Revue française de sociologie*, vol. 45, n° 3, 2004, pp. 469-497.

MATHIEU, Nicole-Claude : « Homme-culture et femme-nature ? », *L'Homme*, vol. 13, n° 3, 1973, pp. 101-113.

MATHIEU, Nicole-Claude, « Masculinité/féminité », *Questions féministes*, n° 1, 1977, pp. 50-67.

MATTELART, Michèle, *Femmes et industries culturelles*, Paris, Unesco (Dossier documentaire n° 23), 1982.

MATTELART, Michèle, « Femmes et medias. Retour sur une problématique », *Réseaux*, vol. 4, n° 120, 2003, pp. 23-51.

MEHL, Dominique, « La télévision compassionnelle », *Réseaux*, vol. 12, n° 63, 1994, pp. 101-122.

MILLE, Muriel, « Rendre l'incroyable quotidien. Fabrication de la vraisemblance dans *Plus belle la vie* », *Réseaux*, n° 165, 2011, pp. 53-81.

MORIN, Edgar, « On ne connaît pas la chanson », *Communications*, n° 6, 1965, pp. 1-9.

NEYRAND, Gérard, « La parentalité d'accueil », *Dialogue*, n° 167, 2995, pp. 7-16.

NEYRAND, Gérard, « Le soutien aux parents entre citoyenneté démocratique et individualisme néolibéral. Logique d'accompagnement et logique d'évaluation », *Recherches familiales*, n° 10, 2013, pp. 49-56.

OFFENSTADT, Claudine, *et alii*, « Les enfants du spectacle, un suivi médical du travail particulier », *Références en santé au travail*, n° 130, juin 2012, pp. 129-134, [en ligne] : http://www.rst-sante-travail.fr/rst/pages-article/ArticleRST.html?ref=RST.TP%2014.

PASQUIER, Dominique, « La télévision, mauvais objet de la sociologie de la culture ? », X° Colloque bilatéral franco-roumain, CIFSIC Université de Bucarest, 28 juin - 3 juillet 2003, manuscrit auteur [en ligne] : http://archivesic.ccsd.cnrs.fr/sic_00000637/en/, p. 4.

QUEMENER, Nelly, « Relookez-vous ! Des plateformes numériques à l'appui du spectateur expert de son propre look », *Études de communication* [en ligne], n° 44, 2015, pp. 29-45 : http://edc.revues.org/6153.

REIMERS, Valerie A., « American Family TV Sitcoms. The Early Years to the Present: Fathers, Mothers, and Children—Shifting Focus and Authority », *Cercles*, n° 8, 2003, pp. 114-121.

SCOTT, Joan W., « Genre : une catégorie utile d'analyse historique », traduit par Eleni Varikas, *Les Cahiers du Grif*, n° 37-38, 1988, pp. 125-153.

SCOTT, Joan W., « Fantasmes du millénaire : le futur du "genre" au 21e siècle », *Clio*, n° 32, 2010, pp. 89-117.

SELLIER, Geneviève, « *Gender Studies* et études filmiques », *Les Cahiers du genre*, n° 38, 2005, pp. 63-85.

SINGLY (de), François, « Les tensions normatives de la modernité », *Éducation et sociétés*, n° 11, 2003, pp. 11-33.

SOULAGES, Jean-Claude, « Les avatars de la publicité télévisée ou les vies rêvées des femmes », *Le Temps des Médias*, n° 12, 2009, pp. 114-124.

SOULEZ, Guillaume, « La double répétition. Structure et matrice des séries télévisées », *Mise au point*, n° 3, 2011 [en ligne] : http://map.revues.org/979.

TAIN, Laurence, « Le devoir d'enfant à l'ère de la médicalisation : stigmates, retournements et brèches en procréation assistée », *Genre, sexualité et société*, n° 1, 2009, [en ligne] : http://gss.revues.org/167.

TRUC, Gérôme, « La paternité en Maternité. Une étude par observation », *Ethnologie française*, vol. 36, 2006, pp. 341-349.

TSIKOUNAS, Myriam, « Comment travailler sur les archives de la télévision en France ? », *Sociétés & Représentations*, vol. 1, n° 35, 2013, pp. 131-155.

VOIROL, Olivier, « Les luttes pour la visibilité. Esquisse d'une problématique », *Réseaux*, n° 129-130, 2005, pp. 90-121.

WINCH, Alison, « We can have it all. The girlfriend Flick », *Feminist Media Studies*, vol. 12, n° 12, 2012, pp. 69-82.

ZANCARINI-FOURNEL, Michelle, « Condition féminine, rapports sociaux de sexe, genre… », *CLIO. Histoire, femmes et sociétés*, n° 32, 2010, pp. 119-129.

Communications orales

DALIBERT, Marion, et QUEMENER, Nelly, « Femen, ou la construction médiatique d'un antiféminisme ? », communication orale lors du colloque « Féminismes et médias », Paris, le 16 janvier 2015.

KARAMANOUKIAN, Taline, « Les dénouements du feuilleton sentimental *Janique Aimée* », communication orale lors de la journée d'études de « L'Atelier Feuilleton » sur le dénouement, le 6 mai 2011.

MARTIN, Claude, « Mais que font les parents ? », conférence prononcée lors du 6e congrès de l'Association Française de sociologie à Saint-Quentin-en-Yvelines le 1er juillet 2015.

Rapports

Baromètre de la diversité 2012 [en ligne] : http://www.csa.fr/Etudes-et-publications/Les-observatoires/L-observatoire-de-la-diversite/Les-resultats-de-la-vague-2012-du-barometre-de-la-diversite-a-la-television.

CHANIAC, Régine, avec la collaboration de Micheline Poure et de Catherine Grunblatt, *Le Feuilleton français à la télévision française de 1956 à 1980*, INA, 1988.

CHARDON, Olivier, DAGUET, Fabienne, et VIVAS, Émilie, « Les familles monoparentales. Des difficultés à travailler et à se loger », *Insee Première*, n° 1195, juin 2008, [en ligne] : http://www.insee.fr/fr/themes/document.asp?ref_id=ip1195.

DAGNAUD, Monique, *L'Âme des chaînes : évolution des programmes de TF1, Antenne 2, FR3 de 1977 à 1990*, rapport réalisé pour le Conseil supérieur de l'audiovisuel, Paris, 1991.

Femmes et hommes - Regards sur la parité – édition 2012, Rapport de l'INSEE [en ligne] : http://www.insee.fr/fr/publications-et-services/sommaire.asp?id=609&nivgeo=0.

La Fiction française de 20h30. 1988 – 1989 – 1990. Étude réalisée par le Service des Études de l'INA pour le compte du CNC et du SJTI, juin 1991.

MARTIN, Claude, « La parentalité en questions. Perspectives sociologiques », Rapport pour le Haut Conseil de la population et de la famille, *La Documentation française*, 2003 [En ligne] : http://www.ladocumentationfrancaise.fr/rapports-publics/034000552/index.shtml.

Rapport d'activité 2010 de TF1, [en ligne] : http://www.google.fr/url?sa=t&rct=j&q=&esrc=s&source=web&cd=1&ved=0CC8QFjAA&url=http%3A%2F%2Fs.tf1.fr%2Fmmdia%2Fa%2F36%2F1%2F10406361kiahz.pdf&ei=RkHEUcONKq_H7AaLvIHADg&usg=AFQjCNGhUBQsy5Vsb9QbpER_eg4V9aTZ4w&bvm=bv.48293060,d.ZGU.

RICROCH, Layla, « En 25 ans, moins de tâches domestiques pour les femmes, l'écart de situation avec les hommes se réduit » *Dossier de l'INED*, 2012 [en ligne] : http://insee.fr/fr/themes/document.asp?reg_id=0&ref_id=FHPARIT12g_D3tachesd.

Thèses et mémoires

BARTHES, Séverine, *Du « temps de cerveau disponible » ? Rhétorique et sémiostylistique des séries télévisées dramatiques américaines de prime-time diffusées entre 1990 et 2005*, Thèse de doctorat, Université Paris-Sorbonne, Paris, 2010.

BÉLIARD, Anne-Sophie, *La Sériephilie en France. Processus de reconnaissance culturelle des séries et médiatisation des discours spécialisés depuis la fin des années 1980*, Thèse de doctorat, Université Sorbonne Nouvelle Paris 3, Paris, 2014.

BISCARRAT, Laetitia, *Les Représentations télévisuelles du couple homme-femme : une approche par le genre*, Thèse de doctorat, Université Michel de Montaigne Bordeaux 3, Bordeaux, 2012.

LÉCOSSAIS, Sarah, *La Famille dans les séries télévisées françaises : un révélateur de reconfigurations normatives et de consensus télévisuel*, mémoire de Master 2, Université Sorbonne Nouvelle Paris 3, Paris, 2009.

MILLE, Muriel, *Produire de la fiction à la chaîne : sociologie du travail de fabrication d'un feuilleton télévisé*, Thèse de doctorat, École des Hautes Etudes en Sciences Sociales, Paris, 2013.

SEPULCHRE, Sarah, *Le Héros multiple dans les fictions télévisuelles à épisodes. Complexification du système des personnages et dilution des caractérisations*, Thèse de doctorat, Université catholique de Louvain, Louvain, 2007.

Ouvrages grand public

DELAHAYE, Marie-Claude, *Le livre de bord de la future maman*, Paris, Marabout, 2013.

GASTON, Delphine, *Les Séries TV américaines*, Paris, Les Essentiels Milan, 2008.

GUIRAL, Marie-Claude et TOJA, Olivia, *Bientôt maman : Le compagnon indispensable de votre grossesse !*, Paris, Editions Générales First, 2013.

TRUBY, John, *L'Anatomie du scénario. Cinéma, littérature, séries télé*, Paris, Nouveau Monde Editions, 2010.

WINCKLER, Martin, *Les Miroirs de la vie*, Paris, Le Passage, 2005.

WINCKLER, Martin, *Les Miroirs obscurs*, Paris, Au Diable Vauvert, 2005.

Déclarations et décrets

Déclaration des droits de l'enfant de 1959, accessible sur le site du Ministère des affaires sociales et de la santé [en ligne] : http://www.un.org/french/documents/view_doc.asp?symbol=A/RES/1386%28XIV%29.

Décret du Ministère de la culture et de la communication n° 2009-796 du 23 juin 2009 fixant le cahier des charges de la société nationale de programme France Télévisions [en ligne] : http://www.csa.fr/Television/Les-chaines-de-television/Les-chaines-hertziennes-terrestres/Cahier-des-charges-de-France-Televisions

Documents audiovisuels

CHALVON-DEMERSAY, Sabine, *Histoires de fiction*, série documentaire télévisuelle de 6 x 52', Sabine Chalvon-Demersay et Patrick Jeudy, réalisée par Patrick Jeudy, Serge Canaud, Jérôme Lambert, Philippe Picard, production Telfrance, en association avec France 5, avec la collaboration de France 3, de TV5 Monde et de Festival.

– *Comédies sentimentales*, documentaire de 52', réalisation Serge Canaud, première diffusion France 5, le 12 septembre 2004.

– *Drames et Mélodrames*, documentaire de 52', réalisation Philippe Picard, Jérôme Lambert, première diffusion France 5, le 4 janvier 2004.

– *Les Sagas familiales*, documentaire de 52', réalisation par Philippe Picard, Jérôme Lambert, première diffusion France 5, le 21 décembre 2003.

Articles en ligne

BOGAERT, Alexandra, « Help ! Son cadeau est raté », 28/05/2010 [en ligne] : http://www.aufeminin.com/enfant/reagir-cadeau-fete-des-meres-d13547.html.

BLANDIN, Claire, « J'ai eu mon fils par PMA, je veux l'adopter pour être sa mère moi aussi. Un rude combat », 30/07/2014 [en ligne] : http://leplus.nouvelobs.com/contribution/1227811-j-ai-eu-mon-fils-par-pma-je-veux-l-adopter-pour-etre-sa-mere-moi-aussi-un-rude-combat.html

BLANDIN, Claire, « PMA : après 4 ans, j'ai enfin pu adopter Eloi. Notre fils a officiellement deux mamans », 15/04/2015 [en ligne] : http://leplus.nouvelobs.com/contribution/1354395-pma-apres-4-ans-j-ai-enfin-pu-adopter-eloi-notre-fils-a-officiellement-deux-mamans.html

CAMPION, Benjamin, et SÉRISIER, Pierre, « *Fais pas ci, fais pas ça*, la famille moderne » : http://seriestv.blog.lemonde.fr/2010/07/28/fais-pas-ci-fais-pa-ca-la-famille-moderne/

ECOIFFIER, Mathieu, « La Belgique, terre d'accueil pour la PMA », *Libération*, 25/01/2013, [en ligne] : http://www.liberation.fr/societe/2013/01/25/la-belgique-terre-d-accueil-pour-la-pma_876929.

« Grande-Bretagne : une "loi Cendrillon" pour punir les violences psychologiques envers les enfants », *Francetvinfo*, 15/06.2015 [en ligne] : http://www.francetvinfo.fr/monde/europe/la-loi-cendrillon-provoque-le-debat-en-grande-bretagne_953177.html.

HOUGUET, Véronique, « Êtes-vous mère ou maîtresse ? » [en ligne] : http://www.marieclaire.fr/,etes-vous-mere-ou-maitresse,20296,508.asp.

HURET, Marie, et REMY, Jacqueline, « Parlez d'amour aux enfants », *L'Express*, 09/10/2003 [en ligne] : http://www.lexpress.fr/culture/livre/parlez-d-amour-aux-enfants_819073.html.

JULLIEN, Boris, « Une loi contre les pensions alimentaires impayées ? », *Libération*, 16/09/2013, [en ligne] : http://www.liberation.fr/societe/2013/09/16/une-loi-contre-les-pensions-alimentaires-impayees_932260.

« La série de Canal + *Les Revenants* aura son *remake* américain », 29/09/2013, [en ligne] : http://www.programme-tv.net/news/series-tv/43391-serie-canalplus-les-revenants-aura-remake-americain/

STANLEY, Alessandra, « The Elusive Pleasures of French TV Series », *New York Times,* 29 août 2013 [en ligne] : http://www.nytimes.com/2013/08/30/arts/television/spiral-and-3-other-french-shows-worth-seeking-out.html?pagewanted=1&_r=1&adxnnl=1378971143-1e1C1L1QJQNJxWclyK5hgw.

LATRIVE, Florent, et LESBROS, Fanny, « *Game of Thrones* a une géographie réactionnaire », *Libération,* le 03/10/13 [en ligne] : http://ecrans.liberation.fr/ecrans/2013/10/03/game-of-thrones-a-une-geographie-reactionnaire_936820.

MARZOLF, Hélène, « Ci-gît l'éternel féminin. Judith Siboni et Olivia Côte dynamitent tous les clichés. Des antipotiches absolues », *Télérama*, n° 3154, 23 juin 2010, p. 71.

Sites Internet consultés

Administration française : http://vosdroits.service-public.fr/particuliers/N19806.xhtml

Assurance-maladie : http://www.ameli.fr/#

Arte : http://www.arte.tv/fr

Australian Breastfeeding Association : https://www.breastfeeding.asn.au/

Blog Mauvaise Mère : http://mauvaise-mere.over-blog.com/

Blog Mauvaise Mère sur Francetvinfo (fermé) : http://blog.francetvinfo.fr/mauvaise-mere/2013/11/15/ceci-est-un-au-revoir.html

Blog La Très Mauvaise Mère : http://latresmauvaisemere.blogspot.fr/.

Campagne « Latch On NYC » : http://www.nyc.gov/html/doh/html/pr2012/pr013-12.shtml

Campagne « Moi aussi j'allaite » : http://www.moiaussijallaite.com/

Campagne « When nurture calls » : https://www.behance.net/gallery/16685319/When-Nurture-Calls-Campaign-

Conseil Supérieur de l'Audiovisuel : http://www.csa.fr/

Centre National de la Fonction publique territoriale : http://www.cnfpt.fr/

Groupe de recherche « Philofictions – philoséries » : http://philofictions.org/battlestar-galactica-2012.html

Haute Autorité de Santé : http://www.has-sante.fr/portail/

Ined : http://www.ined.fr/fr/

La Grande Tétée : http://www.grandetetee.com/

Larousse (dictionnaire en ligne) : http://www.larousse.fr/dictionnaires/francais

Légifrance : http://www.legifrance.gouv.fr/

Magicmaman : http://www.magicmaman.com/

Maman Blues : http://www.maman-blues.fr/

Maman.fr : http://www.maman.fr/.

Notrefamille.com : http://bebe.notrefamille.com/maman/ma-vie-de-maman-m66914.html

Organisation Mondiale de la Santé : http://www.who.int/fr/

Planning familiale : http://www.planning-familial.org/

SACD : http://www.sacd.fr/Les-droits-de-l-auteur-d-une-oeuvre.199.0.html

Annexes

Annexe 1. Présentation des corpus

Annexe 1.1. Corpus principal

Série épisodes	Date de diffusion	Horaire de diffusion	Durée
***Une famille formidable* – TF1 (1992-2012)**			
Les parents disjonctent	17/09/92	20:54:41	01:35:15
Des vacances orageuses	24/09/92	21:05:30	01:37:12
Des jours ça rit des jours ça pleure	28/09/92	20:48:37	01:38:16
Bonnes et mauvaises surprises	19/11/93	20:55:51	01:31:18
Des vacances mouvementées	26/11/93	20:49:29	01:31:13
Dure dure la rentrée	03/12/93	20:52:45	01:34:37
Nicolas s'en va-t'en guerre	22/03/96	20:53:22	01:43:24
L'amour en vacances	29/03/96	20:51:57	01:42:22
Beaumont de père en fils	05/04/96	20:54:03	01:38:13
Le clash	22/05/00	20:55:01	01:49:20
Panique à bord	29/05/00	20:57:55	01:46:32
Le grand départ	05/06/00	21:08:38	01:47:32
Des invités encombrants	27/05/02	20:58:14	01:47:29
Un Beaumont peut en cacher un autre	03/06/02	20:57:56	01:48:55
Le goût de la vie	10/06/02	21:09:12	01:44:07
Rien ne va plus	04/01/06	20:53:51	01:46:34
L'enfer au paradis	11/01/06	20:54:18	01:48:03
Un nouveau départ	18/01/06	20:56:47	01:52:36
Les adieux à Nono	07/01/08	20:52:37	01:50:14
Vacances marocaines	14/01/08	20:52:59	01:49:59
La famille s'agrandit	21/01/08	20:52:22	01:51:23
Le grand virage	04/01/10	20:46:39	01:47:43
Otages	11/01/10	20:47:43	01:53:29
Retour aux sources	18/01/10	20:47:42	01:52:00
Vive la crise	16/01/12	20:56:36	01:50:42
La guerre des chefs	23/01/12	20:57:16	01:49:40
Tous en scène !	30/01/12	20:57:22	01:48:53
***Un et un font six* – TF1 (1997-2000)**			
Crise de confiance	17/11/97	20:55:36	01:36:23
Ca passe ou ça casse	24/11/97	20:54:54	01:40:54
Chère maison	02/11/98	20:55:33	01:41:12
Très chère maison	16/11/98	20:55:08	01:44:10
Etre père c'est l'enfer	11/01/99	20:53:51	01:50:17
Papa, qui es tu ?	18/01/99	20:53:26	01:38:20
Vive la mariée !	17/04/00	20:57:53	01:41:51
Chassé-croisé	24/04/00	20:58:24	01:50:30

Que du bonheur ! – TF1 (2008)			
Zoé la mal aimée	07/01/08	19:48:35	00:03:14
Livraison à domicile	08/01/08	19:49:04	00:03:16
La petite bête	09/01/08	19:48:40	00:03:13
Le bulletin	10/01/08	19:49:33	00:03:12
Y a des matins comme ça	11/01/08	19:47:47	00:03:12
Le gros lot	14/01/08	19:49:31	00:03:16
Comme une casserole	15/01/08	19:49:25	00:03:16
Dessin d'école	16/01/08	19:49:14	00:03:16
Les courses	17/01/08	19:48:56	00:03:15
Plus près de toi	18/01/08	19:48:20	00:03:12
La liste	21/01/08	19:49:25	00:03:16
On ne coupe pas la parole	22/01/08	19:48:38	00:03:14
Le blog	23/01/08	19:49:34	00:03:16
Soirée foot	24/01/08	19:49:07	00:03:16
Opération convivialité	25/01/08	19:48:00	00:03:16
Âge de glace	28/01/08	19:49:45	00:03:16
Nicole, son ex	29/01/08	19:49:28	00:03:16
L'ultimatum	30/01/08	19:49:20	00:03:04
Sortie de classe	31/01/08	19:49:23	00:03:16
Maison de poupée	01/02/08	19:47:58	00:03:15
Fabien	04/02/08	19:49:24	00:03:14
Rose pour les filles	05/02/08	19:49:16	00:03:16
Le test	06/02/08	19:49:21	00:03:12
Réunion de parents	07/02/08	19:49:11	00:03:13
Nouveau lifting	08/02/08	19:49:31	00:03:14
La fourchette	11/02/08	19:49:39	00:03:14
Place au sport	12/02/08	19:49:54	00:03:13
Bip	13/02/08	19:49:19	00:03:10
Saint-Valentin	14/02/08	19:48:47	00:03:19
Peur de l'avion	15/02/08	19:48:15	00:03:13
Argent de poche	18/02/08	19:49:34	00:03:14
Collecte de vêtements	19/02/08	19:48:53	00:03:15
Le resto de Zoé	20/02/08	19:49:24	00:02:59
Les mouches	21/02/08	19:48:24	00:03:14
La fausse excuse	22/02/08	19:49:44	00:03:13
Liste rouge	25/02/08	19:49:04	00:03:15
Cigale et fourmi	26/02/08	19:49:46	00:03:15
La boum	27/02/08	19:48:23	00:03:32
Et la lumière fut	28/02/08	19:48:09	00:03:16
Les écrans	29/02/08	19:48:57	00:03:09
La chorégraphie	03/03/08	19:49:11	00:03:15
Homme au foyer	04/03/08	19:48:34	00:03:12
Aide ménagère	05/03/08	19:49:10	00:03:16
Steph écrivain	06/03/08	19:49:03	00:03:13
Arbre généalogique	07/03/08	19:47:03	00:03:14

Analyses	10/03/08	19:49:08	00:03:21
Les reproches	11/03/08	19:49:22	00:03:13
Passé antérieur	12/03/08	19:49:17	00:03:15
La vie de princesse	13/03/08	19:47:45	00:03:15
Elsa veut découcher	14/03/08	19:47:21	00:03:15
L'amoureur	17/03/08	19:45:50	00:03:14
La tombola	18/03/08	19:48:36	00:03:16
Week-end	19/03/08	19:48:44	00:03:13
Armoires à monter	20/03/08	19:47:25	00:03:13
La quiche	21/03/08	19:47:39	00:03:14
On inverse les rôles	24/03/08	19:48:29	00:03:15
Je t'aime moi non plus	25/03/08	19:49:00	00:03:15
Quand ils seront grands	26/03/08	19:48:06	00:03:13
La révolution française	27/03/08	19:48:13	00:03:16
Fuite de capitaux	28/03/08	19:47:41	00:03:14
Invité surprise	31/03/08	19:48:40	00:03:12
Mémé Zoé	01/04/08	19:48:24	00:03:13
L'ordre juste	02/04/08	19:47:31	00:03:13
Le carnet intime	03/04/08	19:47:52	00:03:16
Sage femme	04/04/08	19:47:16	00:03:13
L'entretien de Ben	07/04/08	19:48:35	00:03:23
Bataille navale	08/04/08	19:48:26	00:03:12
Kung Fu master	09/04/08	19:49:08	00:03:15
Petit bateau	10/04/08	19:48:36	00:03:13
Le match de foot	11/04/08	19:48:19	00:03:16
Little miss Zoé	14/04/08	19:49:46	00:03:16
Visite surprise	15/04/08	19:50:24	00:03:15
Les économies	16/04/08	19:50:00	00:03:15
Les adieux de Ben	17/04/08	19:48:07	00:03:19
Dans les étoiles	18/04/08	19:47:49	00:03:13
Des voisins très bruyants	21/04/08	19:49:39	00:03:15
Copie conforme	22/04/08	19:49:10	00:03:16
Jessie	23/04/08	19:49:57	00:03:14
Un zeste de folie	24/04/08	19:47:40	00:03:13
Baby-sitter	25/04/08	19:48:43	00:03:14
La rupture	28/04/08	19:48:50	00:03:22
Le chaperon	29/04/08	19:49:40	00:03:15
Héritage Tatie Jeanine	30/04/08	19:49:21	00:03:15
Le tripot	01/05/08	19:48:49	00:03:16
Independance Day	02/05/08	19:49:02	00:03:14
Petit copain de mamie	05/05/08	19:49:28	00:03:12
La copine de Ben	06/05/08	19:48:52	00:03:22
Piou	07/05/08	19:50:09	00:03:13
L'enterrement de vie de jeune fille	08/05/08	19:47:59	00:03:18
C'est quoi ce ballon	09/05/08	19:47:59	00:03:20
Le procès	12/05/08	19:49:18	00:03:15

