

# Portraits de femmes et création au féminin dans la série télévisée espagnole *Mujeres* (2006)

**Evelyne Coutel**

*Université Paris-Sorbonne, CRIMIC-EA 2561*

**Résumé :** Comme l'indique son titre, *Mujeres* est une série qui place les femmes sur le devant de la scène et il semblerait bien que ce soit la mise en scène du féminin qui lui ait valu le succès remporté auprès des téléspectateurs. Cet article se centre plus particulièrement sur le personnage principal d'Irene (Chiqui Fernández), qui convoque le modèle de l'ange dans la maison, et sur le personnage secondaire de Susana (Gracia Olayo), qui rappelle l'archétype de la femme fatale. Ces représentations archétypales sont récupérées et revisitées pour aborder la réalité quotidienne des femmes et pour interroger les codes sociaux qui pèsent sur ces dernières. Bien que la série télé ne soit pas toujours reconnue en tant qu'art, *Mujeres* permet à ses actrices d'apparaître comme d'authentiques créatrices et d'être reconnues pour leur talent artistique.

**Mots-clés :** Espagne XXI<sup>e</sup>, séries télévisées, réception, pastiche, modèles féminins, femme fatale, interprétation, actrices espagnoles

\*

**Resumen:** Como lo evidencia su título, *Mujeres* es una serie que sitúa a las mujeres en la delantera y hasta parece que la escenificación de lo femenino fue lo que le valió su éxito entre los televidentes. El presente artículo se centra especialmente en el personaje principal de Irene (Chiqui Fernández) que convoca el modelo del ángel del hogar, y en el personaje secundario de Susana (Gracia Olayo) que recuerda el arquetipo de la mujer fatal. Estas representaciones arquetípicas se recuperan y revisitan para enfocar la realidad cotidiana de las mujeres y para cuestionar los códigos sociales que pesan sobre ellas. Aunque la serie televisiva no siempre se reconoce como

arte, *Mujeres* permitió que sus actrices aparecieran como unas auténticas creadoras y que fueran reconocidas por su talento artístico.

**Palabras clave:** España siglo XXI, series televisivas, recepción, pastiche, modelos femeninos, mujer fatal, interpretación, actrices españolas

Produite par El Deseo et Mediapro, *Mujeres* est une série que l'on peut qualifier de tragicomique ; elle inclut au total treize épisodes d'environ une heure qui furent diffusés en prime-time sur TVE2 entre septembre et décembre 2006 et qui ont ensuite été édités en DVD, ce qui contribue, comme le remarquent Jean-Marc Leveratto et Fabrice Montebello, à « une cristallisation artistique de la série<sup>1</sup> » qui devient ainsi une œuvre audiovisuelle. À ce propos, *Mujeres* a été désignée comme une « *serie de culto* ». Si la notion « d'œuvre-culte » est difficile à cerner car, comme le souligne Philippe le Guern, elle peut s'appliquer « aussi bien à des classiques qu'à des réalisations déclassées dans la hiérarchie des produits culturels<sup>2</sup> », on peut néanmoins affirmer qu'une œuvre culte est avant tout une œuvre « qui offre une ressource identitaire forte<sup>3</sup> » et qui est « susceptible de rassembler et de produire des collectifs ou des communautés spectatorielles<sup>4</sup> ». L'idée de rassemblement rejoint la dimension religieuse du culte, l'œuvre culte pouvant faire l'objet d'une vénération qui se traduit par la pratique de rituels. Dans le cas des séries, cela passe, entre autres, par la fréquentation des blogs et des pages internet qui leur sont consacrées, en vue d'exprimer des opinions et, bien souvent, de se renseigner sur le devenir de la série. S'agissant de *Mujeres*, il convient de citer l'apparition fin 2006 d'un blog intitulé « *Queremos más mujeres* » qui, à ce moment, invitait les internautes à se mobiliser pour que la série soit de nouveau émise sur TVE1<sup>5</sup> et à signer une pétition en ligne pour qu'il y ait une deuxième saison. Les signatures sont fréquemment accompagnées de commentaires très laudatifs : « *serie buenísima* », « *que sabe transmitir aspectos importantes y no vacíos* », « *de lo mejor que se puede ver en la pequeña pantalla* », « *la mejor serie de televisión que he visto hasta ahora* ». Ce jugement est parfois exprimé de façon plus éloquente lorsque les téléspectateurs expriment des émotions : « *¡por Dios, que sigan con la mejor serie nacional que se ha hecho desde que la tele es tele! Sólo puedo decir se me soltó un lagrimón enorme al ver que el último capítulo llegaba a su fin* », ou encore « *Es la mejor. No puedo vivir sin ella. La necesito ya*<sup>6</sup> ». Certains des signataires disent avoir aussi écrit à des journaux ou à la Oficina del Defensor del Espectador y del Oyente de RTVE. Sur un ton parfois très virulent, ils s'en prennent à la chaîne qui, comme ils l'affirment, n'a pas estimé la série à sa juste valeur en la « reléguant » à la 2 et en ne proposant pas d'autres saisons là où elle permet à la « *telebasura* » de monopoliser l'antenne.

1 LEVERATTO Jean-Marc, MONTEBELLO Fabrice, « Le goût du mélodrame ou la revanche de la ménagère », *Médiamorphoses*, Bry-sur-Marne, INA, 2007, n° 3 (hors-série), p. 137.

