

# Les Desperate Housewives en leurs maisons

Alya Belgaroui-Degalet\*

Université de Paris I (« Panthéon-Sorbonne »)

*Avec Michel Bonetti, nous considérerons dans cet article que « l'habitat n'est pas un milieu objectif inerte »<sup>1</sup>, mais qu'il existe à travers « les interactions qui se développent entre ses éléments fonctionnels et ses occupants, qui lui confèrent tout son sens. »<sup>2</sup> En conséquence, nous nous proposons de montrer que dans la série américaine Desperate Housewives<sup>3</sup> ce postulat est d'autant plus vérifiable que les demeures où évoluent les quatre héroïnes deviennent l'enjeu même de la série. Vecteur d'information, outil scénaristique, esthétique, le travail minutieux sur les décors de Desperate Housewives réhabilite le « home sweet home » américain et son décorum. Interroger cette sphère du quotidien, trop rarement remise en question, revient alors à se sonder soi-même et à ne plus considérer les objets architecturaux qui nous entourent comme donnés parce que faisant partie de l'environnement familier.*

D'emblée, par son titre, *Desperate Housewives* annonce implicitement le lieu principal de l'action. Littéralement traduisible par « maîtresses de maison désespérées », le titre nous plonge au cœur du thème central qu'est le foyer. Malgré le manque volontaire de données géographiques précises,

\* belgarouialya@aol.com

<sup>1</sup> Bonetti, Michel, 1994 : 194. *Habiter. Le bricolage imaginaire de l'espace*. Marseille & Paris : Hommes et perspectives & Desclée de Brouwer, 231 pages.

<sup>2</sup> Golliot-Lete, Anne (dir.), 2006 : 15. « Cuisine indépendante : comédie américaine et poétique de l'espace conjugal », in *Cahiers du CIRCAV*, n° 17 (« Le film architecte »).

<sup>3</sup> La série *Desperate Housewives* a été créée en 2004 par Marc Cherry et Charles Pratt. Il s'agit d'une série américaine d'une durée moyenne de 42 minutes par épisode. Elle est diffusée pour la première fois outre-Atlantique le 3 octobre 2004 sur ABC et en France le 8 septembre 2005 sur Canal+.

*Desperate Housewives* nous dévoile immédiatement un monde idéalisé – voire aseptisé – où la banlieue fait figure de carte postale aux couleurs chatoyantes. Le procédé n'est pas nouveau. Ces images renvoient au stéréotype de la banlieue américaine tel qu'il s'est construit et répété au travers de nombreux films, de la télévision et du cinéma. Je pense ici, entre autres, à la banlieue outrageusement colorisée d'*Edward aux mains d'argent* de Tim Burton ou encore à celle de *Blue Velvet* de David Lynch. Au premier abord, la bourgade coquette est dépeinte comme un lieu de rêve ensoleillé aux maisons couleur crème glacée et aux verdoyants jardins. Puis, par le biais du sarcasme et de la caricature, Tim Burton et David Lynch montrent avec justesse comment les apparences sont trompeuses et qu'à l'envers du décor se cachent les pires travers. Le procédé n'est pas très différent dans *Desperate Housewives*.

Une rue, seule et ondulant en forme de S, abrite les demeures des héroïnes : Wisteria Lane. Reconstituée en extérieur dans Colonial Street, dans les studios d'Universal à Los Angeles, Wisteria Lane évoque une époque de prospérité à jamais perdue : les insouciantes années 1950. En fait, la plupart des maisons de la série ont déjà servi à d'autres productions hollywoodiennes<sup>1</sup>, ce qui explique que chaque demeure possède son propre style architectural, qui va du néocolonial au moderne. Quant à la maison des Young, elle est identique à celle de *Leave it to Beaver*, célèbre *sitcom* des années 1950 qui mettait en scène une idyllique famille américaine. Cette diversité se fait l'écho de la multiplicité des origines qui constitue le peuple américain. Toutefois, dans ce *patchwork*, chaque habitation est néanmoins typique de l'*American way of life*, des valeurs morales traditionnelles véhiculées aux États-Unis.