Jeux de mains	13/05/08	19:49:35	00:03:24
Relooking extrême	14/05/08	19:49:18	00:03:21
La bonne cousine	15/05/08	19:47:49	00:03:16
Séance photo	16/05/08	19:47:33	00:03:24
Stéphane veut parler	19/05/08	19:49:19	00:03:25
Les copains d'hier	20/05/08	19:48:59	00:03:08
L'anniversaire de Ben	21/05/08	19:48:38	00:03:18
Accouchement d'urgence	22/05/08	19:47:41	00:03:13
Jogging du dimanche	23/05/08	19:48:07	00:03:13
Sa mère en string	26/05/08	19:49:26	00:03:16
Flower power	27/05/08	19:47:47	00:03:13
Les dents de Jean-François	28/05/08	19:49:14	00:03:14
Standard téléphonique	29/05/08	19:47:54	00:03:19
La voisine	30/05/08	19:45:34	00:03:27
Un portable pour Zoé	02/06/08	19:47:10	00:03:24
Leçon de choses	03/06/08	19:48:40	00:03:13
Le barman	04/06/08	19:49:32	00:03:16
Julien GO	05/06/08	19:48:16	00:03:22
Invasion de cafards	06/06/08	19:46:02	00:03:11
Ben psy	09/06/08	19:48:16	00:03:28
Bagarre à l'école	11/06/08	19:48:20	00:03:06
Fête des pères	12/06/08	19:49:20	00:03:29
Ben dragueur	16/06/08	19:48:45	00:03:29
Speed dating	17/06/08	19:48:24	00:03:23
L'expulsion de JF	18/06/08	19:49:21	00:03:22
La dette	19/06/08	19:48:33	00:03:21
Interprétation des rêves	20/06/08	19:48:10	00:03:24
Touche pas à ma pote	23/06/08	19:48:33	00:03:12
Voisin de Ben	24/06/08	19:47:56	00:03:25
La correspondante	25/06/08	19:47:57	00:03:23
Départ en vacances	26/06/08	19:48:11	00:03:21
La fille d'Arles	27/06/08	19:47:30	00:03:22
Le cambriolage	01/09/08	19:49:21	00:03:32
L'anniversaire de Val	02/09/08	19:49:18	00:03:33
Nippon ni mauvais	03/09/08	19:49:32	00:03:41
Jeff Rambo	04/09/08	19:48:31	00:03:38
La panne	05/09/08	19:47:44	00:03:39
Journée filles	08/09/08	19:49:01	00:03:33
Extinction de voix	09/09/08	19:48:26	00:03:34
La vue qui baisse	10/09/08	19:48:47	00:03:28
Mariage bis	11/09/08	19:47:50	00:03:35
Charlie et Mamie Catherine	12/09/08	19:45:10	00:03:35
Pension alimentaire	15/09/08	19:49:39	00:03:26
Cousine Fabienne	16/09/08	19:48:57	00:03:28
A votre bon cœur	17/09/08	19:49:04	00:03:27
Le casting d'Elsa	18/09/08	19:47:49	00:03:28

Hétéro malgré lui	19/09/08	19:46:53	00:03:37
Les impôts	22/09/08	19:49:24	00:03:30
Le tic	23/09/08	19:49:18	00:03:32
Le bouton	24/09/08	19:48:57	00:03:27
Leçon de danse	25/09/08	19:48:43	00:03:28
Ben se fait prendre en grippe	26/09/08	19:47:16	00:03:37
Les bonnes manières	29/09/08	19:49:17	00:03:39
L'huissier	30/09/08	19:48:49	00:03:26
Tennis en double	01/10/08	19:49:20	00:03:40
Une folle envie	02/10/08	19:48:34	00:03:27
Le régime à points	03/10/08	19:47:06	00:03:32
L'amour est aveugle et sourd	06/10/08	19:48:01	00:03:40
Constat d'échec	07/10/08	19:47:46	00:03:34
La photo de classe	08/10/08	19:48:06	00:03:26
Zoé, le boulet	09/10/08	19:47:54	00:03:38
Sophie change de bord	10/10/08	19:46:18	00:03:25
37,3° le matin	13/10/08	19:49:19	00:03:40
Le boudin	14/10/08	19:48:31	00:03:41
Julien Anatomy	15/10/08	19:48:49	00:03:24
Val a du retard	16/10/08	19:48:46	00:03:29
Le gros QI	17/10/08	19:48:41	00:03:28
Julien sans frontières	20/10/08	19:49:54	00:03:32
Le rendez-vous de Zoé	21/10/08	19:50:01	00:03:30
Ben fait son cinéma	22/10/08	19:48:56	00:03:37
Val draguée	23/10/08	19:48:30	00:03:40
La piqûre	24/10/08	19:47:31	00:03:27
Fausse route	27/10/08	19:49:02	00:03:34
Bonjour Papa	28/10/08	19:49:22	00:03:41
Pour rugir de plaisir	29/10/08	19:49:01	00:03:39
Les jouets de Sophie	30/10/08	19:49:49	00:03:41
L'entorse	31/10/08	19:48:50	00:03:29
Lotus rose	03/11/08	19:50:18	00:03:39
Ben cent profession	04/11/08	19:48:48	00:03:41
Enfin seuls	05/11/08	19:50:42	00:03:28
MLF Le retour	06/11/08	19:49:35	00:03:35
Souris ni ni	07/11/08	19:48:46	00:03:26
Casting de nounou	10/11/08	19:49:53	00:03:39
Sauvez Djoudjou	11/11/08	19:50:07	00:03:39
The chauve must go home	12/11/08	19:49:25	00:03:34
Les soldes	13/11/08	19:49:48	00:03:25
Amendes amères	14/11/08	19:48:37	00:03:21
M. et Mme Kuquischmut	17/11/08	19:49:07	00:03:39
Le duel	18/11/08	19:49:43	00:03:25
Viva la revolución !	19/11/08	19:49:56	00:03:41
Rencontre par intérim	20/11/08	19:49:22	00:03:41
Tri par le vide	21/11/08	19:49:12	00:03:28

L'autre Valérie	24/11/08	19:49:21	00:03:27
Thalasso	25/11/08	19:49:56	00:03:32
Trip écolo	26/11/08	19:49:28	00:03:32
On échange	27/11/08	19:50:22	00:03:40
Garder un bébé	28/11/08	19:49:16	00:03:28
Toujours prête	01/12/08	19:49:16	00:03:25
Un père idéal	02/12/08	19:49:11	00:03:20
La fiesta	03/12/08	19:49:05	00:03:36
Le somnambule	04/12/08	19:50:45	00:03:40
La muse	05/12/08	19:48:51	00:03:28
Accros au portable	08/12/08	19:50:03	00:03:39
Camelote	09/12/08	19:49:30	00:03:31
Le train électrique	10/12/08	19:50:15	00:03:12
Ben enquête	11/12/08	19:51:08	00:03:40
Faut qu'on se parle	12/12/08	19:49:20	00:03:37
Copine squatteuse	15/12/08	19:49:14	00:03:27
L'adoleschiante	16/12/08	19:49:59	00:03:12
Escargot de course	17/12/08	19:49:55	00:03:15
Karaoké des leçons	18/12/08	19:50:52	00:03:16
L'amnésie de Stéphane	19/12/08	19:49:50	00:03:18
Le parrain	22/12/08	19:50:04	00:03:27
Ben voit double	23/12/08	19:49:43	00:03:23
***Clem* – TF1 (2010-2012)**			
Maman trop tôt	22/02/10	20:47:23	01:45:52
Bienvenue à Valentin !	21/03/11	20:54:50	01:39:33
Vive les vacances	28/03/11	20:50:57	01:34:26
C'est la rentrée !	04/04/11	20:50:49	01:37:27
La famille, c'est sacré	19/03/12	21:03:17	01:38:49
La mutation	26/03/12	20:58:00	01:38:24
La guerre des familles	02/04/12	20:56:53	01:39:01
***Fête de famille* – F2 (2006)**			
Joyeux anniversaire	08/03/06	20:54:47	00:49:01
Tout va très bien	08/03/06	21:49:11	00:49:33
Quand on a tout pour être heureux	15/03/06	20:55:22	00:52:15
On n'est pas des surhommes	15/03/06	21:53:06	00:51:37
L'envie qui remonte	22/03/06	20:54:08	00:51:19
Maladie d'amour	22/03/06	21:51:07	00:52:10
***Fais pas ci, fais pas ça* – F2 (2007-2012)**			
La rentrée des classes	08/09/07	19:12:56	00:34:28
Solidarité familiale	15/09/07	19:02:40	00:43:49
Plein la tête	22/09/07	19:07:37	00:39:38
Les bonnes résolutions	29/09/07	19:04:23	00:41:33
Les 10 commandements	06/10/07	19:04:28	00:42:41

L'anniversaire des filles	13/10/07	19:03:45	00:44:20
Premier bulletin	20/10/07	19:04:23	00:43:28
Toussaint	27/10/07	19:04:50	00:42:02
Pas d'inquiétude	03/11/07	19:04:10	00:43:31
Coup de froid	10/11/07	19:04:41	00:42:20
Toute vérité n'est pas bonne à dire	24/11/07	19:03:11	00:43:04
Ce n'est qu'un au revoir	01/12/07	19:05:29	00:44:33
Les bonnes manières	22/04/09	20:37:37	00:53:36
SOS mères en détresse	22/04/09	21:31:50	00:55:27
La dynamique du cadre	29/04/09	20:38:02	00:50:53
Grosse déprime	29/04/09	21:30:05	00:50:13
Le temps des épreuves	06/05/09	20:36:10	00:53:16
Ha ! La belle vie	06/05/09	21:29:58	00:47:20
L'Esprit de Noël	24/11/10	20:40:40	00:50:19
Les apparences sont parfois trompeuses	24/11/10	21:30:59	00:52:41
Le syndrome du pingouin	01/12/10	20:38:34	00:51:28
Le miracle de la vie	01/12/10	21:30:02	00:52:12
Couper le cordon	08/12/10	20:41:23	00:50:18
Aimez-vous Chopin ?	08/12/10	21:31:41	00:53:19
Le problème avec ma mère	15/12/10	20:36:51	00:52:56
La frite et le dindon	15/12/10	21:29:47	00:51:07
Le nouveau voisin	16/11/11	20:45:45	00:48:49
Votez Lepic !	16/11/11	21:34:34	00:50:43
Les limites et les bornes	23/11/11	20:43:49	00:49:29
Parfois les gens changent	23/11/11	21:33:18	00:51:47
Qui a envie d'être aimé ?	30/11/11	20:43:54	00:52:47
Emmerdements durables	30/11/11	21:36:41	00:48:28
20 ans déjà !	07/12/11	20:43:38	00:53:37
Engagez-vous !	07/12/11	21:37:15	00:49:43
Le bonheur, c'est maintenant	07/11/12	20:53:20	00:51:35
L'été indien	07/11/12	21:44:55	00:54:05
Hommes au bord de la crise de nerfs	14/11/12	20:50:48	00:48:19
Etre (ou ne pas être) une femme	14/11/12	21:39:07	00:51:26
L'effet Tatiana	21/11/12	20:49:59	00:48:32
Super Lepic	21/11/12	21:38:31	00:48:38
On ne badine pas avec l'amour	28/11/12	20:49:44	00:48:31
Le Joker connerie	28/11/12	21:38:15	00:50:10
***Drôle de famille* – F2 (2009-2012)**			
Drôle de famille	30/12/09	20:38:14	01:34:34
Deux heureux événements	29/12/10	20:37:01	01:37:43
Chacun pour soi	05/09/12	20:48:48	01:31:17
***Clash* – F2 (2012)**			
Robin. La maladie d'amour	09/05/12	20:50:10	00:49:21
Olivia. Hymen	09/05/12	21:39:31	00:50:41

Hugo. Le mérite d'être clair	16/05/12	20:56:02	00:49:35
Dylan. Le funambule	16/05/12	21:45:37	00:50:01
Cassius. L'école des hommes	23/05/12	20:47:35	00:47:43
Émilie. La valse aux baisers	23/05/12	21:35:18	00:49:18
***La Smala s'en mêle* – F2 (2012)**			
Un nouveau départ	18/04/12	20:59:37	01:28:11
Sauvage concurrence	24/10/12	20:47:56	01:26:41
***Famille d'accueil* – F3 (2001-2012)**			
Telle mère, telle fille	15/12/01	20:51:25	01:30:57
Une mère à tout prix	15/10/02	20:54:21	01:37:09
Eddy	08/04/03	20:58:34	01:29:13
Un de plus, un de moins	10/06/03	20:53:45	01:31:42
Mauvaise graine	16/09/03	20:56:27	01:28:27
Un long silence	20/01/04	20:55:30	01:30:23
Le secret de Lulu	02/03/04	20:55:37	01:34:10
A 1000 mètres du bonheur	20/04/04	20:55:52	01:26:28
Emma	28/09/04	20:56:26	01:30:22
L'instinct de vie	19/04/05	20:56:14	01:28:57
La grande fille	24/05/05	20:59:04	01:33:08
Née sous X	18/10/05	20:52:55	01:32:57
Soupçons	15/11/05	20:52:57	01:31:42
Le petit du coucou	31/01/06	20:53:37	01:31:29
Les bottes de sept lieues	09/05/06	20:53:14	01:27:40
Le témoin	24/09/06	20:51:31	01:30:04
La mauvaise pente	11/11/06	20:52:47	01:31:56
Malentendu	17/03/07	20:56:43	01:29:25
Le prisonnier	01/12/07	20:56:30	01:30:59
Hugo	09/02/08	20:54:13	01:28:34
Une bouteille à la mer	01/03/08	20:52:12	01:31:33
la face cachée de la lune	12/04/08	20:50:06	01:27:07
Une vie rêvée	27/09/08	20:54:01	00:53:30
Qui sème le vent...	27/09/08	21:52:58	00:54:12
Âge tendre	04/10/08	20:53:28	00:53:06
Dommage collatéral	04/10/08	21:51:50	00:51:32
Le plus beau jour de ma vie	11/10/08	20:55:00	00:49:29
Beau-père	11/10/08	21:47:40	00:53:33
Terre d'accueil	18/10/08	20:52:54	00:50:42
Fille de personne	18/10/08	21:49:07	00:51:35
Demain peut-être	21/02/09	20:34:48	00:55:55
Fils de guerre	21/02/09	21:32:20	00:53:52
Esprit d'entreprise	28/02/09	20:50:55	00:57:49
À la vie, à la mort	28/02/09	21:50:07	00:55:25
L'autre peine	05/01/10	20:35:40	00:52:23

Un monde parfait	05/01/10	21:28:44	00:51:33
Chat de gouttière	12/01/10	20:36:13	00:53:42
En milieu ordinaire	12/01/10	21:30:24	00:54:28
La tête dans les étoiles	19/01/10	20:37:03	00:51:36
Ma mère à moi	19/01/10	21:29:21	00:51:20
Enfant sans frontière	26/01/10	20:35:30	00:52:06
Enfant de la balle	26/01/10	21:28:12	00:48:27
Hors jeu	04/01/11	20:35:20	00:51:53
Clair de ronde	04/01/11	21:27:29	00:53:25
Alerte enlèvement : 1ère partie	11/01/11	20:37:03	00:53:11
Alerte enlèvement : 2e partie	11/01/11	21:30:24	00:51:25
Sortir de l'ombre	18/01/11	20:35:25	00:53:47
Bad Girl	18/01/11	21:29:22	00:50:10
Une vraie famille	25/01/11	20:36:00	00:52:31
Pimprenelle	25/01/11	21:28:55	00:52:35
Le cadet de mes soucis	10/01/12	20:40:52	00:51:29
Vue sur Internet	10/01/12	21:32:21	00:50:32
Nage libre	17/01/12	21:31:46	00:53:40
Ying et yang	17/01/12	20:40:15	00:51:31
No Life	24/01/12	20:39:41	00:54:21
Mal de mère	24/01/12	21:34:02	00:54:13
Un diamant brut	31/01/12	21:33:55	00:52:59
Esprit de corps	31/01/12	20:40:43	00:53:12
Une petite héroïne	07/02/12	20:41:27	00:50:32
Retour d'affection	07/02/12	21:31:59	00:52:36
***La Famille Guérin* – Canal+ (2002)**			
Il faut assumer ses actes quand on fait une bêtise	13/07/02	22:31:28	00:27:49
Il faut avoir de la volonté pour réussir dans la vie	13/07/02	22:59:38	00:22:55
Il faut respecter le choix de ses enfants	20/07/02	22:10:52	00:22:40
Il faut s'appliquer dans la vie	20/07/02	22:33:53	00:25:36
Il faut prendre soin d'autrui	27/07/02	22:10:25	00:24:21
Il faut rendre service sans rien attendre en retour	27/07/02	22:35:08	00:22:26
***Nos enfants chéris* – Canal + (2007-08)**			
Vive les vacances	10/09/07	20:54:58	00:23:02
En famille	10/09/07	21:18:00	00:20:00
Le boulet	10/09/07	21:38:00	00:21:06
La tarte	17/09/07	20:53:23	00:21:37
Fumier	17/09/07	21:15:00	00:20:00
Hervé	17/09/07	21:35:00	00:25:40
Le rêve	24/09/07	21:16:00	00:22:00
Dérapage	24/09/07	20:53:56	00:22:04
La ferme !	24/09/07	21:38:00	00:20:28
L'anniversaire	01/10/07	20:54:27	00:21:33
Accouche !	01/10/07	21:16:00	00:22:00

Double jeu	01/10/07	21:38:00	00:22:31
Doubles vies	01/09/08	20:54:52	00:22:19
Martin nique	01/09/08	21:17:11	00:22:18
Vive les mariés !	01/09/08	21:39:29	00:21:05
Rhum arrangé	01/09/08	22:00:34	00:23:39
Paris, c'est fini	08/09/08	20:53:40	00:26:13
En trans	08/09/08	21:15:40	00:25:48
C'est grave docteur ?	08/09/08	21:41:28	00:21:31
Baston en Aveyron	08/09/08	22:02:59	00:19:54
Je suis capable	15/09/08	20:54:45	00:25:08
Familles décomposées	15/09/08	21:15:40	00:25:48
Joyeux Noël !	15/09/08	21:41:28	00:21:31
Nouveau dada	15/09/08	22:02:59	00:22:18
***Hard* – Canal + (2008 et 2011)**			
Hard – saison 1 : épisode 1	09/05/08	22:58:46	00:26:07
Hard – saison 1 : épisode 2	09/05/08	23:24:53	00:26:18
Hard – saison 1 : épisode 3	16/05/08	23:16:19	00:27:55
Hard – saison 1 : épisode 4	16/05/08	23:44:25	00:29:15
Hard – saison 1 : épisode 5	23/05/08	22:20:55	00:27:28
Hard – saison 1 : épisode 6	23/05/08	22:48:23	00:26:24
Hard – saison 2 : épisode 1	30/05/11	20:51:36	00:31:31
Hard – saison 2 : épisode 2	30/05/11	21:23:13	00:30:33
Hard – saison 2 : épisode 3	30/05/11	21:53:52	00:30:14
Hard – saison 2 : épisode 4	06/06/11	20:50:00	00:30:00
Hard – saison 2 : épisode 5	06/06/11	21:20:00	00:35:00
Hard – saison 2 : épisode 6	06/06/11	21:55:00	00:25:00
Hard – saison 2 : épisode 7	13/06/11	20:54:25	00:30:43
Hard – saison 2 : épisode 8	13/06/11	21:25:14	00:25:25
Hard – saison 2 : épisode 9	13/06/11	21:50:44	00:25:05
Hard – saison 2 : épisode 10	20/06/11	20:52:57	00:26:14
Hard – saison 2 : épisode 11	20/06/11	21:19:17	00:29:28
Hard – saison 2 : épisode 12	20/06/11	21:48:51	00:27:43
***Xanadu* – Arte (2011)**			
Épisode 1	30/04/11	22:38:49	00:52:16
Épisode 2	30/04/11	23:32:52	00:51:12
Épisode 3	07/05/11	23:17:24	00:48:55
Épisode 4	07/05/11	24:07:38	00:48:57
Épisode 5	14/05/11	22:25:03	00:49:21
Épisode 6	14/05/11	23:16:05	00:49:03
Épisode 7	21/05/11	22:24:58	00:44:13
Épisode 8	21/05/11	23:10:11	00:45:34
***Merci, les enfants vont bien* – M6 (2005-08)**			
Ca déménage	28/09/05	20:53:38	01:31:31

Restons zen !	05/10/05	20:52:36	01:35:35
Vive les mariés !	21/02/07	20:47:31	01:37:17
Coup de foudre	29/03/07	20:54:20	01:38:08
Congé paternité	22/10/08	20:50:00	00:59:15
Système B	22/10/08	21:49:37	00:55:08
Un nuage passe	29/10/08	20:48:22	00:53:08
Âmes sœurs	29/10/08	21:41:36	00:52:48
La belle vie	19/11/08	20:51:20	00:59:41
Coup de poker	19/11/08	21:51:01	00:55:23
Elle ou moi	26/11/08	20:48:42	00:56:23
La rançon du succès	26/11/08	21:45:12	00:55:41
***Ma femme, ma fille, deux bébés* – M6 (2010- 2012)**			
Ma femme, ma fille, 2 bébés	20/10/10	20:43:42	01:37:34
Chacun cherche sa place	15/11/11	20:55:49	01:36:20
Ma femme, ma fille, un déménagement	05/06/12	20:58:12	01:44:17
***En famille* – M6 (2012)**			
En famille : [émission du 25 juin 2012]	25/06/12	20:13:39	00:31:40
En famille : [émission du 26 juin 2012]	26/06/12	20:14:02	00:32:02
En famille : [émission du 27 juin 2012]	27/06/12	20:11:58	00:12:15
En famille : [émission du 28 juin 2012]	28/06/12	20:15:45	00:32:15
En famille : [émission du 29 juin 2012]	29/06/12	20:12:52	00:32:31
En famille : [émission du 30 juin 2012]	30/06/12	20:11:37	00:25:17
En famille : [émission du 02 juillet 2012]	02/07/12	20:10:29	00:33:36
En famille : [émission du 03 juillet 2012]	03/07/12	20:12:33	00:35:48
En famille : [émission du 04 juillet 2012]	04/07/12	20:10:39	00:36:42
En famille : [émission du 05 juillet 2012]	05/07/12	20:10:41	00:31:42
En famille : [émission du 06 juillet 2012]	06/07/12	20:12:07	00:32:25
En famille : [émission du 7 juillet 2012]	07/07/12	20:06:52	00:30:56
En famille : [émission du 09 juillet 2012]	09/07/12	20:11:12	00:32:26
En famille : [émission du 10 juillet 2012]	10/07/12	20:11:29	00:33:14
En famille : [émission du 11 juillet 2012]	11/07/12	20:12:00	00:32:52
En famille : [émission du 12 juillet 2012]	12/07/12	20:12:11	00:36:17
En famille : [émission du 13 juillet 2012]	13/07/12	20:10:14	00:34:59
En famille : [émission du 14 juillet 2012]	14/07/12	20:09:17	00:28:58
En famille : [émission du 16 juillet 2012]	16/07/12	20:10:59	00:37:07
En famille : [émission du 17 juillet 2012]	17/07/12	20:10:42	00:37:21
En famille : [émission du 18 juillet 2012]	18/07/12	20:10:53	00:36:47
En famille : [émission du 19 juillet 2012]	19/07/12	20:12:27	00:36:49
En famille : [émission du 20 juillet 2012]	20/07/12	20:11:05	00:34:44
En famille : [émission du 21 juillet 2012]	21/07/12	20:10:25	00:29:16
En famille : [émission du 23 juillet 2012]	23/07/12	20:11:28	00:35:40
En famille : [émission du 24 juillet 2012]	24/07/12	20:12:40	00:35:55
En famille : [émission du 25 juillet 2012]	25/07/12	20:12:05	00:35:09
En famille : [émission du 26 juillet 2012]	26/07/12	20:10:25	00:39:40