2 « Il n'y a pas d'œuvre culte, juste le culte des œuvres Une approche constructiviste des cultes médiatiques », in LE GUERN, Philippe (dir.), *Les cultes médiatiques. Culture fan et œuvres cultes*, Rennes, Presses Universitaires de Rennes, 2002, p. 13-14.

3 *Ibid.*, p. 22.

4 *Ibid.*

5 Cela fut le cas en 2007. Toutefois, contrairement à ce que souhaitent les internautes, la série ne fut pas diffusée en prime-time mais à 00:30.

6 « *Queremos más mujeres* » [blog]. 13 mai 2014 <<https://www.blogger.com/comment.g?blogID=37899412&postID=116542835879119290>>.

S'il est un mot qui s'avère récurrent parmi les commentaires des internautes, c'est bien le mot « *calidad* ». Contrairement à la notion de chef d'œuvre, celle d'œuvre culte n'implique pas forcément des qualités et peut parfaitement s'appliquer à des « nanards ». Dans le cas de *Mujeres*, les deux notions tendent toutefois à se confondre : un internaute affirme que « *su emisión la ha convertido en una joya, una serie casi de culto* » et emploie plus loin l'expression « *joyita de culto* ». Le peu de considération que lui a témoigné TVE aura largement contribué à faire de *Mujeres* une série culte puisque « le rapport cultiste aux œuvres est une forme d'inversion de la valeur traditionnelle et de valorisation des œuvres les moins “ recommandables ”<sup>7</sup> ». La notion d'œuvre culte va ici de pair avec la revendication d'une qualité artistique, ce qui se révèle intéressant dans le cadre d'une étude de la mise en scène du féminin puisque cette qualité est invoquée pour une série qui, dès son titre, est directement rattachée aux femmes et les met sur le devant de la scène. C'est même à travers la mise en scène du féminin que *Mujeres* parvient à s'imposer comme une « *serie de culto* ». Si l'on replace ce verdict dans l'histoire de la réception de la culture de masse, on voit combien il traduit une inversion par rapport aux origines, les productions dites de masse ayant initialement été méprisées en raison de leur « féminité », parce qu'elles s'adressaient avant tout à un public féminin peu cultivé dont la figure de la ménagère est devenue l'emblème. Le féminin était donc associé à la quantité mais sûrement pas à la qualité. La notion de qualité convoque en amont la question de la création : affirmer la qualité d'une production culturelle, c'est sous-entendre qu'elle a été réalisée par une ou des personnes de talent qui sont des créateurs/trices. Quels sont les éléments qui, dans cette mise en scène du féminin, peuvent amener à considérer *Mujeres* comme une série « de qualité », comme une « bonne série », susceptible d'être révéree et d'être l'objet d'un culte ?

Pour tenter d'éclaircir cette interrogation, nous examinerons les modalités selon lesquelles s'effectue la mise en scène du féminin et le bénéfice symbolique que cela peut apporter aux publics. Nous montrerons ensuite que la femme fatale constitue la clef de voûte de l'évocation d'une « mémoire cinématographique » qui s'appuie en particulier sur le pastiche. Cela nous amènera à nous demander en quoi le jeu des actrices est producteur de sens, au même titre, sinon plus, que les autres éléments, leur permettant de s'imposer comme des co-créatrices.

## La mise en scène du féminin : ses modalités et son bénéfice symbolique

*Mujeres* fait partie des séries qui se fondent sur la vie au sein du foyer et sur le vécu intime et sentimental des personnages. Comme l'explique le réalisateur-scénariste Félix Sabroso<sup>8</sup>, c'est un repas de famille chez sa mère qui a fourni l'idée originale de la série. Au cours de ce repas, il y eut « *una pequeña pelea de convivencia* » entre sa mère, sa grand-mère et sa sœur qui, à ce moment, vivaient ensemble. Les scènes de repas où la famille est réunie autour de la table constituent « *la señal de identidad* » de la série qui en comporte un grand nombre. Ce sont des moments que le réalisateur

7 LE GUERN, Philippe, *op. cit.*, p. 21.

8 « Los directores » [Interview incluse dans les bonus de l'édition DVD].

qualifie de « *íntimos, costumbristas* », avec lesquels les publics peuvent facilement s'identifier en y reconnaissant des scènes qu'ils ont observées chez eux.

Comme l'a montré Jean-Pierre Esquenazi dans son ouvrage *Les séries télé : l'avenir du cinéma*, la structure narrative des séries télévisées hérite de la fiction populaire née dans la première moitié du XIX<sup>e</sup> siècle. *Mujeres* n'y fait pas exception dans la mesure où elle place au cœur de son dispositif deux archétypes féminins qui ont été le socle d'innombrables mélodrames. La protagoniste est Irene, une mère de famille qui, depuis la mort de son mari, vit dans le respect des convenances et semble ainsi avoir fait vœu d'abstinence. Elle partage son temps entre son foyer et son commerce, la boulangerie-caféteria du quartier. Cela n'est pas sans rappeler « le mélodrame de la mère », dans lequel une mère forte fait passer avant son propre bien-être celui de son foyer qu'elle tente de préserver. Dans ce mélodrame, une figure inverse vient menacer l'ordre : la femme fatale. Là aussi, on retrouve des traces de ce fonctionnement à travers le personnage de Susana, voisine et amie d'Irene, qui rappelle cette figure. Susana va jouer un rôle fondamental dans l'évolution d'Irene et l'un des principaux intérêts de la fiction tient à la trajectoire de la protagoniste qui, édifiée par Susana, va évoluer, commencer à penser à elle et retrouver une vie sexuelle.