### *La maison comme moteur de l'intrigue*

Disons tout de suite que les demeures de notre série ne se limitent pas au rôle d'objet décoratif, passif, à une figuration d'arrière-plan, mais qu'elles deviennent « un élément constitutif de l'intrigue et au jeu des acteurs »<sup>2</sup>, nouant

<sup>1</sup> *Harvey*, d'Henry Koster (1950) ; *Les banlieusards*, de Joe Dante (1989) ; ou encore *Deep Impact*, de Mimi Leder (1997).

<sup>2</sup> Paquot, Thierry (dir.), 2003 : 203. *Urbanisme*, n° 328 (« La ville au cinéma »), 400 pages.

et dénouant les péripéties. Face à la contrainte d'un espace limité, replié sur lui-même (peu de scènes se déroulent en dehors de Wisteria Lane), la narration a dû se renouveler. Toute la force et l'originalité des scénaristes est d'avoir mis en scène des accidents plus ou moins dramatiques, honneux ou illégaux au cœur de ces magnifiques maisons. Somme toute, l'impact n'est-il pas plus intense de mêler à l'innocence et la douceur d'un foyer des événements dramatiques ? Certes, d'autres réalisateurs, (comme Hitchcock dans *Psychose*), avaient déjà situé l'atrocité au cœur de la maison, de sorte que, dès les premières images, le spectateur se méfie de cet espace malfaisant. Il n'en va pas de même avec *Desperate Housewives* qui joue avec les codes et trompe le public.

En devenant lieu de l'action, les maisons s'humanisent et tout comme leur propriétaire, elles vont être rudoyées pour leur appartenance à l'une ou l'autre des héroïnes. Rien ne leur est épargné. Habituellement lieu de vie idéal, il arrive qu'elles se transforment en tombeau : Mary-Alice se suicide dans son salon tandis que Madame Huber est assassinée dans la cuisine. Les rebondissements sont nombreux et s'enchaînent avec une logique de plus en plus violente qui contraste avec la trompeuse tranquillité des environs. Tantôt, les maisons brûlent, victimes d'un malencontreux accident. Parfois, elles explosent, sujettes à des attentats prémédités. Elles sont aussi forcées, violées dans leur intimité, cambriolées ou au cœur d'un enjeu psychologique de grande importance.

La menace la plus grave étant pour Gabrielle qui risque de se faire déposséder de sa maison à cause des malversations de son mari. Sans demeure personnelle, la viabilité de son personnage aurait été fortement menacée et on peut s'interroger sur sa faculté à rester dans une série en étant totalement dépouillée de son plus grand critère de caractérisation : sa demeure. Aurait-elle survécu aux intrigues ou l'aurait-on exilée en dehors de Wisteria Lane ? Peu ou prou, les protagonistes sont définis en fonction de leur habitat et l'on pourrait aisément détourner les propos de Descartes en soutenant « J'ai une maison donc je suis ». Ce qui pose une autre question : est-ce qu'un individu peut être défini en fonction de ce qu'il possède ? Si oui, dans quelle mesure la dimension matérielle de notre environnement peut-elle influencer sur la construction permanente de notre personnalité ?

### *La maison comme outil de caractérisation*

Comme on le sait, l'une des clés du succès d'une série repose sur sa faculté à s'attacher rapidement le spectateur. Pour ce faire, l'identification

rapide des personnages principaux est vitale. Ici, le principal critère de caractérisation ne passe plus seulement par le style (vestimentaire, accessoires, voiture...), mais par l'espace domestique : la maison. « *Il y a un sens à prendre la maison comme instrument d'analyse pour l'âme humaine* »<sup>1</sup>, remarque Gaston Bachelard.