En famille : [émission du 27 juillet 2012]	27/07/12	20:10:55	00:35:02
En famille : [émission du 28 juillet 2012]	28/07/12	20:08:26	00:31:33
En famille : [émission du 30 juillet 2012]	30/07/12	20:10:50	00:38:31
En famille : [émission du 31 juillet 2012]	31/07/12	20:12:21	00:35:41
En famille : [émission du 1 août 2012]	01/08/12	20:10:03	00:38:23
En famille : [émission du 2 août 2012]	02/08/12	20:09:13	00:39:07
En famille : [émission du 3 août 2012]	03/08/12	20:10:52	00:37:46
En famille : [émission du 4 août 2012]	04/08/12	20:07:42	00:33:36
En famille : [émission du 6 août 2012]	06/08/12	20:09:46	00:38:46
En famille : [émission du 7 août 2012]	07/08/12	20:12:06	00:37:43
En famille : [émission du 8 août 2012]	08/08/12	20:11:09	00:37:14
En famille : [émission du 9 août 2012]	09/08/12	20:09:47	00:29:23
En famille : [émission du 10 août 2012]	10/08/12	20:07:51	00:37:43
En famille : [émission du 11 août 2012]	11/08/12	20:09:18	00:31:05
En famille : [émission du 13 août 2012]	13/08/12	20:11:06	00:37:51
En famille : [émission du 14 août 2012]	14/08/12	20:09:52	00:37:49
En famille : [émission du 15 août 2012]	15/08/12	20:11:39	00:35:50
En famille : [émission du 16 août 2012]	16/08/12	20:09:48	00:38:14
En famille : [émission du 17 août 2012]	17/08/12	20:08:57	00:38:56
En famille : [émission du 18 août 2012]	18/08/12	20:08:04	00:34:04
En famille : [émission du 20 août 2012]	20/08/12	20:11:24	00:35:49
En famille : [émission du 21 août 2012]	21/08/12	20:10:20	00:38:47
En famille : [émission du 22 août 2012]	22/08/12	20:09:16	00:38:54
En famille : [émission du 23 août 2012]	23/08/12	20:09:52	00:39:38
En famille : [émission du 24 août 2012]	24/08/12	20:12:52	00:34:35
En famille : [émission du 25 août 2012]	25/08/12	20:09:12	00:31:09
En famille : [émission du 27 août 2012]	27/08/12	20:13:41	00:31:47
En famille : [émission du 28 août 2012]	28/08/12	20:11:42	00:34:38
En famille : [émission du 29 août 2012]	29/08/12	20:10:38	00:34:55
En famille : [émission du 30 août 2012]	30/08/12	20:12:04	00:31:41
En famille : [émission du 31 août 2012]	31/08/12	20:12:57	00:32:26
En famille : [émission du 1 septembre 2012]	01/09/12	20:12:18	00:25:43

Annexe 1.2. Corpus exploratoires

Annexe 1.2.1. Séries sentimentales, familiales et dramatiques

Série, épisode[1]	Date de diffusion	Heure de diffusion	Durée	Chaîne
Janique Aimée, épisode 1	04/02/63	19:46:00	00:12:52	1
Les saintes chéries, « Eve et son mari »	09/10/65	20:38:30	00:25:54	1
Sylvie des trois ormes, épisode 1	04/01/68	19:40:00	00:13:00	1
Prune, épisode 1	27/07/70	19:32:00	00:11:43	1
Noële aux quatre vents, épisode 1	30/11/70	19:27:40	00:13:06	1

[1] Nous précisons le titre de l'épisode pilote lorsque celui-ci en a un, ce qui n'est pas automatiquement le cas.

Une autre vie, épisode 1	10/02/71	20:18:30	00:13:41	1
Le manège de Port Barcarès, épisode 1	27/03/72	20:15:10	00:13:00	1
Pont dormant, épisode 1	04/10/72	20:21:40	00:13:00	1
Le temps de vivre, le temps d'aimer, épisode 1	02/04/73	19:45:50	00:13:00	2
Graine d'ortie, épisode 1	01/06/73	20:16:40	00:13:03	1
L'étang de la Breure, épisode 1	13/08/73	20:09:10	00:13:00	1
Les enfants des autres, épisode 1	28/02/74	19:43:45	00:13:00	2
Valérie, épisode 1	26/06/74	19:44:00	00:13:00	2
Une femme seule, épisode 1	06/01/75	19:45:25	00:12:27	2
Christine, épisode 1	12/05/75	19:45:00	00:13:00	1
Anne jour après jour, épisode 1	23/09/76	18:59:45	00:13:55	1
La Lune papa, épisode 1	03/01/77	19:03:25	00:12:00	1
L'automne d'une femme, épisode 1	03/12/79	00:00:00	00:10:00	2
Alberte, épisode 1	15/09/80	00:00:00	00:13:00	2
Papa poule, « Comment on devient papa poule »	17/10/80	00:00:00	00:45:53	2
Martine Verdier, épisode 1	28/05/81	00:00:00	00:50:00	1
Marie Marie, « Les enfants de Marie »	25/09/81	20:33:57	00:44:19	2
Le Chef de famille, « La femme de trente ans »	12/02/82	20:36:36	01:00:00	2
Un seul être vous manque, épisode 1	08/06/84	20:35:00	00:55:00	2
Maguy, « Rose et Marguerite c'est le bouquet »	08/09/85	18:26:46	00:25:58	2
Tel père, tel fils, épisode 1	23/06/86	19:55:36	00:04:39	3
Marc et Sophie, « Ennuis de noces »	05/09/87	19:30:50	00:26:00	1
Salut les homards, « Béa et Charlie »	15/10/88	18:58:35	00:27:00	1
Le mari de l'ambassadeur, épisode 1	19/09/90	20:48:24	00:50:55	2
Une famille pour deux, « Un lit pour deux »	01/07/95	20:06:06	00:27:53	M6
Un homme à domicile, « L'adoption »	03/07/95	18:50:06	00:24:22	2
Une femme en blanc, épisode 1	31/03/97	20:55:35	01:34:09	F2
Domisiladoré, « 5 ans déjà »	27/10/03	19:50:10	00:07:35	F2
Clara Sheller, « À la recherche du prince charmant »	18/05/05	20:59:54	00:51:29	F2
3 femmes... un soir d'été, épisode 1	08/08/05	20:56:50	01:37:22	F2
Mafiosa, le clan, épisode 1	12/12/06	20:55:15	00:49:28	C+
La commune, « Visite guidée »	26/11/07	20:54:14	00:48:24	C+
Le réveillon des bonnes, épisode 1	29/11/07	21:00:22	00:52:08	F3
Scalp, « Chute libre »	14/01/08	20:53:50	00:51:48	C+
Un village français, « Le débarquement »	04/06/09	20:36:00	00:47:00	F3
Eternelle, épisode 1	30/07/09	20:39:52	00:54:59	M6
Mes amis, mes amours, mes emmerdes, « Quand les amis s'en mêlent »	12/10/09	20:49:20	00:56:21	TF1
Nouvelle Maud, épisode 1	05/06/10	20:36:30	00:49:26	F3
Maison close, épisode 1	04/10/10	20:49:03	00:55:18	C+
Les vivants et les morts, « L'inondation »	06/10/10	20:36:30	00:47:09	F2
1788 et demi, « Du principe d'Archimède appliqué aux canailles »	15/01/11	20:36:59	00:44:14	F3
Les beaux mecs, épisode 1	16/03/11	20:49:03	00:49:54	F2
Rani, « Bâtarde »	14/12/11	20:44:02	00:52:02	F2
Les hommes de l'ombre, « L'attentat »	25/01/12	20:46:19	00:45:16	F2
Kaboul Kitchen, « La fille à la grosse valise »	13/02/12	20:55:56	00:33:07	C+
Vive la colo, « Le débarquement »	16/04/12	20:57:41	00:57:08	TF1
Nos chers voisins, épisode 1	04/06/12	20:46:37	00:07:17	TF1

Inquisitio, « De viris : des hommes »	04/07/12	20:48:13	00:49:10	F2
Ainsi soient-ils, épisode 1	11/10/12	20:52:48	00:48:25	ARTE
Les revenants, « Camille »	26/11/12	21:00:09	00:54:56	C+

Annexe 1.2.2. Corpus de pilotes : héros et héroïnes dans leur milieu professionnel

Série, épisode	Chaîne	Date de diffusion	Heure de diffusion	Durée
Cécilia médecin de campagne, « L'enfant blessé »	TF1	09/04/66	20:33:00	00:24:23
Commissaire Moulin Police Judiciaire, « Ricochets »	TF1	04/08/76	20:30:00	01:32:31
Madame le juge, « Le Dossier Françoise Muller »	A2	11/03/78	20:50:00	01:28:47
Docteur Erika Werner, épisode 1	A2	02/06/78	20:35:00	00:53:00
Médecins de nuit, « Michel »	A2	22/09/78	20:40:11	00:55:00
Médecins de nuit, « Anne »	A2	29/09/78	20:41:53	00:52:00
Médecins de nuit, « Hélène »	A2	20/10/78	20:41:10	00:55:00
Allo Béatrice, « Sœur Béatrice indice d'écoute »	A2	16/11/84	20:35:00	00:55:00
Madame et ses flics, « Télé-Crime »	FR3	22/11/85	20:34:01	01:00:00
Pause café pause tendresse, « Une petite fille perdue »	TF1	12/01/89	20:41:20	01:18:57
Le système Navarro, « Folies de flics »	TF1	26/10/89	20:50:05	01:19:04
Julie Lescaut, épisode 1	TF1	09/01/92	20:59:53	01:35:38
Le Chinois, « L'héritage »	TF1	23/01/92	20:55:41	01:36:42
Van Loc, Le flic de Marseille	TF1	30/01/92	20:54:06	01:25:44
Le Destin du Dr. Calvet, épisode 1	TF1	30/07/92	11:32:06	00:24:15
Le JAP, juge d'application des peines, « Les dangers de la liberté »	TF1	05/11/92	20:59:00	01:36:33
Les Cordier juge et flic, « Peinture au pistolet »	TF1	26/11/92	20:56:12	01:20:35
L'instit, « Les chiens et les loups »	France 2	17/02/93	20:53:06	01:19:10
Inspecteur Medeuze, « Poulet fermier »	TF1	18/02/93	21:13:23	01:22:40
Rocca, « Les dératiseurs »	TF1	17/06/93	20:51:48	01:20:38
Le Cascadeur, « Le Saut de la mort »	TF1	07/01/94	20:47:25	01:40:47
La Mondaine, « La belle de Varsovie »	TF1	31/03/94	21:01:32	01:48:48
Madame le proviseur, « Boycott »	France 2	19/10/94	20:58:57	01:22:55
Novacek, « Le croisé de l'ordre »	France 2	18/11/94	20:56:25	01:32:21
Police des polices, « L'Îlotier »	France 3	19/03/95	21:56:31	00:49:59
Avocat d'office, épisode 1	TF1	14/04/95	20:56:21	01:28:54
Commandant Nerval, épisode 1	TF1	23/05/96	20:57:37	01:28:31
Les Bœuf-carottes, « Les enfants d'abord »	TF1	21/09/95	20:51:35	01:34:17
Docteur Sylvestre, épisode 1	France 3	30/09/95	20:50:23	01:28:26
Anne Le Guen, « Urgences »	France 3	21/10/95	20:50:33	01:25:26
L'Avocate, « Délit de fuite »	France 3	11/11/95	20:50:45	01:30:30
Le Refuge, épisode 1	France 3	23/03/96	20:52:13	01:29:46
Le Juste, « Un homme debout »	TF1	12/04/96	20:51:35	01:43:28
Madame le consul, « Pili, prince des rues »	TF1	26/04/96	20:54:19	01:41:51

Adrien Lesage, « Un week-end en Bourgogne »	TF1	14/06/96	20:51:29	01:41:16
Profession infirmière, « Sacha »	M6	26/06/96	20:54:38	01:36:02
Une Femme d'honneur, épisode 1	TF1	21/11/96	20:53:30	01:49:50
Inspecteur Florence Moretti, « La maison brûlée »	France 2	31/01/97	20:56:53	01:25:57
Maître Da Costa, « Les témoins de l'oubli »	France 2	14/02/97	20:59:01	01:20:28
Quai n°1, « Les compagnons de la loco »	France 2	21/02/97	20:56:07	01:29:30
Baldi, « Baldi et les petits riches »	France 2	30/04/97	21:03:17	01:31:54
Cassidi et Cassidi, « Le prix de la liberté »	TF1	08/05/97	20:56:07	01:40:30
PJ, « Racket »	France 2	12/09/97	20:55:21	00:49:08
Joséphine, ange gardien, « Le miroir aux enfants »	TF1	15/12/97	20:55:55	01:31:22
Louis la brocante, « Louis et les mômes »	France 3	24/01/98	20:55:22	01:31:16
La Kiné, « Le premier pas »	France 2	11/02/98	21:01:56	01:32:16
Chercheur d'héritiers, « Hélène ou Eugénie »	France 3	14/02/98	20:59:05	01:31:56
Marie Fransson, « Un silence si lourd »	France 2	29/04/98	21:04:48	01:29:03
Le RIF : recherche dans l'intérêt des familles, « Cécile »	France 2	29/08/98	15:49:40	01:29:12
Deux flics, « Les revenants »	France 2	25/09/98	20:54:41	01:30:34
Louis Page, « Passage sous silence »	France 2	30/09/98	21:07:14	01:24:06
Un homme en colère, « Meurtre aux urgences »	TF1	12/10/98	20:55:35	01:38:34
Avocats et associés, « Premier dossier »	France 2	23/10/98	20:56:00	00:54:09
Le Boiteux, « Baby blues »	France 3	03/01/99	20:59:33	01:29:41
Boulevard du palais, « La jeune fille et la mort »	France 2	26/02/99	20:54:47	01:31:04
Crimes en série, « Double spirale »	France 2	07/05/99	20:57:16	01:25:16
La crim', « La part du feu »	France 2	11/06/99	21:07:43	00:49:24
Les duettistes, « Une dette mortelle »	TF1	29/07/99	20:56:29	01:45:48
Mélissol, « La déchirure »	France 3	19/09/99	20:51:50	01:29:31
Jacotte, « Deux balles pour rien »	France 3	24/10/99	20:52:43	01:35:40
Chère Marianne, « Cellule familiale »	TF1	01/11/99	20:57:35	01:40:44
Mary Lester, « Marée blanche »	France 3	12/03/00	20:56:52	01:25:07
Femmes de loi, « Justice d'une mère »	TF1	22/06/00	20:56:52	01:37:19
Un flic nommé Lecœur, « Dans le béton »	France 2	07/07/00	22:51:23	00:46:09
Police district, « Zone occupée »	M6	06/09/00	20:54:45	00:52:03
Le grand patron, « L'esprit de famille »	TF1	11/12/00	20:57:16	01:39:04
Mathieu Corot, « L'amour interdit »	TF1	21/12/00	20:57:40	01:37:20
Commissariat Bastille, « En toute innocence »	TF1	22/02/01	20:58:39	01:33:35
Les Enquêtes d'Éloïse Rome, épisode 1	France 2	13/04/01	21:50:00	00:55:00
Sauveur Giordano, épisode 1	TF1	03/09/01	20:53:09	01:42:24
Central nuit, « Nuit de chien »	France 2	14/09/01	22:17:29	00:52:59
Docteur Claire Bellac, épisode 1	TF1	08/10/01	21:14:31	01:34:10
Fabien Cosma, « Antidote »	France 3	03/12/01	20:59:53	01:34:41

Fabio Montale, « Total Kheops »	TF1	03/01/02	20:56:07	01:40:00
Groupe Flag, « Premier flag »	France 2	15/02/02	21:56:01	00:46:21
Père et Maire, « Le choix d'Agathe »	TF1	25/02/02	20:57:33	01:35:28
Blandine l'insoumise, « L'insoumise »	France 3	09/03/02	20:55:00	01:31:01
Le camarguais, « Deux sons de cloche »	France 3	23/03/02	20:55:47	01:34:24
Alex Santana, négociateur, « Un ange noir »	TF1	29/08/02	20:55:12	01:43:37
Juliette Lesage : médecine pour tous, « Conduites dangereuses »	France 2	18/09/02	21:00:25	01:28:04
Sœur Thérèse.com, épisode 1	TF1	30/09/02	20:58:16	01:38:32
Malone, « Macadam sauvage »	TF1	07/11/02	20:58:55	01:34:44
Marion Jourdan, « Le sens du devoir »	TF1	26/12/02	20:57:43	01:38:28
Franck Keller, « Une garde à vue »	TF1	20/02/03	20:53:03	01:39:03
Le Tuteur, « Née sous X »	France 2	12/03/03	20:59:19	01:32:40
Commissaire Valence, épisode 1	TF1	17/04/03	20:56:19	01:43:06
Fargas, « La Loi du sang »	TF1	18/09/03	20:57:15	01:31:17
Diane, femme flic, « La Dette »	TF1	11/12/03	20:59:26	01:35:29
Le président Ferrare, « L'Affaire Pierre Valéra »	2	07/01/04	20:58:45	01:31:00
Docteur Dassin généraliste, épisode 1	2	04/02/04	20:59:55	01:27:50
Le Proc, épisode 1	TF1	02/02/04	20:58:10	01:37:15
Ariane Ferry, « La Monitrice »	M6	06/08/04	20:53:33	00:50:24
Élodie Bradford, épisode 1	M6	20/10/04	20:55:38	01:38:07
Les Montana, « Dérapage »	TF1	16/12/04	20:59:34	01:36:37
3 femmes flics, « Qui se ressemble »	France 2	11/02/05	21:54:40	00:50:19
Les hommes de cœur, épisode 1	France 2	23/02/05	20:59:12	01:29:50
Mademoiselle Joubert, « Le nouveau »	TF1	24/10/05	20:53:53	01:32:33
Carla Rubens, « Parfum de crime »	TF1	02/11/05	20:55:30	01:40:51
Commissaire Cordier, « Un crime parfait »	TF1	07/11/05	20:56:55	01:40:34
Engrenages, épisode 1	Canal +	13/12/05	20:54:22	00:47:40
Alice et Charlie, épisode 1	M6	13/09/06	20:54:25	01:33:50
Homicides, épisode 1	France 2	15/09/06	20:50:00	00:52:00
Equipe médicale d'urgence, « Ça n'arrive qu'aux autres »	France 2	01/11/06	20:53:42	00:46:28
La Louve, épisode 1	France 3	03/03/07	20:54:12	01:32:44
Le Cocon, débuts à l'hôpital, « Benjamin »	France 2	21/04/07	13:27:21	00:49:03
L'Hôpital, « Fragiles »	TF1	10/09/07	20:54:00	00:51:03
Sur le fil, « Galantine de Fourbi »	France 2	28/09/07	20:50:40	00:51:56
Les toqués, épisode 1	TF1	09/03/09	20:47:26	01:36:24
Profilage, « Moins que rien »	TF1	23/04/09	20:46:33	00:54:54
Commissaire Magellan, « Roman noir »	France 3	28/11/09	20:36:53	01:32:32
Affaires étrangères, « République Dominicaine »	TF1	07/01/10	20:49:59	01:40:16
Victoire Bonnot, « Addiction »	M6	03/03/10	20:43:10	01:34:21
Victor Sauvage, « La jeune fille et le lion »	TF1	19/04/10	20:49:04	01:40:03

Annexe 1.3. Corpus secondaire

Série, épisode	Date de diffusion	Heure de diffusion	Durée
***Alice Nevers, le juge est une femme* – TF1 (2002-)**			
Le prix de la vie	28/05/09	21:41:28	00:52:36
Faute d'ADN	04/06/09	20:48:43	00:56:46
L'homme en blanc	04/06/09	21:45:29	00:56:19
La menace	11/06/09	20:47:13	00:52:33
Sous X	11/06/09	21:39:46	00:55:02
Ressources inhumaines	21/01/10	20:47:37	00:54:46
Les enfants de la lumière	21/01/10	21:42:23	00:56:39
La dette	28/01/10	20:49:51	00:53:43
Mort de rire	28/01/10	21:43:34	00:54:14
Risque majeur	04/02/10	20:49:43	00:53:43
Par amour	04/02/10	21:43:26	00:56:23
***Vive les vacances !*, TF1 (2009)**			
Vive les vacances ! : 1er épisode	15/06/09	20:47:02	00:51:02
Vive les vacances ! : 2e épisode	15/06/09	21:38:04	00:53:44
Vive les vacances ! : 3e épisode	15/06/09	22:31:48	00:53:56
Vive les vacances ! : 4e épisode	22/06/09	20:47:18	00:54:28
Vive les vacances ! : 5e épisode	22/06/09	21:41:46	00:47:30
Vive les vacances ! : 6e épisode	22/06/09	22:29:16	00:54:18
***Vive la colo !* – TF1 (2012)**			
Le débarquement	16/04/12	20:57:41	00:57:08
La découverte	16/04/12	21:54:49	00:56:04
La grande randonnée	23/04/12	21:07:20	00:56:35
Les Olympiades	23/04/12	22:03:55	00:50:58
Petit divorce entre amis	30/04/12	20:56:32	00:53:03
Ce n'est qu'un au revoir	30/04/12	21:49:35	00:50:19
***La Crèche* – F2 (1999-2000)**			
Un gosse de trop	20/10/99	21:57:29	00:53:05
La faute des autres	24/11/99	20:59:12	00:51:49
Une place en crèche	24/11/99	21:56:30	00:52:21
L'accident	23/02/00	20:54:31	00:52:56
L'enfant du personnel	23/02/00	21:52:26	00:51:36
L'enlèvement d'un enfant	20/10/99	20:58:10	00:52:00
***L'État de Grace* – F2 (2006)**			
Apprivoiser	27/09/06	20:54:00	00:56:00
Convaincre	27/09/06	21:55:56	00:54:27
Résister	04/10/06	20:54:12	00:56:46
Séduire	04/10/06	21:56:40	00:55:11
Piéger	11/10/06	20:54:35	00:58:04
Combattre	11/10/06	21:56:28	00:53:10