Outre ces deux personnages dont le seul point commun est d'appartenir à la même génération et à la même classe sociale, d'autres femmes occupent une place importante dans la trame narrative de la série. Il s'agit des trois femmes qui vivent aux côtés d'Irene : sa mère et ses deux filles. Tout l'art de la série consiste en fait à entrelacer le vécu des différents personnages qui, dès le premier épisode, sont caractérisés par un tempérament particulier et une problématique personnelle. Ces femmes se retrouvent seules, soit parce qu'elles sont veuves (Irene, Susana) soit parce qu'elles ont été abandonnées (c'est le cas de Julia, la fille aînée d'Irene, qui revient vivre chez sa mère après que son fiancé l'a quittée pour un homme). Deux autres personnages sont marginalisés par la société en raison de leur apparence (Magda, la fille cadette d'Irene, est une adolescente en surpoids qui subit les railleries de ses camarades) ou de leur âge (c'est le cas de Palmira, la grand-mère, qui se sent devenue transparente). Au sein de ce dispositif qui rappelle *La casa de Bernarda Alba*, Palmira est la parfaite descendante de María Josefa. La passion amoureuse qu'elle nourrit et exprime envers Gabriel, l'immigré péruvien que la famille a employé pour lui tenir compagnie, relève d'un traitement novateur de la vie sentimentale des dames âgées.

Chacun de ces personnages exprime des incertitudes, des angoisses, des désirs qui sont autant d'expressions de la féminité contemporaine. Ce sont leur monde émotionnel, leur quotidien, les conflits qui les opposent et les événements qui les touchent qui charpentent la trame narrative et la « continuité feuilletonnante » de la série. Malgré son titre, *Mujeres* n'a pas été identifiée comme une production qui s'adresserait en priorité à un public féminin, contrairement à d'autres programmes qui sont volontiers associés à un public de ménagères. Le blog « *Queremos más mujeres* » le montre : sur les 583 commentaires présents, 253 ont été signés par des femmes (soit environ 43%), 194 l'ont été par des hommes (soit environ 33%)<sup>9</sup>. Un internaute affirme d'ailleurs que la série est la seule production qui, en l'espace de bien des années, soit parvenue à le mettre d'accord avec sa femme sur le choix du programme : maintenant qu'elle n'est plus diffusée, « *tendremos que volver a pelearnos por el mando a distancia e irme a la cama cuando ella quiera ver la bazofia de los programas del corazón* »<sup>10</sup>.

9 Le reste correspond à des signatures anonymes ou à des doublons.

10 « *Queremos más mujeres* », *op. cit.*

Comme l'expliquent Jean-Marc Leveratto et Fabrice Montebello dans un article consacré à *Desperate Housewives*, le fait que cette série ait réussi à intéresser un public masculin en mettant en scène la vie de quatre femmes au foyer lui confère une qualité éthique et une valeur civique « du fait de la reconnaissance publique qu'elle concrétise de la dignité personnelle des individus qu'elle met en scène<sup>11</sup> ». C'est en ce sens que ces deux auteurs parlent de la « revanche de la ménagère ». Ce constat pourrait à plus forte raison être appliqué à *Mujeres* qui, comme l'indique le slogan qui apparaît sur l'édition DVD, constitue « *la respuesta mediterránea a Mujeres desesperadas* ». Plus que d'une réponse, il s'agit d'une réplique ou d'une riposte : la série espagnole se démarque de la version américaine dans la mesure où les personnages féminins qu'elle met en scène échappent à la « mystique de la féminité<sup>12</sup> » : ces femmes issues d'un milieu social populaire vivent dans des appartements simples, dépourvus de luxe ; leur apparence n'obéit à aucun canon esthétique. Les deux amies sont des femmes d'âge mûr (Irene a quarante-six ans et Susana en a quarante-huit) qui ont des rides et qui portent des vêtements bon marché (même Susana, qui arbore des tenues plus sophistiquées, affirme à plusieurs occasions que celles-ci proviennent « *de los chinos* »). Elles s'opposent ainsi aux personnages féminins idéalisés dont l'apparence physique semble garantir le bonheur et conditionner la réussite sociale, sentimentale, professionnelle<sup>13</sup>. *Mujeres* n'hésite pas, et en fait même un principe, à montrer les personnages dans des situations qui n'ont rien d'avantageux, en robe de chambre ou occupées à étendre du linge : <[https://youtu.be/EhK\\_g3X4fr4](https://youtu.be/EhK_g3X4fr4)><sup>14</sup>. D'ailleurs, la série espagnole se joue du culte de la beauté artificielle et des procédés esthétiques qui s'appliquent, par exemple, aux actrices de cinéma : <<https://youtu.be/lGIiMZTdcKs>><sup>15</sup>.