Un individu est défini selon son statut social, c'est-à-dire son travail et son style de vie. Or, nos héroïnes vivent et travaillent au cœur de leur maison : tout nous ramène donc inexorablement vers leur demeure. Un duo se crée entre la maison et son occupante : l'une ne peut exister pleinement sans l'autre. La maison devient en quelque sorte le double « matériel » du protagoniste et certains des objets que l'on y rencontre paraissent être des métaphores du personnage. Dès lors, avec Serge Tisseron, nous pouvons dire qu'« *il est plus que temps de reconnaître à notre environnement quotidien son rôle de support de nos identités, de compagnon de nos existences...* ».<sup>2</sup>

Le couple Solis réunit Gabrielle, ancienne mannequin, et Carlos, nouveau riche. Leur vie se veut l'image même de la réussite et de l'aisance. En s'entourant d'objets hétéroclites rares et clinquants, ils cherchent à éloigner le spectre de leur enfance modeste. Aussi s'exhibent-ils sans vergogne, sans doute pour se rassurer en lisant leur supériorité dans le regard d'autrui. Ainsi, dans le salon, pièce d'apparat où ils reçoivent (peu), de hautes et larges fenêtres exposent largement la sphère domestique au monde extérieur. Dans un espace envahi par les meubles et les objets de toutes sortes qui transforment leur maison en un véritable musée, Gabrielle elle-même devient une sorte de « femme-objet ». Des imitations de sérigraphies d'Andy Warhol à son effigie sont réparties dans des lieux stratégiques de la maison, si bien que Gabrielle se déshumanise en quelque sorte progressivement, devenant un simple support (pour son mari), accumulant les signes extérieurs de richesse (bijoux, voitures...). Comme « *dans le cinéma hollywoodien, les personnages féminins sont contrôlés par le*

<sup>1</sup> Bachelard, Gaston, 1957 : 57. *La poétique de l'espace*, Paris : PUF, Quadrige, 214 pages.

<sup>2</sup> Tisseron, Serge, 1999 : 226-227, *Comment l'esprit vient aux objets*, Paris : Aubier, 192 pages.

*regard des personnages masculins et presque toujours réduits en conséquence à de purs objets de désirs.* »<sup>1</sup>

Leur imposante maison au style colonial hispanique rappelle à la fois les origines du couple, mais illustre aussi une tendance propre aux nouveaux riches : la recherche d'une certaine légitimité puisée dans des valeurs éprouvées du passé.

Leur demeure est l'unique maison à bénéficier d'un balcon (d'apparat puisque aucune intimité n'est possible) et d'une véranda. Espace clé de l'habitat américain, à la source d'une imagerie largement répandue au cinéma où elle est inextricablement liée à la balancelle, la véranda sert de plaque tournante aux amies et devient un lieu stratégique d'observation qui embrasse toute la rue d'un simple regard. « *En accentuant le passage entre le dedans et le dehors, les vérandas établissent de nouvelles logiques de l'espace et des comportements quotidiens.* »<sup>2</sup>

À l'instar des autres protagonistes, Gabrielle dispose d'une cheminée, bien que la clémence du temps rende son usage obsolète. Comment expliquer la permanence de cette figure devenue presque aussi emblématique de la maison que la *picket fence* ? Rappel vivant d'une cohésion familiale aujourd'hui fortement amoindrie, elle renvoie à une imagerie rassurante.

Certaines caractéristiques de cette cheminée lui confèrent parfois la valeur d'une métaphore. Par exemple, la largeur du cadre en marbre noir souligne l'étroitesse du foyer, son inutilité, renvoyant au ventre de la mère et au refus farouche de Gabrielle d'enfanter. Aux yeux de son mari, elle est à l'image de cette cheminée, si belle mais dénuée de sa fonction première.

Accroché au-dessus de la cheminée, un tableau au cadre doré imposant, qui prime sur la toile, vient rappeler, si besoin était, que chez les Solis la forme l'emporte sur le fond, le paraître sur l'être.

<sup>1</sup> Golliot-Lete, Anne (dir.), 2006 : 50. « Espace et identité sexuée », in *Cahiers du CIRCAV*, n° 17 (« Le film architecte »).