***Des soucis et des hommes* – F2 (2012)**			
Des hommes parfaits	22/02/12	20:57:01	00:45:10
Des hommes de pouvoir	22/02/12	21:42:11	00:50:41
Des hommes de secret	29/02/12	20:45:34	00:48:51
Des hommes de cœur	29/02/12	21:34:25	00:47:55
Des hommes de marbre	07/03/12	20:54:26	00:48:06
Des hommes de bonne volonté	07/03/12	21:42:32	00:49:10
Des hommes d'argent	14/03/12	20:47:03	00:49:36
Des hommes à femmes	14/03/12	21:36:39	00:49:13
***Jeu de dames* – F3 (2012)**			
Où elles touchent le fond	21/08/12	20:38:36	00:49:49
Où elles crient au vol	21/08/12	22:20:08	00:50:18
Où elles se font du mauvais sang	21/08/12	21:28:25	00:51:43
Où elles font tomber les masques	28/08/12	21:29:38	00:52:01
Où elles s'emmêlent	28/08/12	20:40:36	00:49:02
Où elles ont du coffre	28/08/12	22:21:39	00:48:32
***Workingirls* – Canal+ (2012)**			
Retour de couches	19/04/12	22:21:57	00:12:40
Le label	19/04/12	22:34:41	00:13:16
La grande famille	19/04/12	22:48:01	00:14:01
L'anniversaire de Karine	26/04/12	22:20:23	00:12:55
La conquête de l'Orient	26/04/12	22:33:22	00:12:46
Bonnet C	26/04/12	22:46:12	00:13:04
Elections internes	03/05/12	22:21:56	00:12:36
Mon beau stagiaire	03/05/12	22:34:36	00:12:41
La fusion	03/05/12	22:47:21	00:13:01
Panne de clim'	10/05/12	22:35:53	00:12:11
Les parasites	10/05/12	22:23:06	00:12:43
La journée de la secrétaire	10/05/12	22:48:08	00:13:46
***Vénus et Apollon* – Arte (2005 et 2009)**			
Soin éternel	03/10/05	20:15:17	00:25:34
Soin lacrymal	04/10/05	20:15:08	00:26:02
Soin secret	05/10/05	20:14:51	00:25:45
Soin larmes de caviar	06/10/05	20:15:06	00:25:49
Soin thanatos	07/10/05	20:15:10	00:25:44
Soin renaissance	10/10/05	20:15:17	00:25:52
Soin Depardieu	11/10/05	20:15:19	00:25:53
Soin pare-chocs	12/10/05	20:15:03	00:25:52
Soin mystère	13/10/05	20:15:06	00:26:11
Soin intégral	14/10/05	20:14:56	00:25:30
Soin rémanence	17/10/05	20:14:26	00:26:40
Soin miroir	18/10/05	20:15:12	00:26:43
Soin mortel	19/10/05	20:14:54	00:26:41
Soin passionnel	20/10/05	20:15:17	00:26:07
Soin sans retour	21/10/05	20:14:29	00:25:53
Soin révélateur	24/10/05	20:15:05	00:25:59
Soin d'orage	25/10/05	20:15:07	00:25:45

Soin abyssal	26/10/05	20:15:37	00:26:18
Soin défraîchi	27/10/05	20:14:43	00:26:27
Soin Homo sapiens	28/10/05	20:15:02	00:26:04
Soin sunlight été...	31/10/05	20:14:56	00:26:35
Soin contre temps : été...	01/11/05	20:15:09	00:26:28
Soin paradis été...	02/11/05	20:14:53	00:25:57
Soin ultime été...	03/11/05	20:14:57	00:26:23
Soin conjugal été...	04/11/05	20:14:33	00:25:58
Vénus et Apollon : 1er épisode	13/02/09	20:45:43	00:44:26
Vénus et Apollon : 2e épisode	13/02/09	21:31:33	00:45:50
Vénus et Apollon : 3e épisode	20/02/09	20:45:38	00:45:45
Vénus et Apollon : 4e épisode	20/02/09	21:32:32	00:44:48
Vénus et Apollon : 5e épisode	20/02/09	22:18:44	00:45:56
Vénus et Apollon : 6e épisode	27/02/09	20:45:50	00:45:50
Vénus et Apollon : 7e épisode	27/02/09	21:32:49	00:45:53
Vénus et Apollon : 8e épisode	27/02/09	22:20:21	00:43:57
***Suspectes* – M6 (2007)**			
Suspectes : 1er épisode	23/05/07	20:54:06	00:52:04
Suspectes : 2e épisode	23/05/07	21:46:10	00:51:57
Suspectes : 3e épisode	30/05/07	20:53:40	00:52:26
Suspectes : 4e épisode	30/05/07	21:46:06	00:50:59
Suspectes : 5e épisode	06/06/07	20:54:00	00:53:58
Suspectes : 6e épisode	06/06/07	21:47:58	00:52:48
Suspectes : 7e épisode	14/06/07	20:54:51	00:52:52
Suspectes : 8e épisode	14/06/07	21:47:43	00:50:56
***Vous les femmes* – M6 (2009-2010)**			
Casting uniforme ; En de bonnes mains	06/07/09	17:13:37	00:01:42
Instinct maternel ; Le dernier croissant	06/07/09	17:15:19	00:01:51
Le lit ; Pouf	06/07/09	17:17:10	00:02:05
Tête de gondole	07/07/09	17:09:42	00:01:54
Gangsta ; Mère patience	07/07/09	17:11:36	00:02:01
Paracétamol ; Ramasser	08/07/09	17:18:48	00:01:49
Identité ; Pardon	08/07/09	17:20:37	00:01:57
Critère majeur	08/07/09	17:22:34	00:01:59
Protéines ; L'harmonie ; Protéines	08/07/09	17:24:33	00:01:47
Le (la) pouf ; Entretien d'embauche	09/07/09	17:14:56	00:02:13
La bonne éducation ; Mauvaise école	09/07/09	17:17:09	00:02:00
Fatale ; Le bricolage	09/07/09	17:19:09	00:02:01
L'infirmière ; Pour se priver d'un bon gag	09/07/09	17:21:10	00:02:05
Pas d'ami ; En famille	10/07/09	17:25:32	00:01:50
Petite nature ; Regard critique	10/07/09	17:27:22	00:02:00
En route ; Pause-café	13/07/09	17:10:14	00:01:50
Pousse-pousse ; On a rien sans rien	13/07/09	17:12:04	00:01:50
Insupportable	13/07/09	17:13:54	00:02:00
Lâché pas la barre ; Star d'un soir	14/07/09	17:15:18	00:01:48
Les miettes ; Choucroute	14/07/09	17:17:06	00:01:56
Vigilance ; Typique	14/07/09	17:19:02	00:01:47
L'équilibre ; À l'aise	14/07/09	17:20:49	00:01:50

Salée ; Douillet	15/07/09	17:16:43	00:02:00
Profil idéal	15/07/09	17:18:43	00:02:07
Femme en péril ; Interrogatoire	15/07/09	17:20:50	00:02:02
La parité ; Un-zéro	15/07/09	17:22:52	00:02:02
À votre service ; Être belle	16/07/09	17:10:38	00:02:17
Le plombier ; Cœur sensible ; Pause-café	16/07/09	17:12:55	00:02:05
La protection ; Au tapis	16/07/09	17:15:00	00:01:58
Rendez-vous brûlant	16/07/09	17:16:58	00:02:04
Le lit ; Pouf	17/07/09	17:14:58	00:02:05
Le bouquet ; Visagiste	17/07/09	17:17:03	00:01:56
Nez fin ; Promenade familiale	17/07/09	17:18:59	00:01:47
Concernées ; Trop belle pour toi	20/07/09	17:18:35	00:02:00
Bon conseil	20/07/09	17:20:35	00:02:04
Bérénice ; De bon matin	20/07/09	17:22:39	00:01:59
Système D	21/07/09	17:22:45	00:01:45
Lâche pas la barre ! ; Star d'un soir	21/07/09	17:24:30	00:01:48
Spécialiste	21/07/09	17:26:18	00:01:47
Bas de gamme ; L'autorité	22/07/09	17:23:11	00:02:01
Bien se connaître	22/07/09	17:25:12	00:01:54
Pas d'amis ; En famille	22/07/09	17:27:06	00:01:50
La jungle des villes; Les temps modernes	22/07/09	17:28:56	00:02:02
Critère majeur	23/07/09	17:21:16	00:02:00
Silicone ; L'histoire	23/07/09	17:25:10	00:02:09
Une petite annonce ; Le journal	23/07/09	17:23:16	00:01:54
La femme enceinte	23/07/09	17:27:19	00:01:52
La paranoïa ; Le patch	24/07/09	17:28:49	00:01:59
Le (la) pouf ? ; Entretien d'embauche	24/07/09	17:30:48	00:02:13
Le doudou	24/07/09	17:33:01	00:02:06
Fashionistas ; Bouchon	24/07/09	17:35:07	00:02:01
Solidarité	27/07/09	17:21:30	00:01:55
L'autorité	27/07/09	17:23:25	00:01:57
Marketing	27/07/09	17:25:22	00:01:54
La bonne éducation	28/07/09	17:22:35	00:02:01
Fin de journée	28/07/09	17:24:36	00:02:01
Jouer	29/07/09	17:33:05	00:01:53
Dog pump	29/07/09	17:34:58	00:01:48
Être belle	30/07/09	17:22:17	00:02:05
Berceuse 1	30/07/09	17:24:22	00:01:53
Fatale	30/07/09	17:26:15	00:02:01
Protéines	31/07/09	17:27:43	00:01:47
Mastication	31/07/09	17:29:30	00:01:54
L'enfance	31/07/09	17:31:24	00:01:43
À votre service ; Être belle	03/08/09	17:25:09	00:02:18
Salée ; Douillet	03/08/09	17:27:27	00:01:59
L'équilibre ; À l'aise	04/08/09	17:23:56	00:01:50
Erreur de casting	04/08/09	17:25:46	00:02:05
Pousse-pousse ; On a rien sans rien	04/08/09	17:27:51	00:01:50
Le confort ; Tendance	04/08/09	17:29:41	00:01:43
Gangsta ; Mère patience	05/08/09	17:25:30	00:02:01
Au parc ; Bonnes résolutions	05/08/09	17:27:31	00:02:02

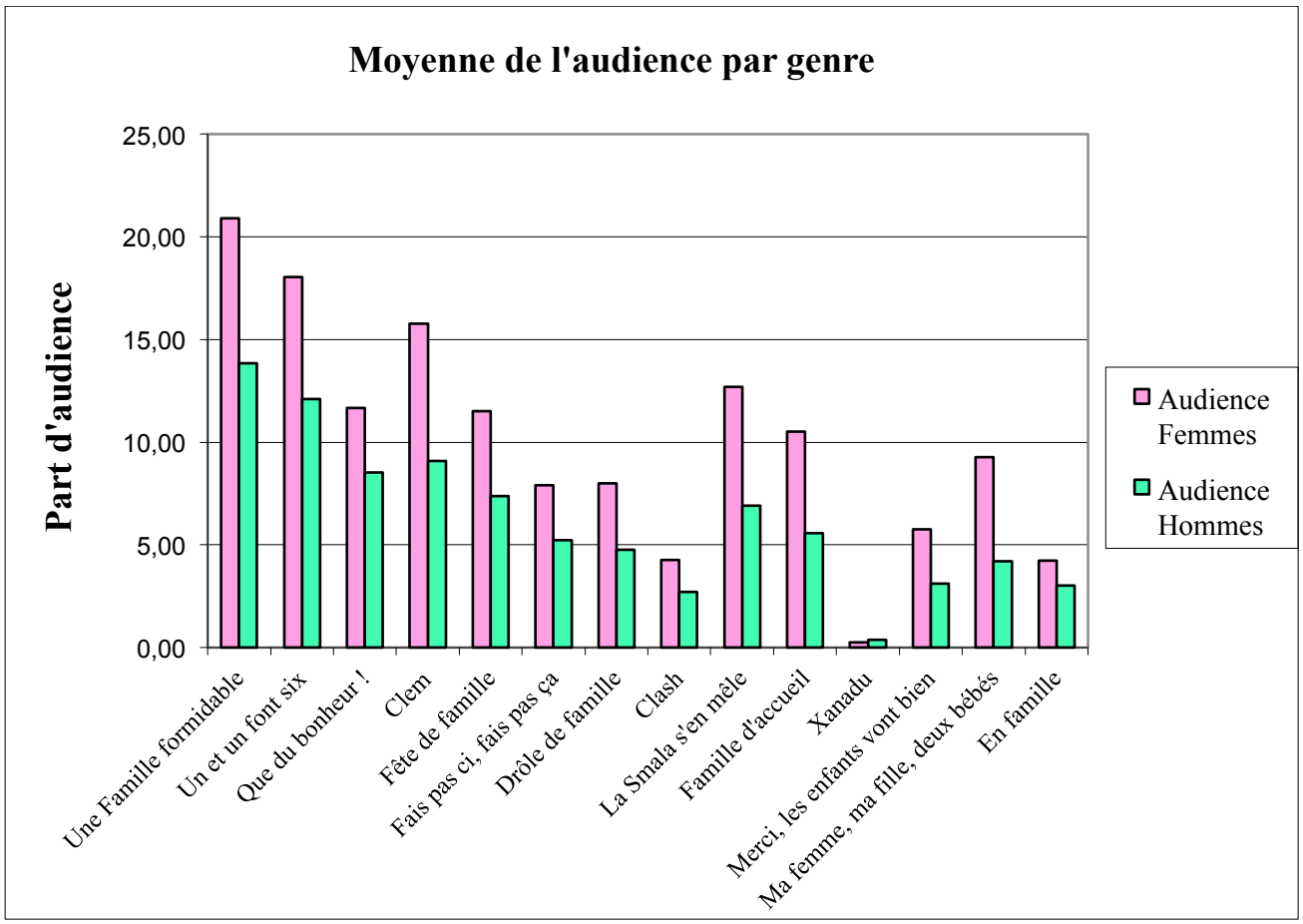
Seule (n° 2) ; Super pouvoirs	05/08/09	17:29:33	00:02:12
La parité ; Un-zéro	05/08/09	17:31:45	00:02:02
Instinct maternel ; Le dernier croissant	06/08/09	17:27:12	00:01:51
La mayonnaise ; Concours de rire ; La mayonnaise	06/08/09	17:29:03	00:01:49
L'accompagnatrice ; Pas facile pour tout le monde	06/08/09	17:30:52	00:01:59
De mèche ; Inattention	06/08/09	17:32:51	00:01:51
L'infirmière ; Pourquoi se priver d'un bon gag	07/08/09	17:24:19	00:02:05
Profil idéal	07/08/09	17:26:24	00:02:07
Raisonnable ; Vraie femme	07/08/09	17:28:31	00:01:59
Casting grimace	07/08/09	17:30:30	00:01:52
Concours de rire	10/08/09	17:05:10	00:01:48
Lâche pas la barre !	10/08/09	17:06:58	00:01:47
Pause-café	10/08/09	17:08:45	00:01:48
Les clients sont sympas	10/08/09	17:10:33	00:01:38
La protection	11/08/09	17:05:03	00:01:58
Rendez-vous brûlant	11/08/09	17:07:01	00:02:04
Bon conseil	11/08/09	17:09:05	00:02:04
L'arme fatale	12/08/09	17:07:58	00:01:57
Paracétamol	12/08/09	17:09:55	00:01:49
Le sac	12/08/09	17:11:44	00:02:00
T'es pas toute seule	12/08/09	17:13:44	00:01:55
Poids plume	13/08/09	17:04:38	00:02:00
Hitchcock	13/08/09	17:06:38	00:02:00
Les amies	13/08/09	17:08:38	00:01:58
La cuillère	14/08/09	17:07:41	00:01:34
Regarde-moi danser	14/08/09	17:09:15	00:01:51
Pause-café	14/08/09	17:11:06	00:01:53
Concours de rire	14/08/09	17:12:59	00:02:02
Soubrette	17/08/09	17:19:15	00:01:38
L'hygiène ; Les enfants sont merveilleux	17/08/09	17:20:53	00:01:58
Santé publique ; L'excès	17/08/09	17:22:51	00:01:54
Dilemme ; Rocky	17/08/09	17:24:45	00:02:10
Le bouquet ; Visagiste	18/08/09	17:25:32	00:01:50
Désagréable ; Réveil difficile	18/08/09	17:27:22	00:01:45
Duo bio ; Concours de rire	18/08/09	17:29:07	00:01:44
Le désarroi	18/08/09	17:30:51	00:02:13
Tête de gondole	19/08/09	17:29:28	00:01:53
Hivernales ; Mauvaises éducations	19/08/09	17:31:21	00:02:02
Concernées ; Trop belle pour toi	19/08/09	17:33:23	00:02:00
La joie ; Trop d'amour	20/08/09	17:17:02	00:01:37
Les serveurs sont sympas ; Leçon	20/08/09	17:18:39	00:01:42
Festivité ; Pause-café	20/08/09	17:20:21	00:02:03
Etre belle ; Romantique ; Running ; Être belle	21/08/09	16:57:25	00:02:05
Bien se connaître	21/08/09	16:59:30	00:01:54
Sans défense	07/09/09	17:03:35	00:01:50
Jacques a dit	07/09/09	17:05:25	00:01:41
La réponse	07/09/09	17:07:06	00:02:00
L'homme qui aimait les bébés	07/09/09	17:09:06	00:02:04
Casting uniformité	07/09/09	17:11:10	00:01:52
Les corn flakes	09/09/09	17:09:31	00:01:38

Nez fin	09/09/09	17:11:09	00:01:40
La précision	09/09/09	17:12:49	00:01:51
Raisonnable	14/09/09	17:09:28	00:01:59
Paranoïa	14/09/09	17:11:27	00:01:59
Vélib' attitude	26/06/10	20:05:00	00:25:56
Le pouf	03/07/10	20:04:14	00:27:08
Jogging	10/07/10	20:05:03	00:28:51
Le pouf	17/07/10	20:03:42	00:29:03
À quatre épingles	24/07/10	20:03:31	00:28:14
Le crac	16/08/10	10:09:59	00:08:17
Thé glacé	17/08/10	10:07:22	00:09:00
Fils indigne	18/08/10	10:06:06	00:09:09
Futurs époux	19/08/10	10:04:11	00:09:47
Irrépressible	20/08/10	10:08:24	00:08:47
Allaiter	23/08/10	09:54:22	00:08:36
Vieille connaissance	24/08/10	09:52:28	00:08:55
22 rue des Dames	25/08/10	09:53:45	00:08:58
Fin de soirée	26/08/10	09:51:25	00:09:04
Le GPS	27/08/10	09:56:39	00:07:49

Annexe 1.4. Corpus des épisodes de séries télévisées traitant de l'accouchement sous X (2002-2012)

Série	**épisode**	**chaine**	**date de diffusion**	**horaire de diffusion**	**durée**
Le Tuteur	« Née sous X »	F2	12/03/03	20:59:19	20:59:19
Père et maire	« Entre père et mère »	TF1	29/09/04	20:58:21	20:58:21
Famille d'accueil	« Née sous X »	F3	18/10/05	20:52:55	20:52:55
Diane, femme flic	« Affaire sous X »	TF1	17/02/05	20:54:31	20:54:31
Maternité	« Accouchement sous X »	TF1	31/07/05	05:43:46	05:43:46
Louis la brocante	« Louis et la médaille oubliée »	F3	17/12/06	20:51:32	20:51:32
Le Tuteur	« Père sous X »	F2	30/04/08	20:57:30	20:57:30
Alice Nevers, le juge est une femme	« Sous X »	TF1	11/06/09	21:39:46	21:39:46
Jeu de dames	« Où elles se font du mauvais sang »	F3	21/08/12	21:28:25	00:51:43
Jeu de dames	« Où elles font tomber les masques »	F3	28/08/12	21:29:38	00:52:01
Jeu de dames	« Où elles s'emmêlent »	F3	28/08/12	20:40:36	00:49:02

Annexe 2. Moyennes des taux d'audience par genre pour le corpus principal (hors Canal+[2])



[2] Les données utilisées ici proviennent des notices de l'INA, à partir des taux d'audience calculés par Médiamétrie. Ce sont les moyennes des taux d'audience qui sont présentées dans le graphique. Les données d'audience pour Canal+ ne sont pas disponibles, d'où leur absence.

Annexe 3. Nombre de diffusions et rediffusions des épisodes du corpus principal, toutes bases confondues, entre 1992 et 2012[3]

	Premières diffusions DL	Toutes diffusions DL	Toutes diffusions CabSat	**Total**
Une famille formidable	27	78	612	**690**[4]
Un et un font six	8	10	131	**141**
Que du bonheur	205	693	3057	**3750**
Clem	7	20	-	**20**
Fête de famille	6	12	12	**24**
Fais pas ci, fais pas ça	42	101	217	**318**
Drôle de famille	3	4	8	**12**
Clash	6	6	-	**6**
La Smala s'en mêle	2	2	-	**2**
Famille d'accueil	60	135	118	**253**
La Famille Guérin	6	45	12	**57**
Nos enfants chéris	24	122	196	**318**
Hard	18	63	76	**157**
Xanadu	8	16	-	**16**
Merci, les enfants vont bien	12	42	372	**414**
Ma Femme, ma fille, 2 bébés	3	5	-	**5**
En famille	60	60		**60**
Total	**497**	**1414**	**4811**	**6243**

Figure 12- Répartition des diffusions du corpus principal

[3] La recherche a été effectuée sur les bases Archives, DL (Dépôt Légal) et CabSat (Câble et satellite).
[4] Le total est calculé comme la somme des diffusions et rediffusions de la base DL et des diffusions sur la base CabSat.

Annexe 4. Changement de format et mise en saison

Annexe 4. 1. Programmation de Famille d'accueil *(2001-2012) et phénomène de mise en saison.*

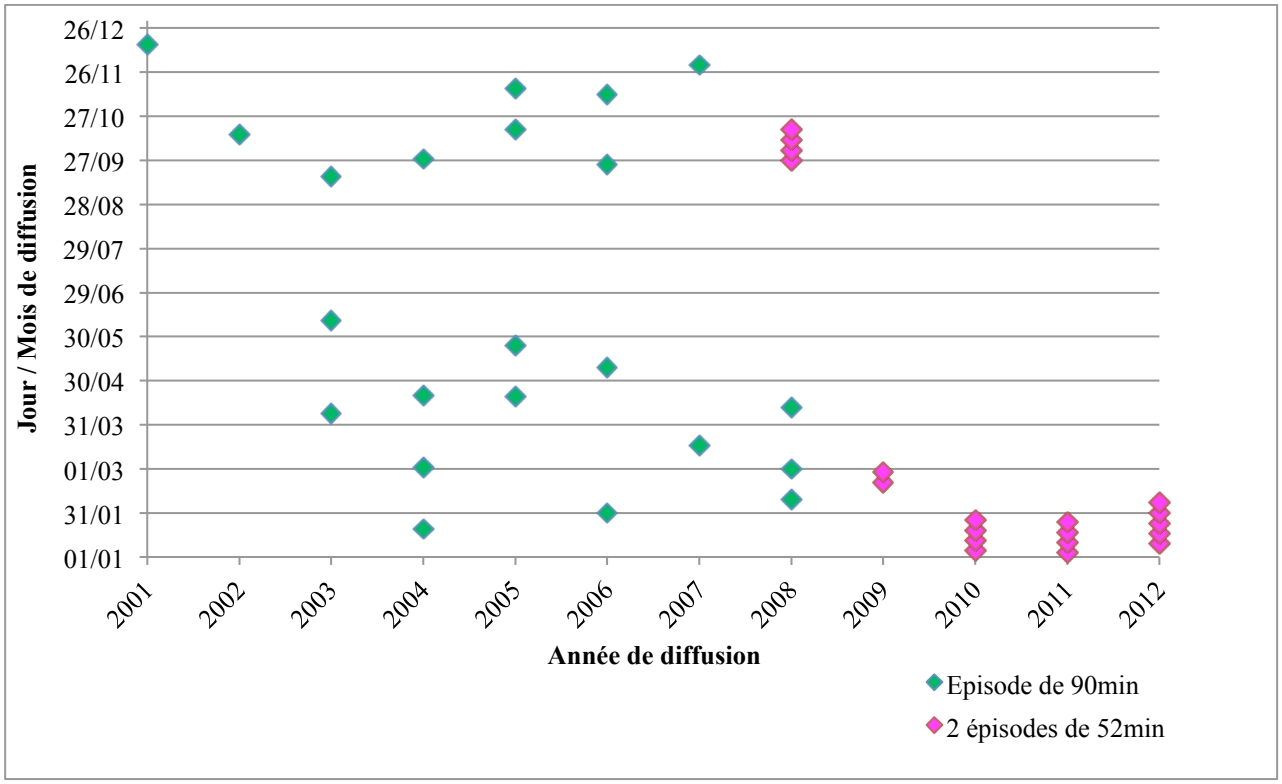


Figure 13- Évolution de la programmation de Famille d'accueil entre 2001 et 2012

La programmation de la série *Famille d'accueil* s'est progressivement « saisonnalisée ». En effet, durant les sept premières années de la série, sa diffusion est sporadique, la chaîne diffusant d'abord un épisode, puis 3 ou 4 par an. En 2008 et 2009 s'amorce un tournant amenant à la diffusion de la série sous forme de saisons à partir de 2010. *Famille d'accueil* est alors programmée durant les mois de janvier et février, à raison de 8 épisodes, puis 10 par saison. La diffusion en saisons semble encouragée dès 2008 et liée à deux éléments nouveaux dans la production de la série : l'arrivée d'une « directrice littéraire », Marie Beauchaud et la réduction de la durée des épisodes. Le passage au 52 minutes permet à la chaîne de diffuser désormais les épisodes deux par deux, et d'instaurer avec le public de la série un véritable rendez-vous.