Le fait que les personnages féminins et leur quotidien échappent à toute idéalisation joue un rôle important dans le jugement critique des téléspectateurs qui évoquent *Mujeres* comme « *una serie cercana, real y cotidiana y esa sea, tal vez, la clave de su éxito* » ; « *nos da una visión cercana de la vida real en España* ». Elle dépeint « *las cosas sencillas de la gente corriente, de la gente como tú y como yo, del barrio, de la vida...*<sup>16</sup> ». L'une des caractéristiques que les internautes signalent est la « *humanidad* », sa capacité à transmettre des valeurs sociales et humaines : « *nos enseña los problemas cotidianos con un halo de esperanza, de sencillez y de humanidad*<sup>17</sup> ». Comme l'affirme François Jost, les séries télévisées sont « un vaste lieu d'apprentissage » ; elles répondent à un besoin de connaissance qui remonte au discours réaliste, qui est « ostentateur de savoir ». Cet « apport cognitif » peut porter sur trois domaines : « le savoir encyclopédique du monde » (téléfilms historiques) ; « le savoir-faire et les compétences professionnelles » (les séries policières ou « hôpital ») ; « le savoir-être (la gestion de

---

11 LEVERATTO Jean-Marc, MONTEBELLO Fabrice, *op. cit.*, p. 138.

12 Pour une comparaison plus approfondie entre les deux séries, voir MENENDEZ MENÉNDEZ, María Isabel, « (Re)elaboración del drama televisivo norteamericano desde la identidad local: El caso de *Mujeres* ». 1<sup>er</sup> juin 2014 <<http://193.147.33.53/selicup/images/stories/actas4/comunicaciones/globalizacion/MENENDEZ.pdf>>.

13 RED2RED CONSULTORES, *Tratamiento y representación de las Mujeres en las teleseries emitidas por las cadenas de televisión de ámbito nacional*, Madrid, Instituto de la Mujer, 2007, p. 51. 10 mars 2015 <[http://www.inmujer.gob.es/areasTematicas/estudios/serieEstudios/docs/estudios\\_99.pdf](http://www.inmujer.gob.es/areasTematicas/estudios/serieEstudios/docs/estudios_99.pdf)>.

14 SABROSO FÉLIX, AYASO Dunia, *Mujeres: serie completa*, Barcelona, Cameo Media, D.L. 2007.

15 *Ibid.*

16 « Queremos más mujeres », *op. cit.*

17 *Ibid.*

comportements)<sup>18</sup> ». *Mujeres* s'inscrit pleinement dans la sphère du savoir-être au sens où elle propose des façons de se comporter et de réagir dans des situations données.

Le dispositif structuré autour de ces femmes délivre avant tout un sens de la solidarité qu'elles ont été amenées à développer du fait de leur solitude et pour pouvoir gérer les turbulences qui affectent leur foyer : on le voit par exemple dans le premier épisode lorsque Susana emmène Irene voir l'assistance sociale qu'elle connaît pour obtenir de l'aide à domicile pour sa mère. Une fois dans le bureau, c'est Susana qui expose le problème, laissant à peine parler son amie : <<https://youtu.be/XZ-T38ko4YO>><sup>19</sup>. Si les moments où la famille est rassemblée autour de la table ou sur le canapé ont une dimension « *entrañable, familiar* » comme le dit Félix Sabroso, ils ont aussi une facette « *agridulce, amarga* » lorsqu'ils s'accompagnent de tensions ou de disputes. C'est aussi lors de ces moments que s'exprime le manque de solidarité : <<https://youtu.be/-kjnRZ1fjug>><sup>20</sup>. Les principes d'entraide, de solidarité et d'empathie sont donc au cœur des relations entre les personnages et c'est sur lui que repose le bénéfice symbolique que la série apporte aux publics.

Outre cet élément décisif, la qualité que revendiquent les téléspectateurs tient aussi très probablement à l'impression que cette série renferme une richesse culturelle qui repose notamment sur l'évocation d'une « mémoire cinématographique ».

## Mémoire cinématographique, pastiche et femme fatale

Dans son *Petit éloge de la série télé*, Martin Winckler souligne l'arrière-plan politique, littéraire et artistique qui se profile dans les séries : « politisés, imprégnés de littérature classique et de culture populaire, les scénaristes s'inspirent de la réalité, font de la critique sociale et truffent leurs dialogues d'allusions à toutes les formes d'expression artistique<sup>21</sup> ». Cela se vérifie on ne peut mieux dans *Mujeres*, où la forme d'expression artistique la plus présente est sans aucun doute le cinéma. Les répliques des personnages s'y réfèrent constamment, soit de façon générale pour caractériser une situation (« *esto parece una película* ») ou un personnage (« *qué peliculera eres* »), soit à partir de références plus précises : il peut s'agir d'un interprète (Julia dit à sa mère « *pareces una película de ésas de la Sara Montiel, no seas antigua* »), d'une composante cinématographique essentielle (Manuel, qui courtise Irene, la menace de « *plant[arle] un beso de película* »), ou bien d'un moment particulier dans l'histoire du cinéma, comme lorsque la grand-mère se souvient de son initiation à la sexualité (« *en mi época las películas censuraban los besos pero por suerte mis hermanas me habían contado cosas* »). Ces occurrences régulières du mot « *película* » reflètent la volonté d'injecter de la culture cinématographique dans les épisodes, ce qui atteste à la fois la cinéphilie et la créativité des scénaristes.