<sup>2</sup> Pezeu-Massabuau, Jacques, 2000 : 70. *Demeure Mémoire, Habitat : code, sagesse, libération*. Parenthèses, collection Eupalinos, 179 pages.

Jeune divorcée, Susan élève seule sa fille Julie dans l'habitation la plus modeste du voisinage. Sa profession d'illustratrice pour enfants la caractérise davantage comme une bohème. Son style artistique et éclectique se reflète dans son intérieur de style « chic bohème ». Susan apparaît quelque peu désorientée par son quotidien, ses passions. Aussi, son environnement est-il plus fantaisiste. Ses meubles semblent avoir été chinés dans des brocantes, d'où les chaises dépareillées de sa salle à manger ou encore l'anachronisme des bibelots de diverses époques.

Une pièce, le salon, met souvent quelque temps à apparaître au cours de l'épisode. « *Typiquement réservés à la gent masculine (...) la salle à manger comme le salon, s'apparentent à la maison des hommes, ce lieu dans lequel peut se construire en toute quiétude la masculinité, loin du danger d'être contaminé par le féminin.* »<sup>1</sup>. Cette absence symbolique en révèle une autre, plus cruciale et récurrente dans la vie de Susan : celle d'un homme.

L'intérieur de Susan traduit son désintérêt pour le fonctionnel. La décoration désassortie crée néanmoins un foyer plein de chaleur à l'opposé de celui de son amie Bree.

Bree, quant à elle, représente la parfaite femme au foyer. Comment se caractérise donc une parfaite femme au foyer dans *Desperate Housewives* ? D'abord par le choix d'un matériau noble : le bois. Parquet, tables, chaises, lit à baldaquin ouvragé : la tonalité générale est celle d'un bois précieux plutôt foncé en harmonie avec l'atmosphère de plus en plus sombre et oppressante de la famille. Ensuite, par un classicisme qui s'affirme par touche discrète mais récurrente dans les choix de tableaux monotones, aux teintes automnales, de paysages brumeux à la Turner.

Alors qu'une table en bois occupe un des angles de la cuisine, tous les repas de la famille (ceux du soir en fait, étant les seuls mis en scène dans la première saison) sont pris systématiquement dans la salle à manger. Sous le lustre, trône une longue table plaçant systématiquement les parents aux extrémités opposées : l'ensemble est guindé et froid. Cette pièce sera le théâtre d'un certain nombre de péripéties clés, dont l'annonce officielle du divorce.

De manière générale, la maison se veut être l'archétype de la parfaite demeure à la décoration si symétrique qu'elle en devient froide. D'une

<sup>1</sup> Golliot-Lete, Anne (dir.), 2006 : 159. « Espace et identité sexuée », *op. cit.*

élégance un peu figée, les intérieurs symbolisent la stagnation du couple et malgré tous les efforts d'embellissement, l'essentiel manque : une âme, un peu de vie. Reproche impossible à adresser à Lynette, la dernière des *Desperate Housewives*.

Les Scavo, qui forment la plus jeune des familles représentées, vivent dans l'environnement le plus chaotique, notamment à cause de leurs nombreux enfants. Les jouets encombrant la pelouse et l'accès à la porte d'entrée offrent un aperçu du désordre qui règne à l'intérieur. Au vu de l'ardeur de leurs enfants (quatre au total dont deux jumeaux hyperactifs) qui ont tendance à tout saccager, les meubles bon marché s'entassent sans volonté décorative particulière. Afin d'éviter la perte d'objets précieux, ceux-ci sont bannis de la maison avant tout fonctionnelle.

La demeure des Scavo se résume à une grande pièce principale, pivot de la vie de famille, englobant la cuisine et le salon. Si cet espace ouvert, rassemblant deux pièces de vie, permet de renforcer visuellement l'activité incessante des enfants, en revanche il enferme davantage une mère au bord de la crise de nerf.