Annexe 4.2. Programmation de Merci, les enfants vont bien *et phénomène de mise en saison*

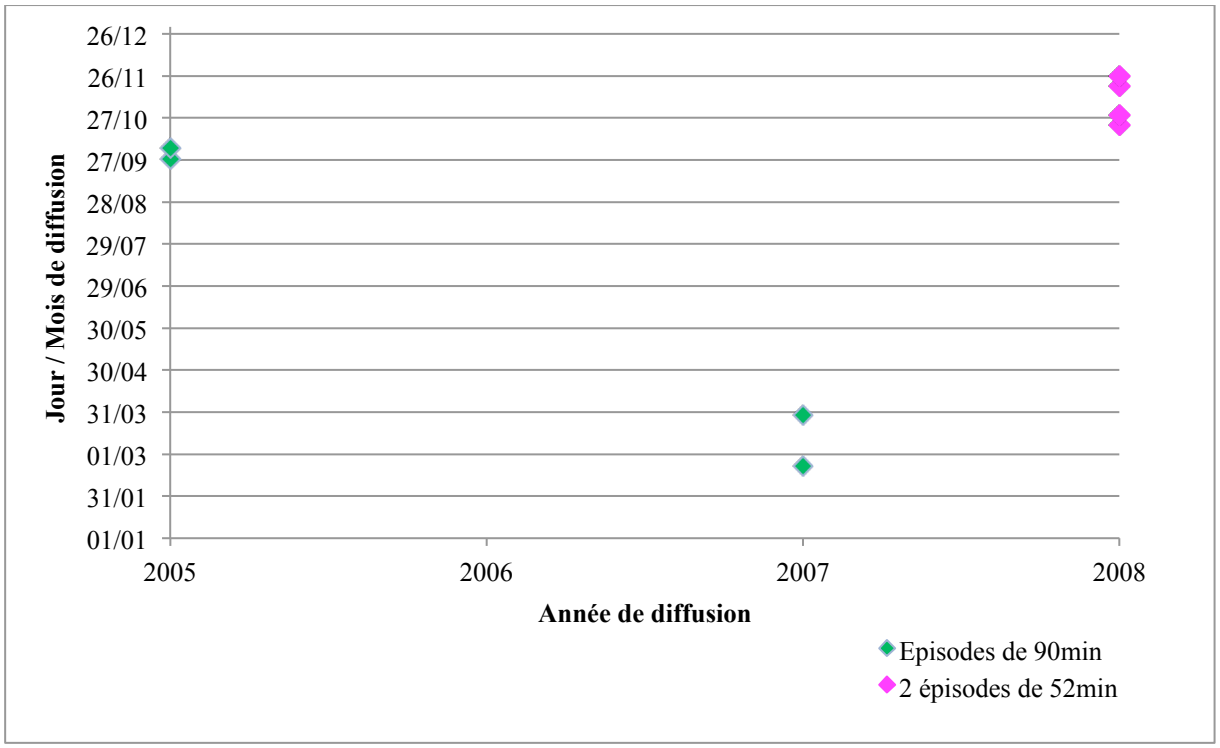


Figure 14- Évolution de la programmation de *Merci, les enfants vont bien* (M6, 2005-2008)

La programmation de *Merci, les enfants vont bien*, est elle aussi inégale pour les 4 premiers épisodes, qui sont diffusés de manière irrégulière. Le passage au format de 52 minutes, ici encore, va de pair avec une programmation plus groupée, à raison de 4 épisodes (en 2 soirées) durant deux semaines en octobre 2008, puis 4 nouveaux épisodes (de nouveau en 2 soirées) trois semaines plus tard, en novembre. On peut imaginer que des audiences insuffisantes ont encouragé la chaîne à arrêter la série, mais que de meilleurs taux auraient pu conduire à la commande d'une nouvelle saison.

Annexe 4.3. Programmation d'Alice Nevers, le juge est une femme (2002-2012) et phénomène de mise en saison

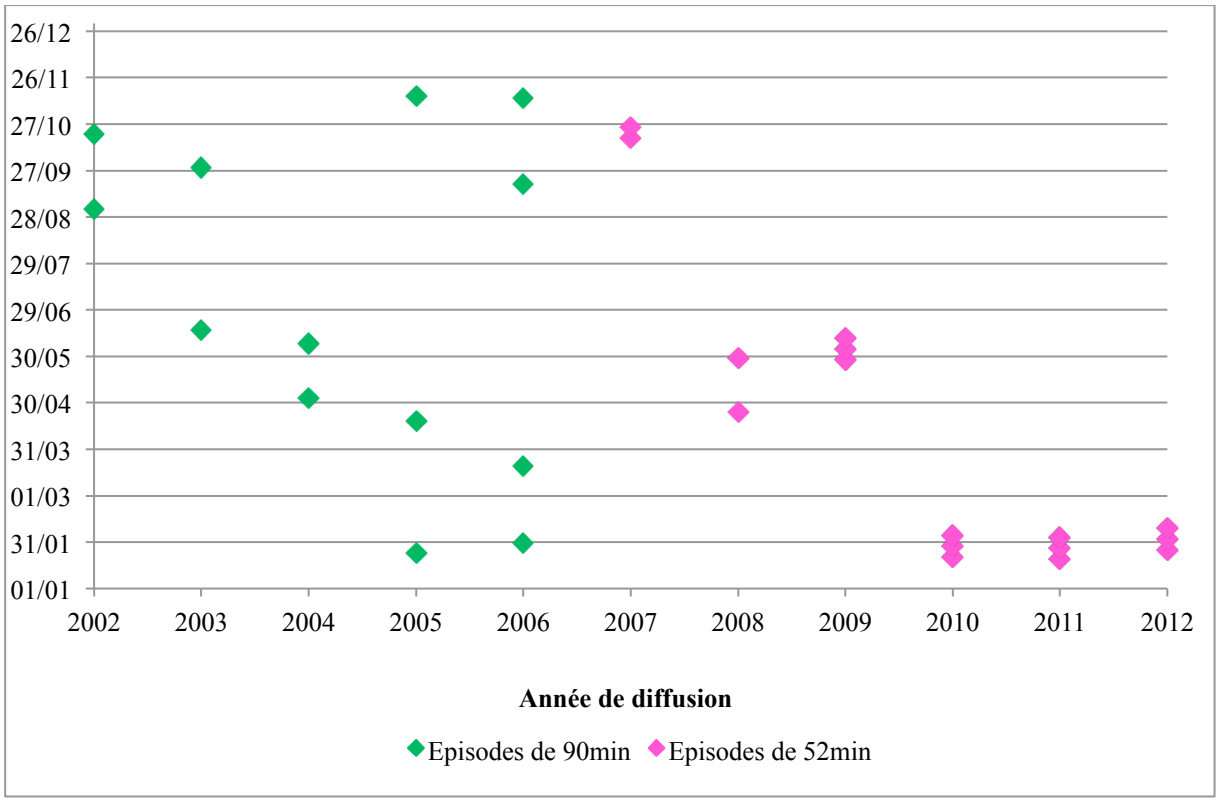


Figure 15- Évolution de la programmation d'Alice Nevers, le juge est une femme entre 2002 et 2012

La programmation de la série *Alice Nevers* évolue également avec le passage au format de 52 minutes. Les diffusions, sporadiques dans les débuts, se regroupent. Dès 2009, les épisodes sont diffusés sous forme de « saison ». À partir de 2010, la série a trouvé sa case de programmation et est diffusée à raison de deux épisodes inédits par soirée, pendant trois semaines, en début d'année.

Annexe 5. Grilles de visionnage

Annexe 5.1. Grille générale

- Série
- Saison / épisode
- Chaîne
- Date de diffusion
- Heure de diffusion et durée de l'épisode
- Scénariste(s), réalisateur, directeur de collection le cas échéant, producteur(s)

Personnages
- Personnages principaux
- Personnages secondaires
- Liens qui les unissent
- Précisions sur l'âge, le métier
- Pour les personnages de mères : traits de caractère, valeurs prônées, etc.

Pratiques
- Activités
    - travail
    - tâches domestiques
    - tâches parentales, puériculture
    - loisirs
- Contexte et lieux
- Repas
    - personnages présents
    - préparation et composition
    - service
    - conditions
    - rangement

Discours
- Rôle de parent
    - Rôle de la mère
    - Rôle du père
- Réflexivité
- Culpabilité
- Convocation de discours liées à l'éducation ou à l'élevage des enfants (exemple : discours psy, professionnels de l'enfance, livres, etc.)
- Décalage pratiques / discours

États d'âme et vie sentimentale
- Rapport au corps, à l'âge, à la beauté
- Sexualité
- Envies, objectifs, désirs

Intrigues
- intrigues principales
- intrigues secondaires

Annexe 5.2. Grille thématique : grossesse et enfantement

Personnage
- Série
- Saison / épisodes
- Chaîne
- Date de diffusion
- Âge, si connu
- Situation familiale, nombre d'enfants.

Signes avant-coureurs / symptômes
- Nausées
- Évanouissements
- En lien avec la sexualité

Découverte et confirmation
- Test de grossesse
- Médecin et résultats
- Réaction : sourire, larmes, inquiétude, etc.
- Grossesse prévue, espérée, imprévue

Annonce et choix
- Réaction du géniteur
- Décision : grossesse menée à terme, abandon, avortement, perte accidentelle…
- Conditions de l'avortement : seule ou accompagnée, participation du géniteur
- Décision et participation du géniteur à la décision

Déroulement de la grossesse
- Sans incidence particulière
- Alimentation, tabac, alcool
- Variation de comportement : « sautes d'humeur », références aux hormones, pleurs, etc.
- Sexualité / modifications de libido, etc.
- Séances psychoprophylactiques de préparation à l'accouchement
- Rendez-vous médicaux (examens, échographies…)

- Consignes, conseils, interdits
    - De la part du corps médical
    - De la part des proches
    - De la part d'inconnus
    - Issus de la littérature savante ou de vulgarisation

Accouchement
- Lieu
- Personnes présentes, notamment le géniteur
- Déroulement
- Ce qui est filmé
- Ton (comédie, émotion)
- Monstration, évocation, représentation de la douleur ?

Après l'accouchement

- Traitement des suites des couches ?
- Passage en maternité
- Gestion du nouveau-né et soins, apprentissage, puériculture
- Alimentation du nouveau-né : allaitement maternel ou artificiel, discours, etc.
- « Baby blues »

Reprise du travail et mode de garde

- Question de la garde évoquée ou non, problématique ou non
- Modes de garde : parents et famille proche (appel à la parentèle) ? Garde collective ? Nourrice ? Modalités du recrutement

Annexe 6. Répartition du nombre d'enfants par héroïne

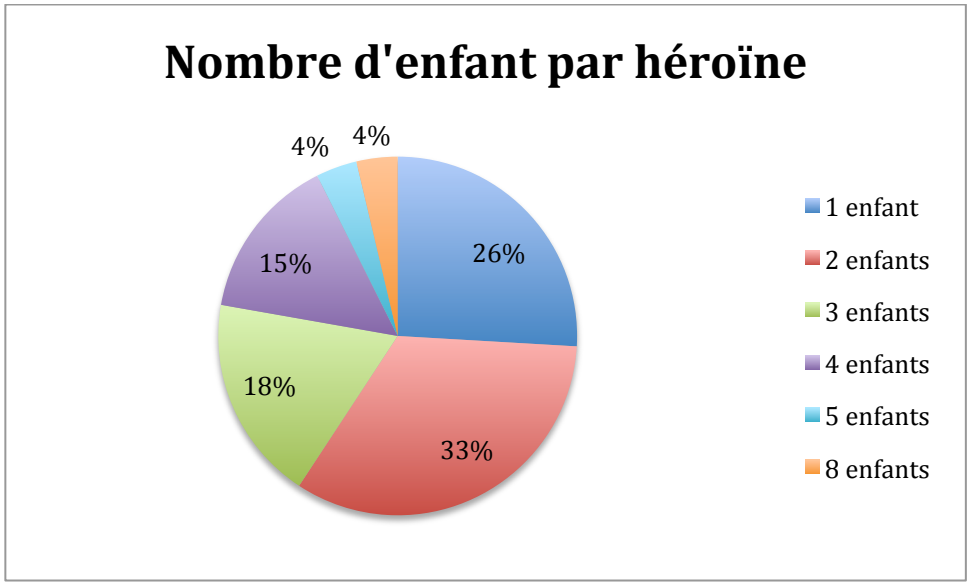


Figure 16- Répartition du nombre d'enfants par héroïne

Annexe 7. Accouchement d'Alice (*Alice Nevers, le juge est une femme*, épisode 30, « Par Amour », TF1, 2010)[5].

Figure 17- Accouchement d'Alice – *Alice Nevers, le juge est une femme*, épisode 30, « Par amour », TF1, 2010 .

[5] Les imagettes sont ici reproduites avec l'aimable autorisation de l'INA. Certaines proviennent de captures d'écran lors d'enregistrements télévisuels. Lorsque c'est le cas, nous précisons la source.

Annexe 8. Quand les femmes disent le non-partage des tâches. Florilège.

Cécile, Axelle et Odette font la cuisine et s'occupent des enfants. Cécile : ils vont entendre parler du pays ! S'ils croient qu'on est encore au Moyen Âge et qu'ils peuvent rentrer comme ça quand ils veulent et se mettre les pieds sous la table, ils vont être déçus ! A : on est sensées quoi ? S'occuper des gosses, de la bouffe et du reste ?	*Vive les vacances !*, épisode 2, TF1, 2009
Axelle : les gars, **vous pourriez nous aider** à débarrasser, non ? Benoît : non.	*Vive les vacances !*, épisode 4, TF1, 2009
Kader et Jacques restent à table, Brigitte débarrasse Kader – *à Jacques* : Au Maroc, on se touche quand on se parle. Brigitte : et **pas aider à débarrasser**, des deux côtés, c'est culturel ?	*En famille*, épisode 2, M6, 2012
Catherine *avec Reine et Paule* : alors comme d'habitude, **ils sont tous partis en nous laissant la vaisselle et les enfants à garder.**	*Une famille formidable*, épisode 13, « Des invités encombrants », TF1, 2002
Catherine : il y a des **clients pour m'aider** à mettre la table ?	*Une famille formidable*, épisode 19, « Les adieux à Nono », TF1, 2008
Jean-François : Allez, sérieux, on prend une aide ménagère. Si tu le fais pas pour toi, fais-le pour nous. Valérie : pour vous ? JF. : pour l'ambiance de la maison, si ça peut éviter les tensions V. : ah ouais, d'accord, parce qu'en plus je vous stresse mes pauvres chéris. JF. : et ben voilà, t'es tendue. V. : **mais si vous m'aidiez un peu ? Hein ? Est-ce que c'est compliqué d'aider un peu ?** JF. : attends, je te signale que mardi j'ai sorti les poubelles, que l'autre jour j'ai vidé le lave-vaisselle et que juste avant j'avais fait chauffer les pizzas, alors.	*Que du bonheur !*, épisode 43, « Aide ménagère », TF1, 2008
Jean-François. : Tous les hommes naissent et demeurent libres et égaux en droits, c'est beau quand même ! Valérie, *mettant seule la table* : **y a personne qui m'aide**, là ? JF. : attends, ma chérie, tu vois bien qu'on travaille. V. : je vois qu'on n'est pas tous égaux devant le droit de mettre la table.	*Que du bonheur !*, épisode 59, « La Révolution française », TF1, 2008

Annexe 9. Générique de *Que du bonheur !*, TF1, 2008.

Figure 18- Images du générique de Que du bonheur ! (TF1, 2008)
(captures d'écran d'une rediffusion sur NT1)

Annexe 10. *Que du bonheur !*, épisode 55, « La quiche », TF1, 2008.

Figure 19- *Que du bonheur !*, épisode 55, "La quiche"
(Captures d'écran d'une rediffusion sur NT1)

Annexe 11. La maison sans maman, *Fais pas ci, fais pas ça*, florilège

Figure 20- *Fais pas ci, fais pas ça* (3-5), F2, 2010.

Figure 21- *Fais pas ci, fais pas ça* (4-3), F, 2011.

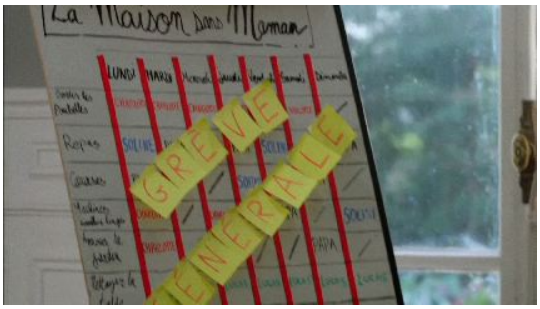


Figure 22- ***Fais pas ci, fais pas ça*** **(5-3), F2, 2012.**

Annexe 12. Extrait de dialogues de *Fais pas ci, fais pas ça*, saison 1, épisode 11, « Toute vérité n'est pas bonne à dire », F2, 2007.

Fabienne et Renaud sont assis dans la cuisine, l'un en face de l'autre. Fabienne écaille des truites, pendant que Renaud mange des morceaux de pain.
Renaud : je ne comprends pas. Qu'est-ce que j'ai bien pu faire pour qu'elle me dise une chose pareille ?
Fabienne : Bon. Tu veux que je te parle franchement ? Soline, elle trouve que t'es macho, et elle pense que tu préfères Christophe.
R. : quoi ?
Charlotte arrive pour faire signer son carnet de notes à Renaud.
Charlotte : Papa, tu peux me signer mon carnet, s'il te plaît ?
R. : quoi ? Elle trouve que je suis macho ! Charlotte, est-ce que je suis macho ?
Ch. : non.
R. : alors !
Ch. : et c'est quoi macho ?
F.: macho, c'est penser que les hommes sont supérieurs aux femmes.
Ch. : ah bah oui alors. C'est vrai un petit peu papa, quand même...
Renaud signe le carnet, Charlotte sort de la cuisine.
R. : je ne vois pas du tout en quoi je suis macho, excuse-moi.
F. : ben écoute, je vais te le dire. Est-ce que tu fais le marché et le déjeuner le dimanche ? Est-ce que tu fais tout quand on est en vacances ? Quand est-ce que j'ai des fleurs ? Et là, est-ce que c'est toi par exemple qui es en train de vider les truites ? Hein ?

Noir. Fabienne a pris la place de Renaud et mange du pain, Renaud porte le tablier et écaille les truites.

Figure 23 - *Fais pas ci, fais pas ça* (1-11), F2, 2007

Annexe 13. Extraits de dialogues de *Fais pas ci, fais pas ça*, saison 2, épisode 2, « S.O.S, mères en détresse », F2, 2009.

Après le déjeuner, Fabienne récure la plaque de cuisson, Christophe et Charlotte sont assis à table, Renaud est dans le salon, dans son fauteuil.
Soline : Dis-moi, maman, il est où mon pull gris ?
Fabienne : au sale. Je n'ai pas encore eu le temps de le laver. Si ça ne va pas assez vite, tu peux le faire toi-même.

F. : Et je te prierai de ranger ta chambre. Est-ce que c'est à ta mère de ramasser tes culottes sales ?
Christophe lui demande d'acheter du jus d'orange, Charlotte demande de la limonade.
F. : ah non, le jus d'orange c'est fini. Moi je me casse le tronc à porter des litres de jus d'orange, tout ça pour qu'une bouteille soit engloutie en cinq minutes, alors vous êtes bien gentils, mais le jus d'orange, c'est fini. Fi-ni !
Les enfants insistent, elle dit qu'ils boiront de l'eau. Alors qu'elle récure toujours la plaque de cuisson, Renaud, assis dans un fauteuil, lisant le journal, s'inquiète.
Renaud : T'oublieras pas ma petite bière ? Hein Bijou ?
F. à R. : toi la prochaine fois que tu feras sauter des pommes de terre, est-ce que tu pourras mettre la petite grille sur la poêle ? Je te le demande à chaque fois et à chaque fois, tu fais exprès d'oublier ! Moi je passe des plombes à retirer le graillon de la cuisinière !
R. : hé, hé, hé… Je te fais griller *tes* pommes de terre tous les samedis midi, et en plus, je me fais engueuler ! Non mais c'est à vous dégoûter de rendre service.
F : mes pommes de terre ? Mais pourquoi MES pommes de terre ? Parce que je suis la seule à en manger ? Mais non, c'est peut-être moi qui en mange le moins, alors que toi, tu t'en fourres jusque là !
R., *se levant* : Fabienne, calme-toi. Qu'est-ce qui te prend de te mettre dans cet état ?
F., *ôtant ses gants* : j'en ai marre ! J'en ai marre et que je me casse ! Démerdez-vous sans moi.

Scène suivante. Fabienne arrive à l'église et parle au prêtre

Fabienne **: j'en ai marre mon père, je suis au bout du rouleau**. Je passe ma vie à courir à gauche, à droite, au milieu. Si c'est pas pour faire les courses, c'est pour aller

chez le teinturier, ou à la poste. Quand je reviens de la halte garderie avec le petit sous le bras, allez hop, faut que j'emmène Charlotte chez l'orthodontiste ou à sa leçon de piano. Sans compter les repas. Si je vous disais que je sais plus quoi leur faire à manger. Qu'est-ce qu'on mange ? Qu'est-ce qu'on mange ? Qu'est-ce qu'on mange ? – *elle pleure et se mouche* – et Lucas qui enchaîne les otites. Sept otites il a eu depuis le début de l'année. Vous vous rendez-compte ? Cet enfant est une otite. Je sais ce que vous allez me dire, qu'en Roumanie ceci, qu'en Afrique cela…
Prêtre : je n'ai pas besoin de vous le dire puisque vous le savez déjà.
F. : **oui mais moi j'en ai marre de pas pouvoir me plaindre**. Là. Y a quand même pas que l'Afrique dans le monde – *elle jette un coup d'œil au prêtre qui est noir* – personne ne me regarde mon père, personne ne s'inquiète pour moi.
P. : si, Dieu veille sur vous.
F. : oui, oh, d'accord, ouais […] non mais je parle des gens qui m'entourent, mon père. Je sais bien que Dieu est gentil.
P. : et votre mari, il ne vous aide pas du tout ?
F. : ah si si, ah si si. Il fait bien UNE chose, une seule, le samedi matin. Les pommes de terre sautées. Vous allez pas me croire, à chaque fois, il oublie de mettre la grille sur la poêle. Et qui nettoie le graillon ? C'est bibi !
P. : quelle grille ?
F. : ben la grille. Qu'on met sur la poêle, comme un couvercle, pour empêcher le gras de sauter partout, vous savez bien.
P. : non, non.
F. : Mais si oh... la grille ! Mais… qui nettoie le graillon chez vous ?
P. : j'ai une femme de ménage qui vient une fois par semaine.
F. : ah ben voilà. Ça m'étonne pas que vous mettiez pas de grille ! Oh non non non non non, tous les mêmes ! C'est pas vrai, ça !
Elle part.

Annexe 14. L'invalidation de la critique féministe

Annexe 14.1. Extrait de dialogues – Fais pas ci, fais pas ça, saison 1, épisode 11, « Toute vérité n'est pas bonne à dire », F2, 2007 :

Soline a volé une boîte de gâteaux dans un magasin. Fabienne vient la chercher. À peine sur le parking, Soline fond en larmes, Fabienne la prend dans ses bras tout de suite.