*Mujeres* a été créée par des narrateurs et des interprètes de talent qui avaient à cœur d'offrir au public un produit de qualité : comme le dit l'actrice Gracia Olayo (qui interprète Susana), « *no hay que subestimar al público. El público tiene también sus conocimientos [...] cuando se le da*

18 JOST, François, *De quoi les séries américaines sont-elles le symptôme ?*, Paris, CNRS, 2011, p. 12-13.

19 SABROSO Félix, AYASO Dunia, *op. cit.*

20 *Ibid.*

21 WINCKLER, Martin, *Petit éloge des séries télé*, Paris, Gallimard, 2012, p. 13.

*productos buenos lo reconocen, saben reconocerlo [...] nadie se espera nada y [poco a poco] vas descubriendo que hay chicha, que hay enjundia, y que llega<sup>22</sup> ».*

Dans cette perspective, la femme fatale fonctionne comme un réservoir sémiotique, un répertoire de motifs et de gestes qui, en même temps qu'il aide à définir la psychologie du personnage de Susana, est intégré à un vaste réseau narratif qui le désigne comme la pièce maîtresse de la mémoire littéraire, et surtout cinématographique, évoquée par la série. Chaque téléspectateur pourra, en fonction de ses connaissances et de son bagage culturel, identifier les références voire les investir d'un sens et d'une interprétation personnelle, attendue ou non par les scénaristes.

Susana rappelle la femme fatale, premièrement par son apparence : elle porte souvent des tenues chatoyantes, de couleur rouge ou imprimées de « *motivos animalísticos* », pour reprendre l'expression qu'elle utilise dans une scène où elle commente la garde-robe d'Irene : <<https://youtu.be/QpquifCAmi4>><sup>23</sup>. Parce qu'elle ne correspond pas au sociolecte des milieux populaires dont Susana fait partie, cette expression ne passe pas inaperçue et l'on voit comment elle est mise en relief, à la fois par la caméra qui se rapproche à ce moment et par l'actrice qui l'articule et la ponctue d'un mouvement de tête assertif. L'adjectif « *animalístico* » fait directement écho à la représentation littéraire de la femme fatale, qui est souvent décrite par le biais de métaphores « animalistiques ». L'emploi de cet adjectif, qui est intégré dans un discours très oratoire (structuré et ponctué par des éléments kinésiques), produit un effet comique qui rend le personnage de Susana sympathique, attachant, investi d'une grande dignité et qui mérite l'estime bien qu'elle n'ait pas fait d'études. Ensuite, elle apparaît très souvent avec la composante-clef de la panoplie de la femme fatale telle que la présentent de nombreux mélodrames hollywoodiens : la cigarette. Dans les premières revues de cinématographie, la cigarette de la femme fatale ou de la « *vampiresa* » était parfois mentionnée comme un protagoniste à part entière qui pouvait enrichir une scène et la rendre plus suggestive en créant des effets visuels par la fumée, et qui faisait aussi appel à un talent : celui de savoir fumer avec élégance. Cet élément est ici repris en tant que lieu commun, comme pour faire référence à tous les films où des actrices de renom (Garbo, Dietrich parmi beaucoup d'autres) ont incarné un modèle de féminité transgressif suggéré, entre autres, par une cigarette et un verre d'alcool. L'actrice qui interprète Susana se livre à un pastiche de la femme fatale : elle imite son style, ce qui requiert un savoir-faire interprétatif.

Cet élément peut à lui seul déclencher des moments de tension comme dans la scène où Irene, qui s'est mise en froid avec Susana, l'associe au vice : <<https://youtu.be/ljW8liDFUXY>><sup>24</sup>. La musique joue ici un rôle fondamental : elle exhibe l'entrée en scène de la femme fatale ; en même temps qu'elle connote son audace, elle attire l'attention sur le fait que ce personnage est issu d'une tradition cinématographique. La cigarette est également associée à un comportement autoritaire vis-à-vis des hommes : elle se détache très bien dans la scène où Manuel demande conseil à Susana pour séduire Irene : <<https://youtu.be/heO6hj6Dl5M>><sup>25</sup>.

De même que la femme fatale en général, le personnage de Susana est situé du côté de la transgression, des pratiques les plus récriménées par les secteurs conservateurs. C'est en cela que sa récupération peut servir la critique sociale. On le voit très bien lors de la scène de la « *boda*

---

22 « Las amigas » [Interview incluse dans l'édition DVD].

23 SABROSO Félix, AYASO Dunia, *op. cit.*

24 *Ibid.*

25 *Ibid.*

*de convivencia* » : Mariana, l'assistance sociale, a proposé à Gabriel de l'épouser pour lui permettre d'obtenir la nationalité espagnole. Palmira, qui n'approuve évidemment pas la démarche, interrompt la cérémonie. L'intervention de Susana parée de ses « *motivos animalísticos* » donne à la scène un caractère carnavalesque et permet d'évoquer des enjeux sociopolitiques qui divisent la société et qui ne relèvent pas seulement du présent : en se désignant comme « *la otra* » (expression qui renvoie à l'époque du franquisme), Palmira fait aussi le lien avec le passé historique de l'Espagne : <<https://youtu.be/oh98JvH44qM>><sup>26</sup>.