### *Des espaces manquants et d'autres, communs mais divergents*

Dans les épisodes de la première saison que nous avons étudiés, les demeures semblent être amputées de leurs extrémités que sont la cave et le grenier (la seconde saison remédiera à cet oubli). *Desperate Housewives* ne recourt donc pas aux clichés et autres peurs enfantines liés à ces lieux de la maison mais situe le drame dans les pièces communes et accueillantes du rez-de-chaussée. Le garage, toujours de plain-pied, sera en revanche au cœur de sombres intrigues, reprenant la symbolique de l'espace maléfique.

Dans l'imaginaire collectif, la cuisine reste la pièce irrémédiablement liée au statut de la femme au foyer. Forcément, le traitement de ce lieu varie selon nos protagonistes.

Chez les Solis, cette pièce est tout simplement invisible. Cet oubli volontaire est symptomatique du mode de vie du couple. Sans enfant, le ménage ne véhicule pas cette dimension familiale chaleureuse dont la cuisine est souvent le cœur. L'inexistence de la pièce va de pair avec la disparition totale des repas due à l'absence quasi constante de Carlos qui rentre toujours tard

Pour Bree, en revanche, archétype de la femme au foyer, la cuisine est l'endroit où elle passe le plus de temps, s'accomplit et excelle. Habile mélange des dernières technologies avec son grand frigo en aluminium, de style traditionnel, la cuisine incarne un certain renouveau de la femme au foyer où tradition veut rimer avec modernité « grâce aux ressources très vantées de l'électroménager ». <sup>1</sup>

Dans la maison de Lynette, la « cuisine américaine » « directement ouverte sur les pièces principales, (...) deviendra alors le poste central de commandement d'où la femme peut accomplir ses tâches domestiques (...) sans perdre de vue famille et invités ». <sup>2</sup>

### *Privé-public : deux sphères en quête d'identité*

Selon Lynn Spigel, « l'organisation des territoires périurbains à partir de la maison familiale constitue le fondement des nouvelles relations espace privé/espace public, et c'est au sein de ce système de lieux qu'il convient de situer la naissance de nouvelles formes de fiction à la télévision. » <sup>3</sup> L'idée est intéressante, note Jean Mottet, notamment en ce « qu'elle permet d'envisager l'hypothèse que ce modèle évolue sous tension permanente entre un repli vers le dedans et celle d'une sortie vers le dehors » <sup>4</sup>. L'émergence de la maison de banlieue est en effet paradoxale : une installation à l'écart de la ville renforce la dimension privée, mais ce nouvel espace d'intimité se transforme dans le même temps, grâce à la télévision, en lieu d'accueil d'événements et de spectacles du monde.

Cette problématique public / privé s'explique aussi par certains us et coutumes. En effet, comme le souligne Jacques Pezeu-Massabuau :

*« L'habitation nord-américaine (...) s'inscrit d'abord dans un paysage urbain lui-même lisible parce qu'ouvert. (...) L'on n'éprouve guère de peine à s'y sentir chez soi : baies ou clôtures basses découvrent les jardins au regard des passants et, dans ceux-ci,*

<sup>1</sup> Golliot-Lete, Anne (dir.), 2006 : 27. « Cuisine indépendante... », *op. cit.*

<sup>2</sup> *Ibid.*

<sup>3</sup> Lynn Spigel, 1992. *Make Room for Television. Television and the Family Ideal in Post-War America*. Chicago : Chicago University Press. Cité par Mottet, Jean, 2005, 54, *Série télévisée et espace domestique*. Paris : L'Harmattan, 156 pages.