Fabienne : bon bah. C'est pas grave euh... ben oui, ça peut arriver – *elle soupire* – et puis une fois n'est pas coutume, hein qu'une fois n'est pas coutume
Soline : non mais de toute façon, j'en ai marre de tout.
F. : comment ça t'en as marre de tout, je comprends pas
S. : […] toi encore ça va, tu vois ; mais c'est papa quoi, j'en peux plus, y en a que pour Christophe, moi et Charlotte il s'en fout.
F. : mais pas du tout, mais pas du tout […] il vous adore toutes les deux. […] papa, s'il s'intéresse à Christophe, c'est parce qu'il se fait du souci pour ses études.
S. : non, s'il s'intéresse à Christophe c'est parce que c'est un garçon, c'est tout, parce que c'est un macho.
F. : oui, mais il a été élevé comme ça, c'est pas de sa faute
S. : ben ouais, mais c'est dégueulasse de refaire ça avec ses filles, je veux dire, on est plus en 1900.
F. : […] moi si tu savais, mon père aussi c'était un gros macho, pire que papa. […] Je me suis pas laissée abattre, j'en ai fait un atout, regarde, regarde ce que je suis devenue
Soline n'a pas l'air convaincue.
S. : même toi il t'aide pas papa, il fait jamais les courses, il prépare jamais le déjeuner, il t'offre jamais de fleurs
F. : bah... pour mon anniversaire, si quand même.
S. : bah oui, parce que c'est obligé, mais il t'offre jamais de fleurs pour rien. Tu vois le père de Jade, […] lui il va au marché tous les dimanches, il prépare à déjeuner, et il offre des fleurs à sa femme une fois par semaine […] et puis quand ils partent en vacances, c'est lui qui fait tout.
F. : bon ben ça va, écoute, Soline, papa à d'autres qualités.
S. : tu m'expliqueras lesquelles.
F., *lui proposant de ne rien dire* : ce sera notre petit secret à toutes les deux d'accord ?
Elles s'embrassent.

Annexe 14.2. Extraits de dialogues – Que du bonheur !, épisode 172, « MLF le retour » : TF1, 2008.

Valérie repasse. Sa copine Sophie se fait les ongles.
Zoé : C'est quoi « MLF » ? Un truc de filles, non ?
Sophie : oui, c'est Manucure, Lifting, Fringues.
Zoé : non mais en vrai ! Maman, c'est quoi le MLF ?
Valérie : c'est le Maudit Linge Froissé !
Z. : vous êtes pas marrantes !
Elsa : mais non ! Le MLF, c'est le mouvement de libération des femmes ! – *Valérie hausse les épaules* – et visiblement, y a encore du boulot !

Générique

Sophie et Valérie épluchent des légumes. Jean-François et Éric, le copain de Sophie jouent au tennis.
Elsa : et pourquoi c'est vous qui faites à manger pendant qu'eux ils s'amusent ?
Valérie : mais parce qu'ils savent pas faire à manger, chérie.
E. : parce que tu crois qu'ils savent jouer au tennis peut-être ?
Sophie : mais ils savent rien faire les hommes, Elsa, on n'y peut rien !
E. : c'est exactement ce qu'ils veulent vous faire croire ! Et le pire c'est que ça marche ! Non mais vous croyez sérieusement qu'un être humain de sexe masculin capable d'aller sur la lune ou de piloter un hélico ne sait pas faire marcher un lave-linge !
Valérie et Sophie, *en chœur* : ben oui.

Scène suivante

Elsa, *tapant du poing sur la table* : ça peut plus durer cet esclavage ! Y a des femmes qui se sont battues pour nous dans les années 70 ! – *Valérie soupire* – Y en a qui sont mortes pour nous !
V. : oh non, non, ma chérie, calme-toi, personne n'est mort.
S. : certaines sont allées jusqu'à brûler leur soutif, mais c'est les seules pertes qu'on a pu déplorer.
E. : n'empêche que vous n'avez pas le droit de liquider nos acquis comme ça !
V. : mais qu'est-ce que tu veux qu'on fasse ? Si on ne cuisine pas nous-mêmes, on va se retrouver à manger du saucisson, des chips et des tartines au fromage !
S. : bonjour la ligne !
E. : mais il faut se révolter ! Les obliger à cuisiner des courgettes !
Sophie : écoute, moi, pour une fois que je trouve un mec, je fais tout comme Val.
E. : c'est-à-dire ?
S. : la bonniche !

Scène suivante

Elsa, Valérie et Sophie tiennent des pancartes.
E. : stop aux femmes au foyer désespérées !
V. : à bas la vaisselle !
S. : les hommes aux gamelles !
E. : femmes, réveillez-vous ! Exigez un exact partage des tâches ! Vous avez un rôle à jouer ! Montrez-leur où est le balais et le liquide vaisselle ! Et pour qu'ils puissent emmener leurs enfants à l'école, donnez-leur l'adresse !
Sophie et Valérie : ouais !
Jean-François, *arrivant* : ben dis donc, il y a de l'ambiance ici, ça me rappelle ma jeunesse
E. : ça peut plus durer Jean-François, il faut sortir de cette crise !
J-F. : euh, c'est-à-dire de quelle crise ?
E. : faites-nous des propositions concrètes
J-F. : ah d'accord, vous en pleine renégociation de vos acquis en termes de parité.
V. : absolument !
E., *à Valérie* : non, toi, laisse-moi faire, tu vas encore te faire avoir par ses beaux yeux – *à Jean-François* – oui, absolument.
J-F. : ce que je vous propose, dans un premier temps, c'est de préparer le déjeuner, n'est-ce pas Éric ?
Éric : oui bien sûr, bien sûr.
Sophie se pâme.
Elsa, *l'arrêtant* : toi, tu l'embrasseras quand il aura montré ce qu'il sait faire.

Scène suivante

Jean-François et Éric ont préparé le repas : chips, saucisse, mayonnaise, ketchup, vin rouge, assiettes en carton, jambon dans son emballage en plastique…
Jean-François, *satisfait* : à table !
Valérie et Sophie arrivent, souriant, elles voient la table, leur sourire tombe.
J-F. : on a fait un petit truc tout simple, sans prétention, puisque l'essentiel, c'est d'être ensemble.
Éric leur tend des gobelets en plastique.
Valérie, *trinquant* : bon, ben, à l'égalité hommes-femmes…
J-F. : absolument !
S. : aux hommes en cuisine.
É. : à la parité !
V. – *à Elsa* : alors, tu vois, ma chérie, que du bonheur !
Elsa, *sombre* : ouais, que du bonheur.

Annexe 14.3. Extrait de dialogues – *Fais pas ci, fais pas ça*, saison 5, épisode 9, « Le joker-connerie », F2, 2012

Fabienne est devant la porte des toilettes.
Fabienne – *criant* : tout le monde en bas !
Toute la famille arrive.
Fabienne : qu'est-ce que c'est que ça ? […] Ça c'est la lunette des toilettes. Elle est comment la lunette ? […] Elle est relevée tête de chiotte ! Et pourquoi elle est relevée ? […] Puisque la partie féminine de cette famille n'a pas besoin de relever la lunette pour uriner, pourquoi c'est à nous de l'abaisser dès qu'on va aux toilettes ? Hein ? Qui peut m'expliquer ça ?
Charlotte : c'est peut-être parce que les garçons sont un peu plus égoïstes
Christophe : dis pas n'importe quoi.
F. : ah si Christophe, justement, ta sœur a raison. Voilà. Parce que des millions de femmes dans le monde sont victimes de la discrimination et de l'égoïsme des hommes jusque dans les toilettes. Alors désormais, la discrimination est bannie de notre famille à tout jamais. Je vous préviens !
Soline et Charlotte ont le sourire qui monte, Christophe un peu aussi, moins Renaud.
Charlotte et Soline : bravo maman !
Renaud : […] c'est formidable ma chérie, hein les garçons ?
S. : et papa, si tu pouvais aussi viser droit, ce serait sympa pour les autres.
R. : je vise droit ma chérie, je vise droit.

Annexe 15. Extraits de dialogues - *Fais pas ci, fais pas ça*, saison 3, épisode 4, « le miracle de la vie », F2, 2010.

Denis sonne chez Fabienne.

Fabienne : qu'est-ce qui vous arrive ? Vous avez une drôle de tête.
Denis : non, non, c'est parce que je n'ai pas beaucoup dormi… Je ne sais pas ce que j'ai en ce moment, je me pose des questions, professionnellement, sur mes choix, tout ça…
F : enfin vous avez décidé d'être homme au foyer, c'est merveilleux !
D : honnêtement, Fabienne, combien de fois vous m'avez dit que vous n'en pouviez plus ?
F : oh, oui, mais j'ai dit ça parce que je suis comme ça, vous savez, je ronchonne, demandez à Renaud. Mais vous savez, au fond, quand vous arrivez dans la cuisine après le petit-déjeuner, que vous avez l'impression qu'il y a eu la guerre et que grâce à vous, en une demi-heure, tout brille, qu'est-ce que vous ressentez ?
D : une grosse fatigue ?
F : mais non ! C'est parce que vous êtes débutant ! Mais vous verrez quand vous serez rôdé, la phase ménage, vous n'y penserez pas. Tout ce qui restera, c'est l'énorme satisfaction du résultat. Ça vous est déjà arrivé ? Non ? Ma belle-mère disait toujours faire le ménage dans sa maison, c'est faire le ménage dans sa tête, elle avait raison ma belle-mère. […]
F : vous bilez pas hein Denis, vous ferez une excellente mère, Denis, mère Denis !

Denis est chez la psychologue.

Psychologue : L'accouchement, ça vous angoisse ?
Denis : non, pas spécialement. Mais c'est sûr que l'arrivée d'un troisième enfant, en plus du reste […] Je ne sais même pas ce que je fais là.
P. : posez-vous la question.
D. : je m'interroge sur mes choix. Homme au foyer, en l'occurrence, je pense que c'est pas vraiment fait pour moi.
P. : et votre femme, qu'est-ce qu'elle en pense ?
D. : elle, elle est très contente que je sois homme au foyer. Au contraire. Mais, je sais pas, elle ne me regarde plus comme avant. Par exemple, l'autre fois, je fais les vitres à la peau de chamois, pour pas laisser de traces, et je lui dis « tu, tu remarques rien ? », elle me dit « t'as été chez le coiffeur ? ». Et puis alors les vitres, rien. D'ailleurs, c'est symbolique les vitres. **J'ai l'impression d'être transparente**. Transparent.
P. : moi j'ai l'impression que c'est surtout vous qui vous dévalorisez. Et vous ne devriez pas, parce que vous savez, en Scandinavie, par exemple
D., *l'interrompant* : oui, je sais, mais je suis pas scandinave, moi, je suis paumé. Je sais plus ce que je veux, ce que je vaux, ce que je suis.
P. : et bien voilà, on progresse !

Denis rentre à la maison qui est sens dessus dessous. Valérie, un livre à la main, s'allonge.

Denis : qu'est-ce qui s'est passé, là ?
Valérie : ça va mon cœur ? Tu viens me faire un petit bisou ?
D. : mais c'est quoi ce bordel ?
V. : hein ?
D. : oh tu fais chier, je passe mes journées à ranger !
V. : ohlala, mais c'est pas possible, Denis, t'es en boucle avec le ménage, hein.
D. : tu te fous de moi ou quoi ?

V. : non mais c'est vrai tu ne parles que de ça, minou ! Et faut que je fasse mon repassage, et mon programme machin à trente, et mon osso bucco qui cuit pas, et mes vitres, et tu m'as rien dit ! Ohlala, attends, ça va, il y a quand même d'autres sujets de conversation dans la vie. Tu me fais un thé, chou, s'il te plaît ?
Denis enlève sa veste et son gilet, jette par terre tout ce qui traîne sur le canapé, s'allonge, enlève ses chaussures
V : ça va, te vexe pas, on peut parler quand même !
D : je me vexe pas. J'en ai juste plein le cul de faire le larbin toute la journée, tout ça pour n'avoir aucune reconnaissance, en plus, tout le monde se fout de ma gueule, alors merde.
V : t'es sûr que c'est pas un petit peu dans ta tête, la reconnaissance, tout ça, là. Tu sais que chez les scandinaves
Denis, l'interrompant et criant : j'en ai rien à foutre des scandinaves ! Ok ?
je ne veux plus être un homme au foyer ! **Je veux être un homme normal, macho, réac, je veux rien glander de la journée** ! Voilà ce que je veux ! Qu'on me laisse tranquille ! Merde !

Annexe 16. Extrait de dialogues – *En famille*, épisode 7, M6, 2012 :

Yvan est chez Marjorie, ils se disputent.

Yvan : Tu vas pas remettre ça sur le tapis ! J'ai oublié une fois d'aller chercher Chloé à la danse ! Et, encore une fois, je ne l'ai pas fait exprès ! Je m'excuse, c'est clair ça ?
Marjorie : […] ça vaut dire que tu veux oublier tes enfants et vivre ta vie de célibataire égoïste, là, qui sort en boîte, qui joue au golf
Y. : mais je joue même pas au golf
M. : ça va, tu vois très bien ce que je veux dire !
Chloé arrive, Marjorie et Yvan changent de ton et sourient.
M. : super ! Tu emmènes les enfants faire du camping le week-end prochain, c'est vrai, c'est super. Et sinon, comment va ta mère ? Mieux, j'espère.
Y. : mieux, merci, c'est très gentil de t'en inquiéter.
Chloé remonte dans sa chambre, Marjorie et Yvan se querellent à nouveau.
M. : tu es censé t'occuper des enfants une semaine sur deux et la moitié des vacances, si c'est pas trop te demander !
Y. : tu crois quoi ? Que tu es la mère de l'année ? – *Antoine arrive* – Car tu es la mère de l'année !
Antoine embrasse Yvan.
M. : toi et moi, on est un peu comme un binôme.

Marjorie, *face caméra* : **une des règles**, quand on était mariés avec Yvan, c'était de ne pas se coucher fâchés, **et de ne pas se disputer devant les enfants.**

Retour à la scène.

M. : vas-y, donne moi la date de naissance d'Antoine, comme ça, sans réfléchir
Y. : la date de naissance d'Antoine ! C'est… c'est… C'est complètement infantile ton truc là […] – *le chien entre dans la pièce* – oh Pupuce ! – *changeant de ton*, *à Marjorie* – bon, écoute je vais y aller, hein – *il l'embrasse* – au revoir, bonne soirée, au revoir !
M. : fais attention sur la route, hein.
Y. : ouais – *à la cantonade* – je vous aime, au revoir !

Annexe 17. Sexualité et contraception, *la* conversation

Annexe 17.1. Extraits de dialogues – Clem, épisode 1, TF1, 2010

Clem : maman, j'ai pas fait exprès tu sais.
Caroline : ça je sais.
Clem : tu m'en veux ?
Caro : ah oui franchement Clem. **On a parlé des capotes, je t'en ai même acheté, pourquoi t'en as pas mis ?**
Clem : mais c'était une fois !
Caro : mais une seule fois suffit ! Et si en plus tu te réveilles deux semaines trop tard, plus personne ne peut rien maintenant, c'est comme ça la vie. […] Franchement Clem j'ai envie de te tordre le cou, mais ça oui, je t'aime, ça n'a rien à voir**.** Dors, il est tard.

Annexe 17.2. Extraits de dialogues – Ma femme, ma fille, deux bébés, épisode 1, M6, 2010

Antoine : vous avez parlé contraception ensemble ou pas ?
Emma : **mais bien sûr qu'on a parlé contravent, de contraception ensemble !**
A. : ben t'expliques mal.
E. : non, j'explique très bien ! Seulement je pensais pas qu'elle le ferait aussi tôt !

Annexe 17.3. Extraits de dialogues – Famille d'accueil, épisode 1, « Telle mère, telle fille », F3, 2001

Daniel frappe à la porte de chambre de Charlotte. Elle répond « oui », il entre.

Daniel : maintenant que tu n'es plus tout à fait une enfant, je crois qu'il y a des choses dont on doit parler.
Charlotte : je t'écoute.
D., *lui tendant un sac* : tiens, c'est pour toi.
Elle déballe : une boîte de préservatifs et deux livres : La sexualité expliquée aux ados et Premiers sentiments amoureux. Elle rit.
D. : je vois pas ce qu'il y a de drôle.
Ch. : mon pauvre papa, vous voulez me pousser à la consommation ? Il y a déjà longtemps que...
Daniel : que quoi ?
Ch., *sortant une boîte de préservatifs du tiroir de son bureau* : que maman m'en a acheté et qu'on a déjà parlé de tout ça.
D. : et bien justement. Mieux vaut deux fois qu'une. Bon, ben, je te laisse. J'ai à faire. Je suis content qu'on se soit parlé comme ça.

Annexe 17.4. Extraits de dialogues – Famille d'accueil, épisode 34, « À la vie, à la mort », F3, 2009

Scène 1. Marion est avec Daniel.

Marion : il faut qu'on parle de Tim. Ça fait plusieurs fois... que je passe devant sa chambre, comme ça, et je l'entends faire des..
Daniel : des ?
M. : des...
D. : ben des quoi ?
M. : des.... ahanements – *elle imite les bruits.*
D. : ah oui, des ahanements.
M : ben oui... alors euh, faut que tu lui parles.
D. : qui ? Moi ?
M. : t'es son père, t'as été ado. Je sais que... la masturbation est une activité naturelle, on va pas revenir là-dessus, mais je... en ce qui me concerne, je me vois pas du tout du tout lui en parler.
D. : ah bon ?
M. : oui.
D. : ben je.. je...
Tim arrive. Il demande s'il peut aller chez son père (ils sont séparés).
Tim : maman, c'est pas contre toi, mais avec Lisa c'est plus possible. Faut que je respire. Alors c'est d'accord ?
M. : oui, oui, très bonne idée, d'accord, c'est d'accord.

Scène 2. Daniel est avec Tim. Daniel tente une métaphore et raconte à son fils qu'il a mangé beaucoup de nougat, tout seul, sans partager.

Daniel : y a des plaisirs qu'on partage pas, même avec sa femme, tu me suis ?
Tim : pas vraiment. Dans l'ensemble c'est un peu flou là ou tu veux en venir.
D. : péché mignon, plaisir solitaire... et puis c'était bon en plus. Alors j'ai recommencé, et euh... qu'est-ce qui s'est passé ? […] Crise de foie. Moralité ? Faut pas abuser des bonnes choses.
T. : mais euh… T'es venu me chercher au bahut juste pour une crise de foie ?
D. : oh écoute, Tim, arrête. Ohlala, les missions planche pourrie de ta mère, elle m'en re-contera !

Scène 3. Daniel est chez lui, avec Tim. Il tente une nouvelle approche.

Daniel : c'est pas qu'on te juge, attention. C'est juste que, tu connais l'adage : « à consommer avec modération ». C'est un assez bon résumé de ce que je pense de la masturbation. Tu me suis ?
Tim : attends, je reviens.
Tim arrive avec ses haltères et lui montre les exercices qu'il fait – et que c'est de là que viennent les bruits.
T. : et dire que pendant tout ce temps, tu croyais que je me masturbais !
D. : c'est très bien qu'on ait eu cette conversation. Faudra qu'on recommence. […] Ce soir, comme d'habitude ? Bœuf épicé, pizza ?

Annexe 18. Extrait de dialogue – *Hard*, saison 2, épisode 8

Sophie, *à Andréa* : ça tombe bien, parce que, je voulais vous demander des conseils. Voilà, mon fils est homosexuel et... vous savez ce que c'est... est-ce que vous croyez que c'est définitif ?
Andréa : mais, Sophie, je ne suis pas homosexuel.
S. : mais si.
A. : non, je suis une femme.
S. : non.
A. : mais si. Une femme qui aime les hommes.
S. : mais pas... vraiment…
A. : bien sûr que si, j'ai décidé d'être une femme, je suis une femme, c'est tout. C'est dans votre regard que je suis autre chose. Il n'y a pas qu'une sexualité, vous savez. […] Jules, c'est un adolescent formidable, sensible, ouvert à tout, enfin, pour ce que je le connais. Vous, vous l'avez regardé comme vous avez voulu le voir, et peut-être que vous ne l'avez pas vu. L'essentiel c'est de lui parler, de s'intéresser à ce qu'il fait, à ce qu'il est. Et puis c'est pas la peine de lui dire que vous pouvez tout comprendre, tout entendre, que vous le jugez pas.

Annexe 19. Genre et parentalité. Autorité *vs* douceur et compréhension

Annexe 19.1. Extrait de dialogues – Une famille formidable, épisode 7, « Nicolas s'en va-t'en guerre », TF1, 1996

Jacques coupe des tomates ; avec Catherine, ils se préparent à parler à Frédérique.
Catherine : les deux plus petits sont neutralisés, on va pouvoir attaquer le problème de la plus grande.
Jacques : tu te rends compte ! Elle vole des ordonnances, elle vole des ordonnances à Gateray, elle signe à sa place !
Catherine : oui, oui, Jacques, ça ne sert à rien de crier. Il faut pas crier. **Il faut discuter avec elle et essayer de comprendre** pourquoi elle a inventé cette histoire de kiné enfin.
J. : enfin, **y a rien à comprendre**, elle veut sécher l'école, c'est clair ! Elle veut sécher l'école et puis c'est tout, enfin ! […]
C. : La voilà. Tu me promets de pas t'énerver.
J. : je vais pas m'énerver, mais ça m'énerve.
Frédérique arrive.
Frédérique : ça va ?
C. : oui, ça va…
J. : ah oui, ça va on ne peut mieux ! On vient d'apprendre que notre fille, elle fout plus rien au collège, qu'elle pique des ordonnances, qu'elle imite la signature du médecin !
C. : Jacques !
J. : ah ça va on ne peut mieux ! Mais enfin, c'est vrai quoi ! – *Frédérique pleure* – Est-ce qu'on peut savoir d'abord ce que tu fais de tes mardis après-midis ? Hein ? Tu sèches l'école, ça on a compris, mais pourquoi le mardi ? Pourquoi pas le jeudi ? Pourquoi pas le mercredi ? Y a un mystère, là, pourquoi tu fais ça ?
Catherine s'approche de Frédérique.
C. : oh non, ma puce, écoute… – *elle lui caresse le dos* – papa est un peu énervé, mais franchement, y a un peu de quoi, hein, écoute – *elle fait signe à Jacques de ne rien dire* – si tu nous expliquais ce qui se passe, **on pourrait peut-être comprendre** ?
F. : oui mais il va se mettre en colère.
C. : mais non, mais non, il m'a promis qu'il s'énerverait plus ! – *à Jacques* – hein ? – *à Frédérique* – allez, dis-moi, qu'est-ce qu'il y a ?
F. : ben, c'est Gaëtan. Parce qui lui, il n'a pas cours le mardi, et puis si je sors pas avec lui, ben il va sortir avec Gaëlle. Et puis Gaëlle, elle, elle veut bien faire l'amour avec lui.
J. : mais ça c'est très bien chérie ! Qu'ils fassent l'amour tous les deux comme ça on n'en parle plus ! Et puis comme ça, tu feras des progrès en anglais.
Catherine fait de nouveau à Jacques un geste pour qu'il se taise.
F. : oui mais je veux pas parce que moi je l'aime, papa !
C. : mais alors, dis-moi, t'as envie de faire l'amour avec Gaëtan, toi ?
F. : ben... j'ai la trouille.
J. : mais tu as raison, hein, c'est très bien ça, c'est très, très, bien d'avoir la trouille
F. : mais non j'ai pas raison ! Je suis une trouillarde et c'est nul !
C. : écoute, chérie, non, si t'as pas envie, tu vas pas te forcer quand même.
F., *se levant* : et ben si, je devrais ! Si, je devrais ! Parce que quand on aime un homme il faut lui faire tous ses désirs !
Elle sort.
J : alors voilà où ça nous a menés 25 ans de féminisme, un homme il faut lui donner tout ce qu'il désire ! Non mais je rêve là ! Je rêve là, écoute enfin !
C. : c'est de ma faute ça.

J. : hein ?
C. : **Mais oui, c'est de ma faute !** Depuis 25 ans je suis pliée en quatre devant toi, alors elle s'identifie ! **Je comprends, je pardonne**, je devance tes moindres désirs ! Non, non, je t'ai trop cédé sur tout et voilà !
J. : ah c'est à cause de moi ! […] Je savais bien que ça allait me retomber sur la gueule ! Excuse-moi chérie de t'avoir réduite en esclavage, excuse-moi !
C. : quelle carpette ! Une vraie carpette !