Si les circonstances du veuvage d'Irene ne soulèvent pas d'interrogations particulières (on suppose que son époux est décédé prématurément suite à un problème de santé), il n'en est pas de même pour Susana. La phrase qu'elle prononce à plusieurs occasions dans les premiers épisodes lorsqu'elle évoque son mari défunt (« *mi marido, que en paz descansa, si es que puede* »), entoure son passé d'une zone d'ombre, ce qui permet bien entendu d'éveiller l'intérêt et la curiosité du public. Elle prête également à Susana le caractère énigmatique de la femme fatale et le parcours qui va mener à l'élucidation du mystère s'appuie sur la dangerosité de cette figure qui provoque la ruine voire la perte des hommes qui croisent son chemin : selon des rumeurs que la commère Mariví fait circuler dans le quartier, l'origine de l'accident de travail qui a emporté l'époux de Susana serait une surdose de somnifères provoquée par cette dernière. Ces ragots qui font de Susana une criminelle vont à la fois enrichir la narration et permettre d'introduire un contenu sociopolitique. On le voit dans deux séquences. La première est celle où Palmira, qui vient de prendre connaissance de ces rumeurs, commence à se remémorer des faits macabres survenus dans son village : <<https://youtu.be/rxgiRXzZ1ps>><sup>27</sup>. L'histoire qu'elle raconte participe d'une hybridation entre des standards universels qui ont en particulier été cultivés par le cinéma de Hollywood (la femme fatale, la femme assassine) et la culture locale : le *chisme* occupe en effet une place essentielle dans la tradition littéraire espagnole<sup>28</sup> où il remplit une fonction sociale qui est de préserver le code de l'honneur en dénonçant l'infidélité d'une épouse adultère. Il constitue un fragment narratif à part entière, articulé en trois temps : l'identification des personnages impliqués, l'histoire et une évaluation<sup>29</sup>. Les trois récepteurs du *chisme* incarnent chacun une position différente (Julia éprouve un plaisir sadique à écouter Palmira et plaide pour la véracité du récit) ; Irene le refuse catégoriquement et Gabriel lui reconnaît une utilité fonctionnelle en ceci qu'il permet à Palmira d'entretenir sa mémoire. Si la confrontation de ces différentes perspectives permet une critique du *chisme* en tant que vecteur de zizanie et de diffamation, les faits remémorés par Palmira renvoient à une fonction relativement « positive » qu'a pu avoir le *chisme* qui, dans le cas présent, dénonçait moins la femme assassine que sa cause, c'est-à-dire la violence des trois hommes qui la battaient (« *la pandilla de cazurros de aquí te espero* »). Ce *chisme* sert ainsi de prélude à la séquence où Susana dément les accusations qui pèsent contre elle dans une scène qui s'appuie sur le pastiche du film noir. L'action a lieu la nuit et une musique inquiétante intervient au moment

26 *Ibid.*

27 *Ibid.*

28 SCARPETTA LARENTI, Raúl Oscar, « El fenómeno social del "chisme" en la cultura española: del *Lazarillo de Tormes* a Ramón Pérez de Ayala », *Fundación*, Fundación para la Historia de España, 2008-2009, n°9.

29 PIETROSEMOLI, Lourdes de, « El chisme y su función en la conversación », *Lengua y habla*, CIAL, Universidad de los Andes, 2009, n°1, vol. 13, p. 60.



où Susana laisse croire qu'elle aurait pu être l'assassine : <<https://youtu.be/2Bj35QVQmlo>><sup>30</sup>. Cette scène montre aussi comment la convocation de la femme fatale permet ici d'introduire la thématique de la violence de genre. Cette problématique est à nouveau suggérée lorsque Susana, qui estime que son amie a grand besoin de prendre du temps pour elle-même, l'invite à passer le week-end avec elle dans un « *parador de Cuenca* » : « *nos vamos las dos en plan Thelma y Louise* », lui dit-elle. Ce film, qui relève du *road-movie* et qui récupère également le modèle de la femme fatale/assassine des films noirs, fait l'objet d'une parodie dans la scène où Irene et Susana sont perdues en pleine campagne : <<https://youtu.be/VKe2BSShMrc>><sup>31</sup>. Plus précisément, on peut établir des correspondances avec la dernière séquence du film, qui est parodiée, transformée : dans cette séquence, Thelma et Louise sont dans leur voiture, à l'arrêt, et ont derrière elles un bataillon de policiers qui leur demande de se rendre et devant elles un précipice. Elles cherchent alors une issue spatiale, ce que fait aussi Susana en regardant une carte routière. De plus, la situation critique qui condamne les deux héroïnes est elle aussi évoquée à travers le pastiche du film d'horreur qui, contrairement à ce qui se passe dans le film-source, ne débouche pas sur une fin tragique. Enfin, le baiser que se donnent Thelma et Louise avant de foncer à toute allure vers le précipice trouve une équivalence dans le rapprochement physique entre Irene et Susana qui se collent l'une à l'autre lorsqu'elles poussent des cris d'effroi. Tout en le dégradant, la parodie rend aussi hommage au film-source et la proximité thématique avec celui-ci est entretenue. Le texte cible et le texte source traitent le même sujet : les femmes confrontées au machisme. Pendant leur escapade, Susana et Irene tiendront tête à l'homme qu'elles ont rencontré sur leur route, un séducteur qui, comme le dit Susana, est un peu « *chapado a la antigua* » et qui, pendant le séjour, tente vainement de séduire Irene qu'il préfère à Susana parce qu'elle correspond davantage à son idéal féminin (« *tiene más curvas* », dit-il) et qu'il a décelé en elle une épouse idéale qui sera à ses soins. Les deux amies sauront se défendre, non pas grâce à un revolver comme dans *Thelma et Louise*, mais en utilisant d'autres recours : à deux reprises, Susana lui jettera sa coupe de champagne au visage tandis qu'Irene, qu'il vient rejoindre dans sa chambre, lui administrera une bonne gifle avant de lui claquer la porte au nez.

Cette intertextualité remplit différentes fonctions. En construisant de cette manière une mémoire cinématographique, les scénaristes se présentent avant tout comme des spectateurs et établissent une connivence avec les publics. Cette entreprise vient aussi enrichir les personnages, elle les dignifie et intellectualise en même temps le travail des actrices qui les incarne. Par ailleurs, l'intertextualité nous rend conscients des conventions qui sous-tendent les « *películas de mujeres asesinas* » comme les dénomme Susana, les films où la femme qui cherche à s'autonomiser est une femme fatale, qui devient criminelle ou assassine lorsque sa beauté cesse d'être une arme efficace. Dans *Mujeres*, l'image de la criminelle n'est convoquée que pour être invalidée : la série invite ainsi à une prise de distance et l'hommage irrévérencieux qu'elle rend au film noir, et aux films qui en héritent, tend à présenter leurs procédés comme révolus, comme relevant d'une vision obsolète de la féminité.

Que cela passe par l'allusion, la parodie ou le pastiche, les multiples références au cinéma ont pour effet de rompre l'illusion : elles rappellent constamment aux téléspectateurs qu'ils sont devant un écran, qu'ils assistent à une fiction jouée par des interprètes, des artistes. Cela les invite à prêter attention au travail des actrices.

---

<sup>30</sup> SABROSO, Félix, AYASO Dunia, *op. cit.*

<sup>31</sup> *Ibid.*

## Les actrices comme co-créatrices

Dans le champ des études cinématographiques, l'étude de l'acteur a longtemps été laissée pour compte et, bien que des progrès aient été faits, on peut affirmer avec J. Nacache qu'il reste difficile, à l'heure d'évaluer un film, « de considérer l'acteur comme producteur de sens, à égalité au moins avec les autres matériaux, et de lui éviter les clichés consacrés (beauté, présence, flamme que le comédien emploie à être ou ne pas être son personnage)<sup>32</sup> ». L'évocation des acteurs reste trop souvent limitée à une parenthèse : centrée sur les procédés de création, la critique tend à évincer une étude approfondie des acteurs qui constituerait « un risque de déséquilibre, une menace pour l'argumentation<sup>33</sup> ».

Si la série télévisée est, comme le rappelle Martin Winckler, le « royaume des scénaristes », il n'en reste pas moins que ce sont les comédiens qui, à travers leur voix, leur visage et leur corps, vont « physicaliser » le texte, pour reprendre le terme qu'emploie Pavis<sup>34</sup>. Dans une série comme *Mujeres*, les décors ou les panoramiques qui montrent le quartier de Hortaleza, n'ont qu'une fonction référentielle, celle de situer l'action dans un milieu populaire : ce sont donc les acteurs, et plus particulièrement les actrices, qui retiennent l'attention des publics et qui leur transmettent des émotions. Certaines d'entre elles ont été récompensées par la Unión de Actores (édition de 2006) : Chiqui Fernández (Irene) a remporté le prix de la *mejor actriz principal* ainsi que le prix *Fotogramas* de la *mejor actriz de televisión*, Gracia Olayo (Susana), celui de la *mejor actriz de reparto*, Inma Cuevas (Magda), celui de la *mejor actriz secundaria* et Teresa Lozano (Palmira) a été nommée pour ce même prix.

Les téléspectateurs se sont eux aussi montrés élogieux. Certains attribuent d'ailleurs la « qualité » de la série à la prestation des comédiennes : « *La calidad de interpretación es impresionante. Están todas gloriosas. Esto sí es televisión de calidad* », « *Y digo yo, si hay series que destacan por su calidad en el elenco de actrices, ¿por qué tenemos esa manía de no reconocerlo y machacar las cosas que funcionan? Mujeres es un ejemplo, necesitamos más material de este tipo*<sup>35</sup> ».

Les conditions dans lesquelles la série a été réalisée a permis aux actrices d'être des co-créatrices. Le temps prévu pour le tournage, qui était plus important que pour d'autres séries, a rendu possible des moments de concertation entre scénaristes et interprètes, ainsi que des séquences d'improvisation, de sorte que si les personnages avaient été esquissés au préalable par les scénaristes, les actrices reconnaissent qu'elles se sont senties incluses dans le processus de création, qu'elles ont contribué à créer leur personnage respectif<sup>36</sup>.

Les extraits visionnés laissent apercevoir combien leur jeu est « producteur de sens » dans la mesure où l'opposition entre les deux modèles de féminité incarnés par Irene et Susana sont

---

32 NACACHE, Jacqueline, *L'acteur de cinéma* [2003], Paris : Armand Colin, 2005, p. 143.

33 *Ibid.*

34 PAVIS, Patrice, *L'analyse des spectacles : théâtre, mime, danse, danse-théâtre, cinéma*, Paris, Nathan, 1996.

35 « Queremos más mujeres », *op. cit.*

36 « Las amigas » [Interview incluse dans l'édition DVD].