Annexe 19.2. Répartition des « compétences » parentales et des modalités d'éducation – Une famille formidable, épisode 7, « Nicolas s'en va-t'en guerre », TF1, 1996

Jacques	Catherine
colère	calme, douceur
autorité	écoute, compréhension
ne laisse pas Frédérique s'exprimer	encourage Frédérique à parler
ne prend pas en compte les sentiments de sa fille	prend en compte les sentiments de sa fille
ne se remet pas en question	cherche une explication
refuse d'être fautif ou coupable	culpabilise, se sent responsable

Annexe 19.3. Clash, épisode 3, « Hugo. Le mérite d'être clair », F2, 2012.

Abel, Bérénice et Hugo sont face à la proviseure du lycée.
Proviseure : j'ai vérifié avec les professeurs. Les notes d'Hugo sur mon site ne correspondent pas à celles qu'il a obtenues en cours.
Abel : excusez-moi, je ne comprends pas très bien. Pourquoi quelqu'un changerait les notes de notre fils ?
P. : et bien tout simplement pour qu'il arrive à la moyenne ! Tenez, regardez vous-mêmes – *elle leur tend des documents* – ici, les notes données par ses professeurs, et là, celles qui apparaissent sur le site.
Bérénice : tu nous as jamais donné ces notes !
A. : 4 en maths, 3 en histoire-géo, 6 en anglais !
B. : c'est toi qui a changé ces notes ?
Hugo : ah non, non, non ! Je te jure ! Jamais je ferai un truc pareil, c'est quelqu'un qui m'a piégé !
P. : notre informaticien a retrouvé l'adresse IP du hacker. C'est la vôtre.
A. : t'as piraté le site du lycée ?
H. : n'importe qui peut changer une adresse IP.
A. : Non mais je rêve t'es complètement dingue ! Tu veux aller en prison ?
B. : on est vraiment désolés, on vous assure qu'on va régler ça. Hugo, fais des excuses.
H. : pourquoi ? J'ai rien fait !
B. : fais des excuses.

H. : je m'excuse.
P. : une dernière chose, Hugo a raconté à […] sa professeure de français qu'il avait eu une leucémie, quand il était petit.
Abel et Bérénice sont atterrés.

Scène suivante, dans les couloirs du lycée.

A. : qu'est-ce que t'as dans la tête ? Mais tu veux quoi ? Qu'on te foute en pension !
B. : **du calme**, Abel.
A., *hors de lui* : non seulement c'est un cancre, mais en plus un menteur et un délinquant !
B., *beaucoup plus calme* : **bon, on peut essayer de comprendre pourquoi il a fait ça au lieu de lui hurler dessus.**
A. **: qu'est-ce qu'il y a à comprendre ?** Il s'est foutu de notre gueule, il nous prend pour des cons !
B., *à Hugo* : pourquoi t'as menti sur tes notes ?
A. Derrière ton ordi, t'es le roi du pétrole, mais là, y a plus personne !
H. : mais à quoi ça sert ? De toute façon vous allez m'engueuler !
A. : mais heureusement qu'on va t'engueuler ! T'as fait quelque chose d'illégal. Tu comprends ce mot ? Il-lé-gal !
B., *à Abel* : **si tu l'interromps tout le temps, il pourra jamais s'expliquer**.
Hugo : c'est pas de ma faute, j'y arrive pas. J'essaye, j'y arrive pas.
A. : c'est pas de ta faute ? Mais c'est la faute de qui alors ? Ton cerveau il est à toi ou à quelqu'un d'autre ?
H. : de toute façon même quand je vous ramène des bonnes notes, c'est jamais assez bien pour vous, je suis jamais à la hauteur !
B. : t'as peur de nous décevoir, c'est ça ? **Mais on fait tous des erreurs chéri**, t'as le droit d'avoir une mauvaise note, c'est pas ça qui va nous décevoir. **Nous on t'aimera toujours autant**, le vrai problème, c'est
Abel, *lui coupant la parole* : alors ça c'est génial ! Notre fils est un délinquant et **toi tu le réconfortes.** Mais tu vois pas qu'il t'embobine ? – *à Hugo* – si tu veux savoir, **oui tu m'as déçu**. J'avais confiance en toi et tu as trahi cette confiance. Toute ma vie je me suis battu pour la justice et le droit, c'est pas pour avoir un fils fumiste qui s'amuse à contourner les règles pour usurper sa place ! Chez nous, chez les Diop – *Bérénice dit oh ! en tournant la tête* – c'est pas comme ça qu'on réussit !
Abel part
B. : et tu t'en vas !
A. : J'ai perdu assez de temps ! Moi je gagne pas les procès en trafiquant les registres ! – *à Hugo* : retourne en classe ! Allez !
Hugo embrasse sa mère et part en classe.

[…] *Plus tard, le soir. Hugo joue à un jeu vidéo. En entendant sa mère rentrer, il se jette sur son lit et attrape un livre. Bérénice regarde ce qu'il lit et vient lui parler. Elle s'assied à côté de lui sur son lit. Manifestement elle est rentrée tard et s'en explique. Elle lui demande ce qu'il a mangé. Il a dîné seul.*

B. : j'aimerais qu'on reparle de tes résultats. […] T'as toujours été bon en maths, **qu'est-ce qui se passe**, t'aimes plus ça ? […] C'est nouveau ce goût pour la lecture. […] Bon ben tant mieux, mais tes résultats ont chuté dans toutes les matières.
H. : ben ouais ben je peux pas être au top partout.
B. : pour les maths, je peux t'aider si tu veux.
H. : quand ça ?
B. : ben, je peux m'arranger pour rentrer plus tôt.
H. : comme ce soir ?
B. : tu veux autre chose ?
H. : non.
Elle sort.

Scène suivante. Il est beaucoup plus tard. Bérénice attend son mari en buvant un verre de vin. Abel rentre. Il l'embrasse

A. : les associés m'ont fait passer un entretien. Je me suis démerdé comme un manche.
B. : tu dis toujours ça. […] T'as une pizza au four.
Abel se sert.
A. : ça va pas ?
B. : **je m'inquiète pour Hugo**.
A. : il faut qu'il sache qu'il a dépassé les bornes. Si on lui confisque son portable, ses jeux vidéo et son argent de poche, je te garantis qu'il va réviser ses maths.
B. : je crois que ça servira à rien. **Il veut qu'on s'occupe de lui, qu'on soit présents, plus présents**. T'as vu à quelle heure tu rentres ?
A. : c'est aussi pour lui que je me défonce au boulot. Pour qu'il parte en vacances, qu'il puisse avoir la dernière console méga truc. Je pense qu'il le sait très bien.
B. : apparemment non.
A. : tu proposes quoi au juste ?
B., *rangeant de la vaisselle dans le lave-vaisselle* : **qu'on ralentisse un peu sur le boulot.** Moi je diminue les consultations, je supprime ma garde du mercredi. Toi t'essayes de rentrer plus tôt. Qu'on finisse avant 20h. **Qu'on essaye au moins de dîner ensemble tous les trois.**
A : en ce moment c'est le combat de pit-bulls pour le poste, si je fais ça, je me grille.
B. : Si tu deviens associé ce sera pire. Tu passeras tes soirées et tes week-ends à faire du relationnel.
A. : ce poste, c'est le rêve d'une vie. Je peux pas lâcher maintenant parce que Hugo fait le malin sur son ordi !
B. : le rêve d'une vie ? Waouh. **Effectivement, ça nous laisse pas beaucoup de place à Hugo et à moi, hein**.
Elle quitte la pièce.
A. : vous en faites partie vous aussi.
B. : ouais !
Fin de la scène.

Annexe 20. Extrait de dialogues – *Fais pas ci, fais pas ça*, saison 3, épisode 5, « Couper le cordon », F2, 2010

Christophe assis dans le canapé, face à Renaud, debout ; Fabienne dans un fauteuil.
Renaud : Bon, Christophe, j'ai bien réfléchi à tout ce que tu m'as dit. Il est hors de question que tu arrêtes la prépa mon grand, tu vas finir ton année mon petit bonhomme. Chez les Lepic, on termine ce qu'on a commencé, c'est comme ça. En plus, c'est payé.
Fabienne : c'est pas donné.
Christophe : et si je fais pas d'école de commerce ?
R. : est-ce que tu sais seulement ce que tu veux faire ?
C. : non, mais je sais ce que je veux pas faire.
F. : ça c'est bien ça déjà.
R. *à Fabienne* : Bijou. *A Christophe* : tu veux pas faire Sup' de Co Rouen, merci, tu nous l'as assez répété une dizaine de fois, mais est-ce que tu peux nous dire ce qu'on va faire de toi, hein ? Tu peux nous le dire ?
F. : est-ce qu'il y a un métier dans lequel tu te vois plus tard ?
Christophe ne répond pas. Ses sœurs font des propositions.
R. : c'est fou de n'avoir aucune ambition, comme ça.
Renaud évoque son propre parcours, ses responsabilités.
Ch. : moi ça me fait pas rêver d'être numéro deux chez Binet.
R. : […] mais attends, Christophe, mon grand, il s'agit plus de rêver, là. Il faut se réveiller maintenant, tu as 18 ans, alors ça c'est la réalité ! – *le ton monte* – Ah, ça te fait pas rêver. Non mais oh, ouvre les yeux deux secondes, regarde autour de toi, tu peux me dire d'où ça sort d'après toi ? […] Cette maison qui est-ce qui la paye ? Les robinets Binet mon vieux ! Voilà ! Ça c'est la réalité ! […] Et qui est-ce qui le remplit, le frigidaire ? Et ben c'est les robinets Binet ! Ça vous fait peut-être pas rêver, mais en attendant, ça vous fait manger !
Ch. : eh, calme-toi papa, redescends un peu là.
On sonne – fin de la scène.

Annexe 21. *Que du bonheur !*, ou l'inégalité en images[6]

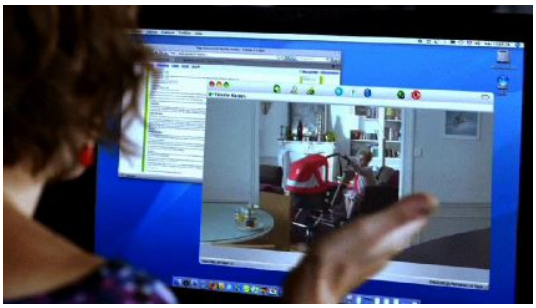
Figure 24- épisode 175, "La tête dans les étoiles"

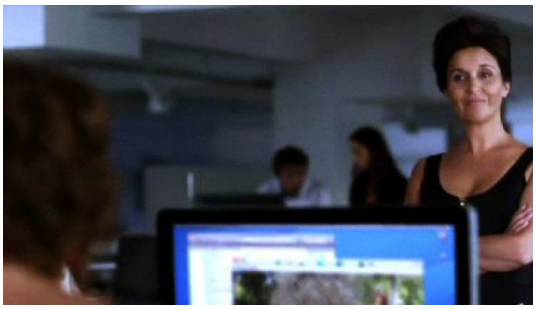
Figure 25- épisodes 58, « Quand ils seront grands » et 64, « Journal intime »

Figure 26- épisodes 83, « Héritage tatie Jeanine » et 196, « Le train électrique »

[6] Ls imagettes sont extraites d'épisodes de *Que du bonheur !* (TF1, 2008), rediffusés sur NT1.

Annexe 22. Images de *Fais pas ci, fais pas ça*, saison 3, épisode 6, « Aimez-vous Chopin ? », F2, 2010





Annexe 23. Qui garde les enfants ? Liste des personnes gardant les enfants

Série	Personnages gardant les enfants (autres que les parents)
Clem	Les parents de Clem, sa grand-mère, sa belle-mère
Alice Nevers, le juge est une femme	Le père d'Alice
Fais pas ci, fais pas ça	La mère de Valérie, le père de Valérie, Christiane Potin
Drôle de famille	La mère de Mathieu, une baby-sitter
Jeu de dames	La belle-mère de Marie-Laurence
Famille d'accueil	Le père de Charlotte, la voisine Marguerite
Nos enfants chéris	La sœur de Martin, les grands-parents, les pères (ex-mari)
Hard	La belle-mère de Sophie (grand-mère des enfants)
En famille	La nièce de Roxane, sa sœur, les parents de Roxane, la mère de Kader
Ma femme, ma fille, deux bébés	Les parents de Chloé, la mère de Benjamin

Annexe 24. Extrait de dialogues – *Fais pas ci, fais pas ça*, saison 1, épisode 8, « Toussaint », F2, 2007.

Denis : un je vais pas pouvoir rester, et deux, faut vraiment que je vous parle.
Père : ben ça tombe bien.
Mère : ben oui, justement nous aussi on voulait te parler. […]
Père : V'la-ti pas que tu décides toi aussi de rester une semaine, et ça, franchement, ça nous emmerde.
D : ah bon ?
Père : c'est pas qu'on n'est pas content de te voir, mais à chaque fois que tu viens ici, ça se passe mal, **vous arrivez avec votre cahier des charges**, faites ceci, faites pas ça ! […]
Mère : et puis surtout comme si on avait jamais eu d'enfants !
Père : mais ce que t'as pas compris, c'est que nous, on est pas chargés de l'éducation d'Eliott, nous est là pour le gâter !
Mère : et oui, c'est ça le rôle des grands-parents.
Père : alors s'il veut regarder la télévision en mangeant du saucisson ou des bonbons, ben on est d'accord.
Mère : tu comprends Denis, il ne peut pas y avoir deux autorités sous un même toit. Ici, t'es chez nous, alors si tu veux nous confier Eliott, ce qui nous fait extrêmement plaisir, et bien tu nous laisses nous en occuper comme bon nous semble.
Père : on t'aime, tu sais bien, on t'aime beaucoup, mais le mieux effectivement, bon ben, c'est que tu t'en ailles.

Annexe 25. Extrait de dialogues - « Le coup du divorce », *En famille*, épisode 38, M6, 2012.

Marjorie lit le bulletin d'Antoine.
Marjorie : maths : 5 ; sciences naturelles, 6 […]
Antoine est assis à table, elle est debout marche derrière lui.
M. : c'est mauvais, c'est mauvais, c'est très mauvais même ! Tu ne fais rien ! On ne peut pas continuer comme ça
Antoine dit qu'il va se reprendre, qu'il n'était pas bien
Antoine : avec votre divorce…
M. : enfin Antoine, on a divorcé il y a 4 ans, hein !
A. : […] je voulais pas t'en parler, parce que je voulais pas que tu culpabilises. Mais voilà, ça fait six mois que je suis en bad. […] Je masque, j'essaye de te protéger, mais la cicatrice est encore ouverte.
M. : hum ?
Elle s'assied et lui met la main dans le dos.
M. : à ce point là chéri, c'est ? – *elle prend un ton enjoué* – bon, voyons ce bulletin. Alors, physique 5, c'est un bon 5 ! T'as doublé ta moyenne depuis le premier trimestre ! […] Avertissement de conduite, avertissement de travail, risque de redoublement, non mais c'est du harcèlement moral ou quoi ! Ils ont aucun sens de la pédagogie ces gens là, alors là ! Je peux te dire que je vais aller voir ta prof principale et elle va m'entendre, ça va chauffer !
Marjorie signe le bulletin.

Scène suivante. Chloé tend la main à Antoine, il lui donne un billet.
Antoine : t'avais raison, le coup du divorce ça a grave bien marché !
Chloé : je t'avais dit.

Annexe 26. Extraits de dialogues – *Fais pas ci, fais pas ça*, saison 2, épisode 6, « Ah la belle vie », F2, 2009

Valérie arrive chez Fabienne qui est en train de débarrasser la table après dîner, en râlant. Valérie l'aide à ranger. Fabienne lui dit de s'asseoir.

Fabienne : J'en ai marre. Renaud passe son temps à faire son chef, moi je passe mon temps à faire la bouffe et le ménage, pour une fois qu'il y a un truc un petit peu marrant…

Valérie : c'est pas mal hein d'avoir un peu un mari qui fait le chef vous savez... moi j'aimerais bien hein ! Vous avez vu le mien ? […] Une vraie chiffe molle. Moi j'en ai marre de tirer les wagons.

F. : oui mais au moins il vous laisse exister, hein ! Vous avez le droit d'être vous-même, vous êtes pas sans arrêt étouffée dans vos rêves !

V. : ah non, moi c'est le contraire, je rêve qu'on m'étouffe. D'ailleurs, je fais de l'hyperventilation, y a peut être un rapport.

Suite de la discussion entre les deux femmes.

Valérie : Je stresse tout le monde avec mes angoisses. Mais bon, j'ai à peine 40 ans j'ai l'impression d'être passée à côté de ma vie, c'est pas normal ça.

Fabienne : comment vous pouvez dire ça. Vous avez deux beaux enfants, vous avez un super job.

V. : ouais, oh, un super job qui me bouffe complètement, deux beaux enfants que j'ai pas vu grandir. Non mais ce que je voudrais, maintenant, c'est m'arrêter un peu. C'est prendre le temps de vivre, de cultiver mon jardin... […] Mon jardin intérieur. J'ai envie d'aller au théâtre, j'ai envie de relire les philosophes, les poètes. À force de courir à 200 à l'heure, on se flétrit avant l'âge. […]

F. : alors, vous voyez, moi c'est tout le contraire. **Moi j'ai tout donné à mon mari et à mes enfants**, j'ai l'impression d'être enveloppée dans un coton et d'avoir marché, franchement, à deux à l'heure, mais alors maintenant que Lucas a grandi, je sens en moi une grosse énergie qui me pousse en avant et qui ne demande qu'à exploser.

V. : en fait, vous voudriez travailler.

F. : j'en rêve ! D'avoir un agenda, d'avoir des rendez-vous, d'avoir des tas de choses à faire, d'être obligée d'organiser mes semaines, d'avoir des repas, de me maquiller, de m'habiller, d'être... Vous vous rendez-compte que parfois, je traîne jusqu'à midi en chemise de nuit. C'est déprimant vous savez. C'est quand même malheureux, hein, d'avoir cette énergie à donner et qu'il y ait personne pour la prendre.

Annexe 27. Extraits de dialogues témoignant des inquiétudes des héroïnes quant à leur âge et leur potentiel de séduction

Annexe 27.1. Une famille formidable, épisode 6, « Dure dure, la rentrée », TF1, 1993

Catherine : **est-ce que je te plais ? Est-ce que physiquement je te plais encore ?**
Jacques : Qu'est-ce que tu racontes ?
C. : je sais pas moi, **j'ai passé la barre des 40, j'ai beau faire quelques efforts, peut-être que je deviens vieille, moche**, enfin je....
J. : qu'est-ce qu'il t'arrive ?
C. : il m'arrive... je sais pas si tu t'en es rendu compte, mais depuis qu'on est rentrés de vacances, on n'a pas fait l'amour une seule fois.
J. : oh... tu veux qu'on y aille maintenant ?
C. : chiche !
Ils s'interrompent car Jacques reçoit un appel et part. Catherine, restée seule, pleure.

Annexe 27.2. Que du bonheur !, épisode 162, « Val draguée », TF1, 2008.

Valérie : **tu me trouves belle, toi ?**
Jean-François : ben, ouais.
V. : tu trouves que mes yeux sont comme des étoiles qui scintillent ?
J-F. : ouais.
V. : tu trouves que mes mains sont douces comme de la soie ?
J-F., qui commence à se lasser : ouais.
V. : et tu trouves que ma voix est apaisante comme une vague qui vient mourir sur une plage, au soleil
J-F. : ah ben oui, oui !
V., *changeant de ton* : **et ben dis-le alors !**

Annexe 27.3. Famille d'accueil, épisode 45, « Alerte enlèvement », première partie, F3, 2011.

Marion : il faut juste que je m'habitue à l'idée d'être grand-mère. […] Tu m'appelles une seule fois « mamie », je demande le divorce.
Daniel : […] je vais adorer être grand-père moi. M'occuper d'eux, les chouchouter, sans avoir peur de me planter dans leur éducation
M. : ouais. […] **Tu me trouves vieille, Daniel ?**
D. : Marion ! Je t'ai jamais trouvée aussi belle.

Annexe 27.4. Clem, épisode 7, « La guerre des familles », TF1, 2012.

Caroline, *devant la glace* **: tu trouves que je vieillis ?**
Jean-Paul : Ben oui, bien sûr. Non mais comme moi ma chérie, on vieillit tous les deux.

Annexe 27.5. Fais pas ci, fais pas ça, saison 5, épisode 5, « L'effet Tatiana », F2, 2012.

Valérie, *à Denis* : **tu me trouves encore belle ?** […] T'es sûr ?

Annexe 28. Schéma du dossier de presse d'*Une famille formidable*

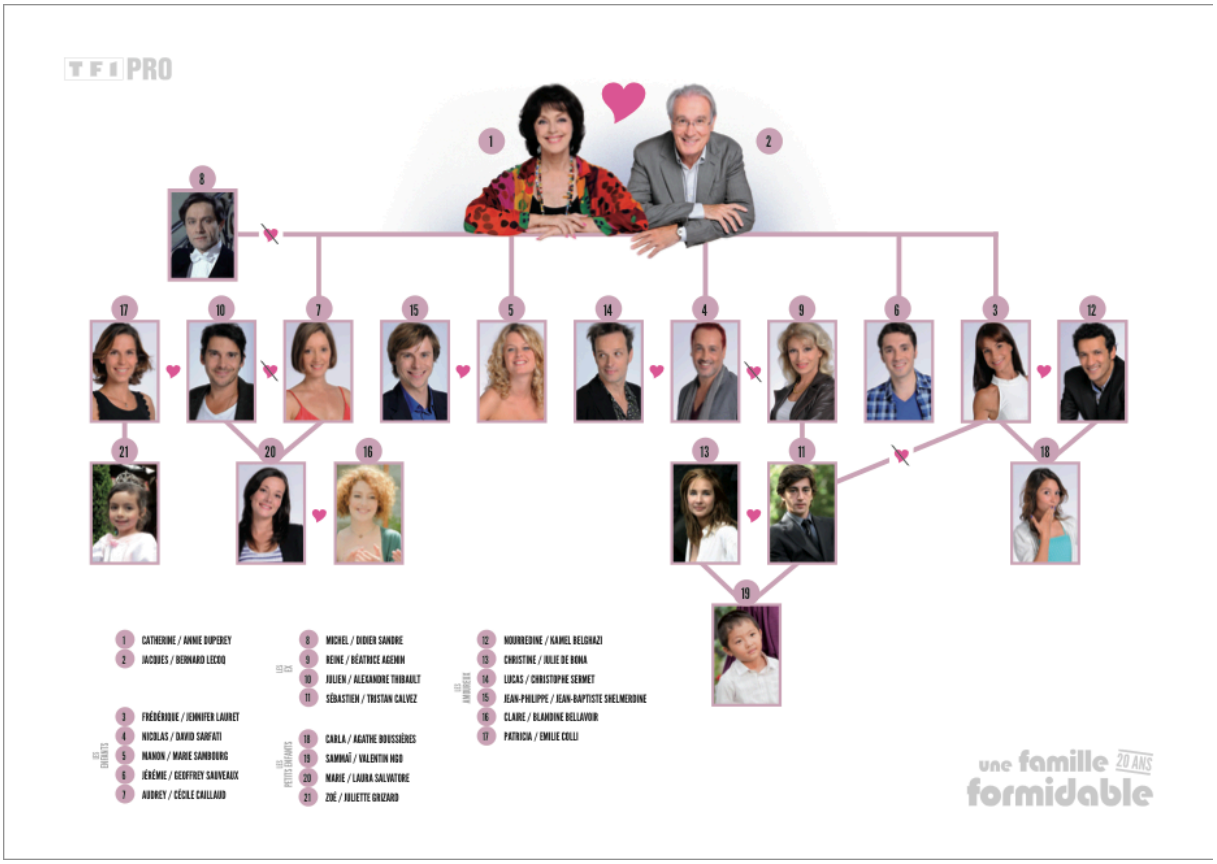


Figure 27- Dossier de presse (n°4) TF1 - *Une famille formidable* (16/01/2012), p.1

Annexe 29. Âge des enfants placés dans *Famille d'accueil*

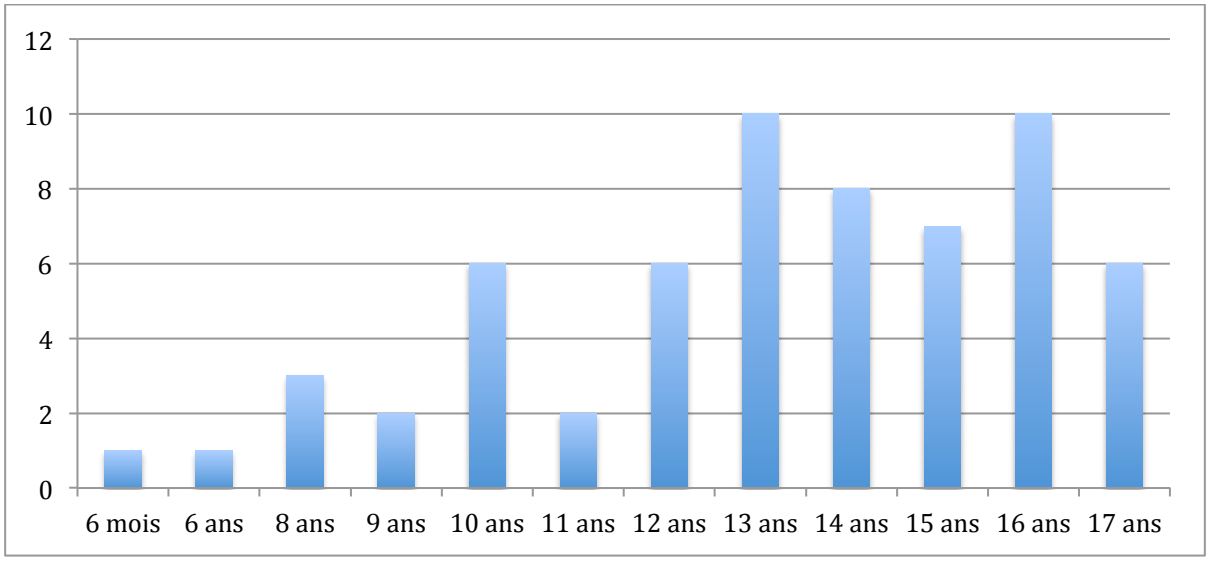


Figure 28- Répartition par âge des enfants placés dans la famille d'accueil

Annexe 30. Motifs de placement des enfants dans la famille d'accueil et leur répartition

Nous avons établi une typologie permettant de comptabiliser les motifs de placement.

Par « **placement forcé** », nous entendons les enfants placés dans la famille d'accueil sur décision d'un juge ou de l'ASE (selon les propos de la série, qu'ils soient ou non légalement corrects). Cela correspond aux Mesures de Garde Provisoire, décidées, dans le cadre légal, par un juge pour enfants.

Par « **placement d'assistance** », nous entendons les cas dans lesquels un parent est dans l'incapacité physique de s'occuper de son enfant, sans qu'il soit question de déviance parentale. Le parent en question peut « récupérer » son enfant dès qu'il le veut. Cela correspond, dans la disposition légale, à un « accueil provisoire ».

Par « **placement volontaire** », nous renvoyons ici aux épisodes de la série dans lesquels ce sont les enfants placés qui ont eux-mêmes demandé leur placement. Cette possibilité n'a pas été rencontrée dans les ouvrages scientifiques consultés sur l'accueil familial et le placement d'enfant. Il semblerait donc que cette disposition soit une invention de la série, de façon à renouveler les perspectives d'intrigues. La première intrigue de ce genre apparaît en 2008 pour le 23^{e} épisode.

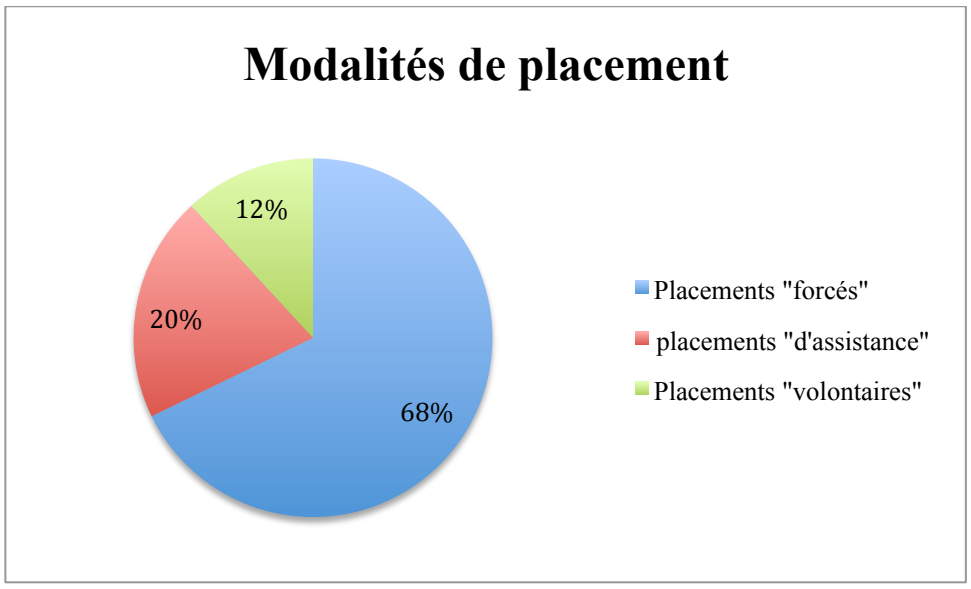


Figure 29-Répartition des trois modalités de placement (*Famille d'accueil,* 2001-2012)

Annexe 31. Solutions trouvées en fin d'épisode suite au placement d'enfant.

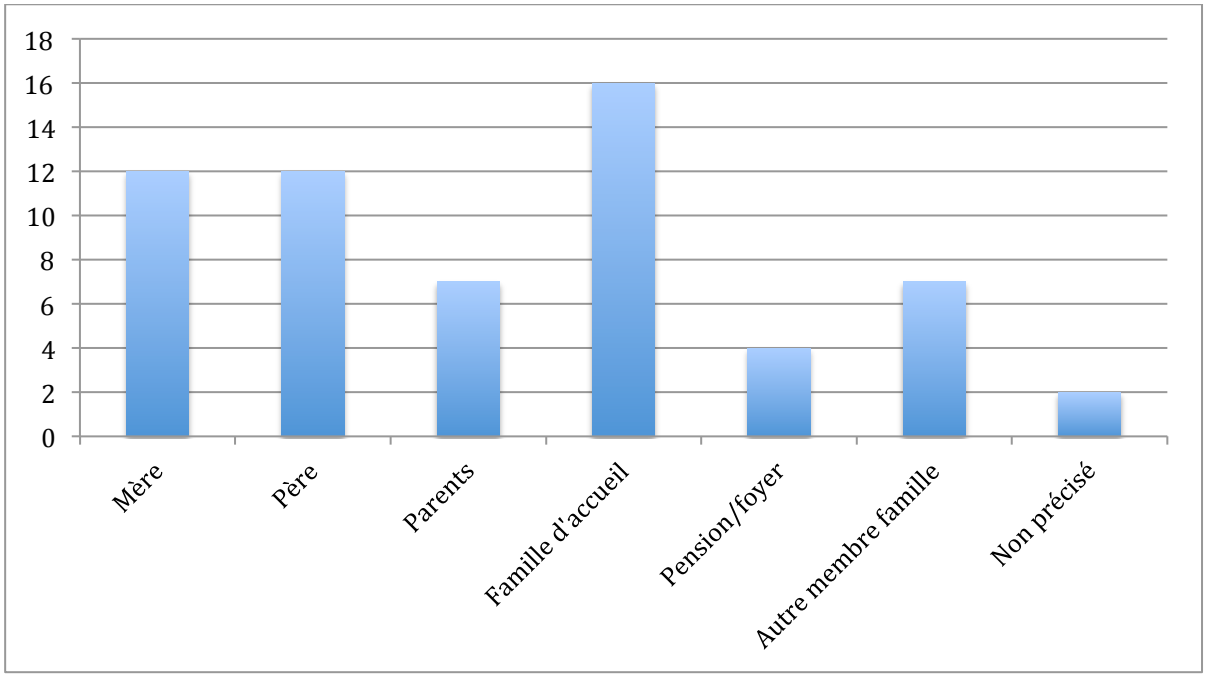


Figure 30- Graphique précisant les solutions trouvées en fin d'épisode suite au placement de l'enfant (*Famille d'accueil*, 2001-2012)

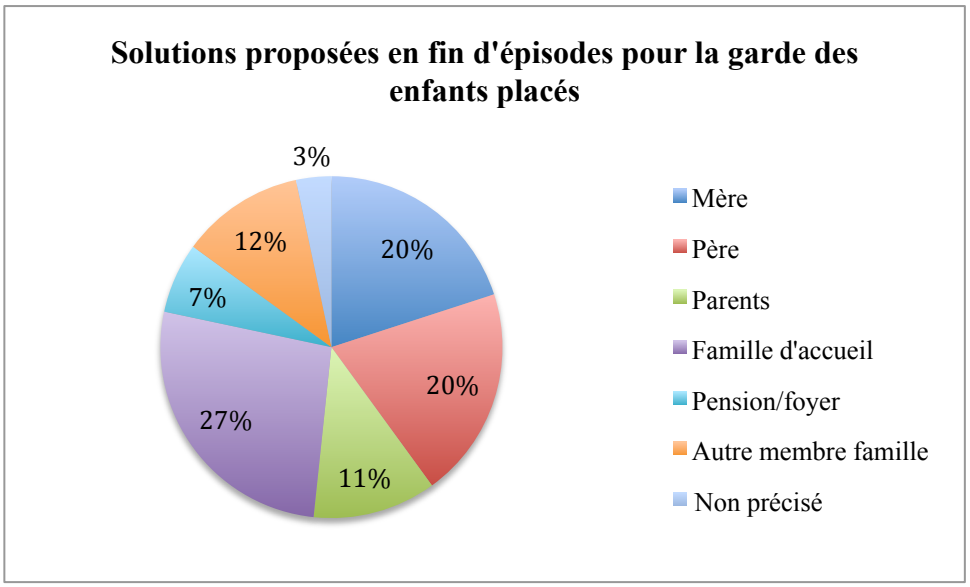


Figure 31- Répartition par pourcentage des solutions proposées en fin d'épisodes (*Famille d'accueil*, 2001-2012)

Annexe 32. Répartition de l'origine sociale des enfants placés dans *Famille d'accueil*

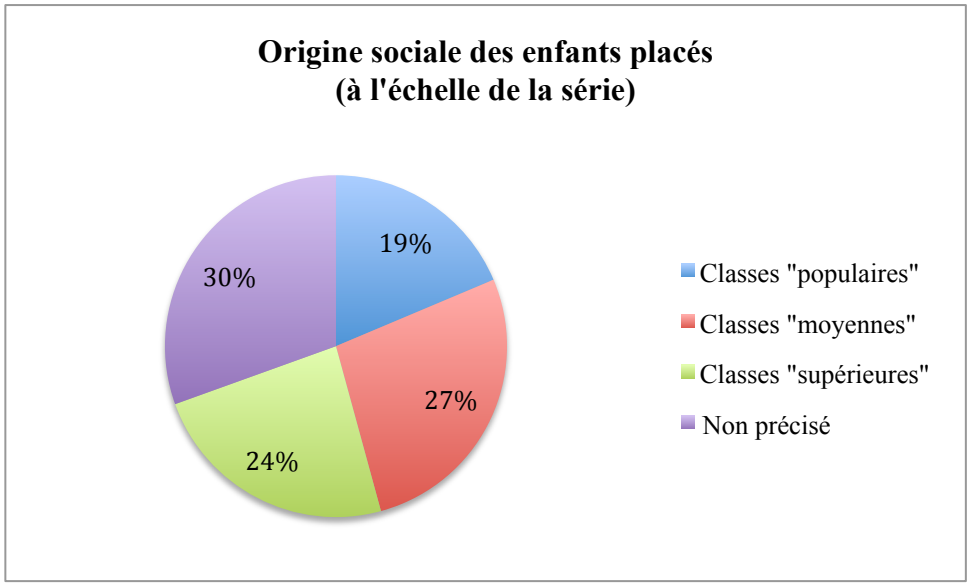


Figure 32- Répartition de l'origine sociale des enfants placés à l'échelle de la série (2001-2012)

Répartition de l'origine sociale des enfants placés, lorsque les situations sont précisées.

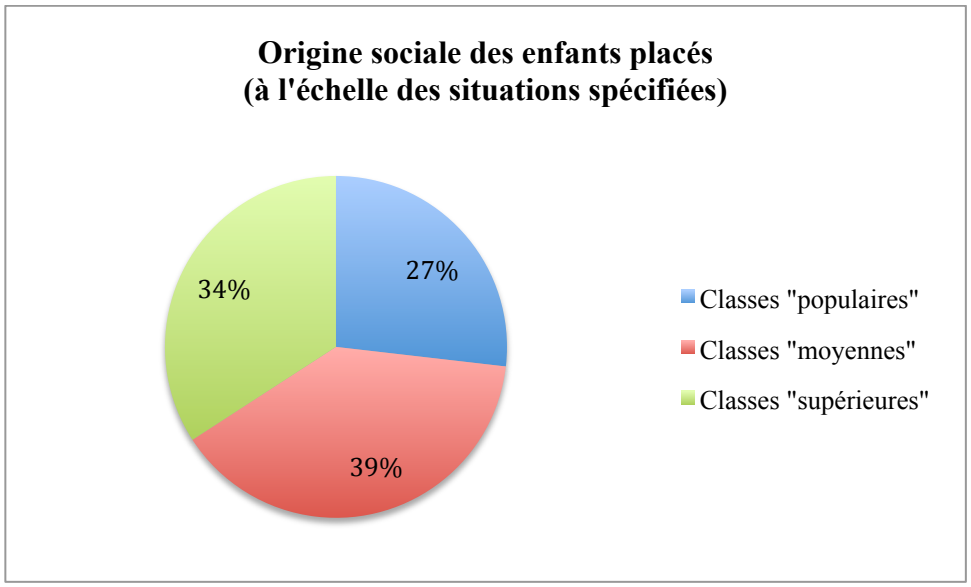


Figure 33- Répartition de l'origine sociale des enfants placés à l'échelle des situations précisées spécifiquement dans le corpus (2001-2012)

Annexe 33. Arguments à propos de l'anonymat du don de sperme. *Famille d'accueil*, épisode 50, « Pimprenelle », F3, 2011.

Thomas, enfant né d'un don de sperme :
« Ce serait peut-être bien qu'on commence à écouter ce que les enfants disent, non ? […] J'ai un père, une mère, et personne ne prendra leur place. Mais j'ai le droit de savoir qui est mon donneur. Enfin, qui a donné le sperme, à quoi il ressemble, s'il est en bonne santé, enfin, tout ça, quoi. Et tant que je le saurai pas, ben, je serai pas tranquille ».

Employée dans une banque de sperme
1) Discours officiel qu'elle tient à Marine (point de vue de l'institution) :
« Mademoiselle, vous avez un père, un seul. L'homme qui a fourni les paillettes n'est ni un deuxième père, ni même un père biologique. C'est un donneur, c'est tout. En aucun cas il ne fait partie de votre famille ou vous de la sienne. Vous comprenez ? »

2) Discours officieux qu'elle tient à Marion (point de vue personnel) :
« L'insémination par don de sperme, c'est un vrai casse-tête chinois. En défendant l'anonymat du donneur, on protège le donneur, on protège les parents, mais finalement on prive l'enfant d'une partie de son histoire, et de quel droit ? Un arbre a besoin de ses racines pour avoir un beau feuillage. […] Moi ? Je lèverais l'anonymat sur le donneur. Vous savez, il y a déjà une quinzaine de pays qui font ça et non des moindres. Enfin, suite au prochain épisode comme on dit ».

Un donneur :
« Jamais je dis bien jamais je ne considèrerai les enfants de mes dons comme mes fils et mes filles. […] Un donneur c'est un numéro dans un dossier, rien d'autre. […] Ce qui compte, c'est l'amour qu'un enfant reçoit, c'est tout ».

Juliette, qui s'était renseignée sur les modalités du don lorsqu'elle songeait à avoir un enfant avec sa compagne :
« Les dons de sperme ne sont réservés qu'aux couples hétérosexuels et qui ne peuvent pas avoir d'enfant pour des raisons médicales. Je cite hein. Deux filles qui veulent avoir un bébé ça rentre pas dans les cases. […] Soit elles trouvent un donneur sur internet, soit elles vont se faire inséminer à l'étranger. Les pays plus libéraux que la France ça manque pas ».

Extrait de dialogue entre Daniel et Gilles, le père de Marine :
Daniel : en fait, vous n'avez fait qu'une erreur, c'est de ne pas lui dire
Gilles : on a eu tort, c'est vrai, mais je suis aussi responsable que ma femme. Sylvie voulait nous protéger, c'est normal on en avait tellement bavé avant d'avoir notre petite fille.

Annexe 34. Les mères culpabilisent. Florilège

Personnages	Citations
Catherine *Une famille formidable*, « Les parents disjonctent », TF1, 1992	« D'abord si Nicolas il n'a pas son bac, **ce sera de ma faute**. Et toi aussi si tu échoues **ce sera de ma faute**. […] J'ai tout raté, tout »
Laurence *Un et un font six*, « Ça passe ou ça casse », TF1, 1997	« **C'est de ma faute. Tout est de ma faute** »
Marion *Famille d'accueil,* « Le plus beau jour de ma vie », F3, 2008 « Enfants sans frontière », F3, 2010	« **Tout ça c'est de ma faute**, mais quelle conne ! » « C'est pas possible, je suis aveugle. Alors je ne vois pas que Juliette va mal à ce point-là, je laisse Tim s'enferrer au point que j'ai plus confiance en lui, et Louise, alors **je rate quoi avec elle** ? […] Tu crois que ça fait trop longtemps que je m'occupe des enfants des autres ? Que c'est au détriment de mes propres enfants ? »
Natacha *Vive les vacances !*, épisode 3, TF1, 2009.	« J'y arrive pas ! J'adore mon bébé, mais je supporte pas quand elle pleure. J'ai l'impression qu'elle ne me reconnaît pas, qu'elle m'aime pas, peut-être qu'elle m'en veut. Fred dit que… que je l'ai mise en danger en travaillant trop »
Emma *Ma femme, ma fille, deux bébés*, épisode 1, M6, 2010	« Pardon ma fille, je te demande pardon. Tu te caches pour vomir à chaque fin de repas. Tu maigris, je sais j'ai compris. T'es anorexique. […] L'anorexie, c'est un problème entre la mère et la fille. Alors je te demande pardon […]. Je t'aime, tu es ma fille […] il faut que tu guérisses, il faut que tu parles, il faut que tu te libères, il faut que t'ailles voir un psy. […] Bon, alors vas-y parle-moi, vite, vide ton sac. Je peux tout entendre
Sophie *Hard*, saison 2, épisode 3, Canal+, 2011	« **J'y arrive pas, voilà**. […] Et avec Violette c'est pas mieux, on n'arrive plus à se parler, on se comprend pas. Elle reste enfermée dans sa chambre avec ce garçon toute la journée, ça m'inquiète, moi, vraiment »
Chloé *Ma femme, ma fille, deux bébés*, « Chacun cherche sa place », M6, 2011	« En plus j'ai l'impression que **j'en fais pas assez** avec Astrid »
Clem *Clem,* « Bienvenue à Valentin », TF1, 2011.	« Si je me réveille pas, **c'est que je suis pas une bonne mère** »
Juliette *Drôle de famille*, « Chacun pour soi », F2, 2012	« **Je suis nulle** »
Isabelle *La Smala s'en mêle*, « Sauvage concurrence », F2, 2012	« Tout bien réfléchi, depuis que votre père est parti, **j'ai tout raté**. […] À chaque ratage, c'est vous qui payez l'addition »

Chroniques d'une maternité hégémonique. *Identités féminines, représentations des mères et genre de la parentalité dans les séries télévisées familiales françaises (1992-2012)*

Cette thèse porte sur l'émergence d'une figure hégémonique de « bonne » mère dans les séries télévisées françaises et sur les impératifs à caractère injonctif qui la caractérisent. Cette recherche en sciences de l'information et de la communication adopte une démarche au croisement de la sociologie des médias, des *Cultural studies* et des études de genre. Elle s'appuie sur un corpus de séries familiales, produites et diffusées par les chaînes historiques françaises entre 1992 et 2012, constitué à l'aide des outils de l'Inathèque, et se veut une analyse des représentations fictionnelles de la parentalité, de ses discours et des politiques de représentations en jeu.
L'analyse qualitative du corpus montre la mise en avant d'une figure valorisée, consensuelle et légitimée de « bonne » mère qui se caractérise par des impératifs de communication, de disponibilité, d'amour, de réflexivité ou encore de culpabilité. L'exercice du métier de mère renvoie à des performances, de genre comme de parentalité, tant les héroïnes s'attachent à mettre en pratique les attendus contraignants d'une « bonne » maternité. Une approche intersectionnelle permet de mettre en lumière que la « bonne » mère, de surcroît, est blanche, de classe moyenne ou supérieure, et hétérosexuelle. Cette thèse montre ainsi que les politiques de représentation à l'œuvre viennent réassigner les femmes à leur genre en faisant la promotion d'identités féminines centrées sur la maternité tout en transformant en injonctions les attentes normatives vis-à-vis de la maternité, participant par là à un mouvement de *backlash*. La maternité construite par ces fictions est hégémonique dans la mesure où elle est ponctuellement discutée par des figures contre-hégémoniques. Cependant, la transgression que pourrait constituer l'humour – nombre de ces séries sont des comédies – sert finalement une réaffirmation des normes de genre et de parentalité. Ces séries se font alors les complices de la promotion d'une parentalité policée et de la normalisation de la vie familiale.

Mots-clés : représentations médiatiques, séries télévisées, genre, maternité, parentalité, identités.

Chronicles of a Hegemonic Motherhood. *Women Identities, Depiction of Mothers and Gendered Parenthood in French Family TV Series (1992-2012).*

This thesis deals with the emergence of a hegemonic mother figure in French TV series and its imperious exhortation. The research is based on a corpus of family TV series, produced and broadcasted by historic TV channels between 1992 and 2012, gathered with help of the INA (Audiovisual National Institute) archives. The qualitative analysis of this material is at the crossroads of information and communication sciences, media studies, sociology, cultural studies and gender studies. The methodology and the theoretical framework make up the basis for an analysis of fictional representations of parenthood, of its discourse and its politics of representation.
The qualitative analysis shows a valuable and legitimated figure of « good » mother. This consensual mother is characterized by imperative duties such as duties of communication, responsibility, availability, love, reflexivity or guilt. The articulation between feminine and maternal identities is complex: the maternal dimension swallows up the other ones. The mother's job becomes a performance of gender and of parenthood. Indeed heroines intend to perform the model of good mother along with the social expectations about motherhood. Intersectionality encourages us to consider the articulation of gender, race, class and parenthood. Thus, the "good" mother is also a White middle or upper class, heterosexual one. This analysis suggests a phenomenon of backlash against mothers. This thesis shows that the ongoing politics of representations reassign mothers to their gender by promoting women's identities centred on motherhood; they turn normative expectations about motherhood into injunctions. These TV series construct a hegemonic motherhood that is discussed into the margins by counter-hegemonic and comic figures. However, the transgressive opportunity of humour eventually reaffirms the norms of gender and parenthood. These family TV series thus become abled allies for the promotion of a gendered and controlled parenthood. They support the normalization of family life.

Keywords: media representations, TV series, motherhood, parenthood, gender, identities.

Université Sorbonne Nouvelle Paris 3 – Université Sorbonne Paris Cité
École doctorale 267 Arts et Médias – Laboratoire CIM
1 rue Censier – 75005 Paris