largement construits à travers la kinésique et la proxémique. Ce binarisme permet aux actrices de développer un jeu expressif, fondé sur la vivacité et le dynamisme des dialogues, particulièrement visible dans la scène du bar, lorsque les deux amies se chamaillent et réduisent le troisième personnage, Pedro, à un simple intermédiaire<sup>37</sup>. La scène où Susana (qui suit des cours de code dans une auto-école) raconte à ses amies comment son professeur Joaquín lui a demandé d'aller au tableau est également très éloquente. En reproduisant ce moment avec Irene, Susana donne lieu à une scène de « jeu dans le jeu » : <<https://youtu.be/vIkexKqWikY>><sup>38</sup>. Les deux actrices développent un jeu en tandem qui marque l'opposition entre leur personnage respectif. Susana, en ponctuant certaines paroles ou en se rapprochant, suscite différentes réactions chez Irene. Sur le plan de la kinésique, celle-ci détourne le regard alors que Susana la fixe ; les clignements des yeux et le haussement d'épaules traduisent un malaise en même temps qu'ils expriment sa volonté de rester étrangère à la situation. Au niveau de la proxémique, on observe notamment les réflexes successifs de recul chaque fois que son amie se rapproche d'elle. Quant à Susana, elle est, comme à son habitude, oratoire : elle sait se mettre en scène et donner de l'importance à son discours (lorsqu'elle se lève, elle joint les deux extrémités de son gilet avant de commencer sa mise en scène). Elle chuchote afin de suggérer un cadre sensuel et ponctue le mot « tango » de façon à évoquer le rythme de cette danse. Son aplomb se traduit par des gestes (elle lève l'index en prenant la parole et saisit vigoureusement Irene pour la faire pivoter vers elle). La scène culmine avec la mimique sifflante par laquelle elle transmet son excitation tout en cherchant à sortir Irene de sa torpeur et dont on peut supposer qu'elle correspond à une improvisation de l'actrice. Ce ne sont là que quelques exemples qui reflètent l'élaboration de leur jeu et qui expliquent, entre autres choses, le plaisir manifeste que les téléspectateurs ont eu à regarder la série.

Comme l'affirment Éric Maigret et Guillaume Soulez, l'engouement culturel pour les séries repose sur trois pôles étroitement imbriqués : géopolitique, socioculturel et esthétique<sup>39</sup>. Cela se vérifie dans *Mujeres*. Sur le plan géopolitique, nous avons vu comment la série renvoie à des thématiques cruciales comme la violence de genre et évoque aussi des questions particulièrement sujettes à polémique comme l'avortement. Sur le plan socioculturel, la série s'impose comme un vecteur d'identité : à travers les dialogues saupoudrés d'expressions idiomatiques et ses décors « *castizos* », elle donne l'impression de connaître la réalité qu'elle représente et oppose sa vision à celle de la série américaine *Desperate Housewives*. Enfin, quant au pôle esthétique, nous avons vu que le dispositif narratif de la série cultive le mélange des genres, notamment à travers le pastiche, ce qui l'enrichit sur le plan artistique et esthétique. Dans cette perspective, le binôme archétypale mère/ femme fatale est intégré à un processus de constitution d'une mémoire cinématographique, ce qui l'exhibe comme une construction conventionnelle que la série récupère avec liberté et distance pour incarner des principes ou des préoccupations essentielles qui concernent non seulement les femmes mais aussi la société dans son ensemble.

---

37 Voir extrait cité p. 105, n. 24.

38 SABROSO, Félix, AYASO, Dunia, *op. cit.*

39 MAIGRET Éric, SOULEZ Guillaume, « Les nouveaux territoires de la série télévisée », *Médiamorphoses*. Bry-sur-Marne, INA, n° 3 (hors-série), 2007, p. 7.

## Bibliographie

- JOST, François, *De quoi les séries américaines sont-elles le symptôme ?*, Paris, CNRS, 2011, p. 12-13.
- LE GUERN, Philippe (dir.), *Les cultes médiatiques. Culture fan et œuvres cultes*, Rennes, Presses Universitaires de Rennes, 2002.
- LEVERATTO Jean-Marc, MONTEBELLO Fabrice, « Le goût du mélodrame ou la revanche de la ménagère », in *Médiamorphoses*, Bry-sur-Marne, INA, 2007, n° 3 (hors-série), p.135-140.
- MAIGRET Éric, SOULEZ Guillaume, « Les nouveaux territoires de la série télévisée », *Médiamorphoses*, Bry-sur-Marne, INA, n° 3 (hors-série), 2007.
- MENÉNDEZ MENÉNDEZ, María Isabel, « (Re)elaboración del drama televisivo norteamericano desde la identidad local: El caso de *Mujeres* ». 01 juin 2014 <<http://193.147.33.53/selicup/images/stories/actas4/comunicaciones/globalizacion/MENENDEZ.pdf>>.
- NACACHE, Jacqueline, *L'acteur de cinéma* [2003], Paris, Armand Colin, 2005.
- PAVIS, Patrice, *L'analyse des spectacles: théâtre, mime, danse, danse-théâtre, cinéma*, Paris, Nathan, 1996.
- PIETROSEMOLI, Lourdes de, « El chisme y su función en la conversación. », in *Lengua y habla*, CIAL, Universidad de los Andes, 2009, n°1, vol. 13.
- « Queremos más mujeres » [blog]. 13 mai 2014 <URL:<https://www.blogger.com/comment.gblogID=37899412&postID=116542835879119290>>.
- RED2RED CONSULTORES, *Tratamiento y representación de las Mujeres en las teleseries emitidas por las cadenas de televisión de ámbito nacional*, Madrid, Instituto de la Mujer, 2007. 10 mars 2015 <[http://www.inmujer.gob.es/areasTematicas/estudios/serieEstudios/docs/estudios\\_99.pdf](http://www.inmujer.gob.es/areasTematicas/estudios/serieEstudios/docs/estudios_99.pdf)>.
- SCARPETTA LARENTI, Raúl Oscar, « El fenómeno social del “chisme” en la cultura española: del *Lazarillo de Tormes* a Ramón Pérez de Ayala », in *Fundación*, Fundación para la Historia de España, 2008-2009, n°9.
- WINCKLER, Martin, *Petit éloge des séries télé*, Paris, Gallimard, 2012.