<sup>4</sup> Jean Mottet, *op. cit.*, p. 54



*les intérieurs largement percés de fenêtres. Chacun évolue ici dans la présence possible de tous. (...) Une telle maison oblige l'enfant à grandir sous les yeux de l'autre en plaçant celui-ci sous les sens, curieux puis critiques. Davantage qu'ailleurs, l'invité se voit dévoiler ce temple de la vie familiale : même si on ne tient pas à prolonger le contact, c'est la porte grande ouverte que l'on entretient sur le seuil. L'accès du dedans lui est plus aisément accordé qu'en Europe ou en Asie et un léger prétexte y suffit, une fois qu'il est reconnu. »<sup>1</sup>*

Aucune souveraineté n'existe à l'intérieur d'une maison puisque l'on n'est jamais totalement hors de portée d'autrui. Ainsi, chaque ouverture devient une menace potentielle pour celui qui dissimule quelque chose. À travers la porte vitrée de l'entrée, Gabrielle se fera surprendre par une petite fille alors qu'elle embrasse fougueusement son amant dans son hall.

Bree, quant à elle, maintient toutes les ouvertures obstruées par des rideaux, refusant farouchement de laisser transparaître le moindre stigmate de la déliquescence familiale.

La mise en scène illustre cette rivalité privé / public notamment lors des transitions. La même figure de style ponctue l'ensemble de la série, celle d'un panoramique accéléré (de droite à gauche et inversement selon le lieu où l'on se rend) sur une *picket fence* blanche. Ainsi, pour passer d'un intérieur à un autre, la transition par le dehors est quasi-obligatoire. La caméra semble ainsi suivre le cheminement d'un être humain qui se plie aux interdits (impossibilité de traverser les murs...). Du coup, la narration perd de son omniscience. Ces allers-retours soulignent également l'étroitesse de l'espace que Wisteria Lane symbolise puisque la rue ne semble parfois tenir qu'à la longueur d'une simple barrière...

Par ailleurs, il n'est pas impossible que par ce mouvement d'appareil répété, *Desperate Housewives* évoque avec nostalgie l'époque d'affirmation du genre *sitcom* aux États-Unis dans les années 1950. Il se trouve en effet qu'un certain nombre de *sitcoms* de cette époque, par exemple *The Adventures of Ozzy and Harriet* s'ouvrent par un panoramique qui part de la boîte aux lettres, longe la *picket fence* avant de parcourir la surface de gazon en direction de la maison... Par ailleurs, l'architecture de certaines

<sup>1</sup> Pezeu-Massabuau, Jacques, 2000 : 69. *Demeure Mémoire, Habitat : code, sagesse, libération*, Parenthèses, collection Eupalinos, 179 pages.

maisons, nous pensons ici à celle des Young, identique comme nous l'avons vu à celle de la célèbre *sitcom* *Leave it to Beaver* (1957-1963) peut très bien avoir effectivement « suscité » ce type de mouvement.

On le voit : là où les autres séries se servent du décor comme d'une simple toile de fond, la création de Wisteria Lane et de ses maisons a été soigneusement pensée et intégrée à la mise en scène. Le cadre est indissociable des héroïnes et sans cet espace il n'y aurait point d'intrigue. En effet, les lieux sont les réels moteurs de l'histoire à tel point qu'on peut légitimement soupçonner le décor d'avoir préexisté en quelque sorte à la création des héroïnes. L'espace est si vivant et indépendant qu'il en devient autonome. Il vit de lui-même et crée des intrigues en rapport avec son propre univers, les héroïnes se limitant finalement au rôle de « passeur d'information », d'une maison à une autre.

François Vigouroux affirme que « *l'âme de la maison est toujours un reflet de la nôtre.* »<sup>1</sup> En quoi les maisons américaines peuvent-elles autant toucher les téléspectateurs étrangers ? Comment un monde, un univers si lointain, pour beaucoup totalement inconnu et différent de leurs us et coutumes peut-il émouvoir ? Sans doute parce qu'avant même de parler d'une nation ou d'une culture, *Desperate Housewives* nous rattache à une réminiscence d'enfance devenue un rêve d'adulte : une maison, un cocon, un refuge. Voici l'un des rares souvenirs immatériels que nous portons toujours en nous et qui grandit avec nous : le rappel impérissable et abstrait d'un foyer que l'on tente de reconstituer, de façonner, d'améliorer, pour l'inscrire dans une réalité quotidienne.

*« On s'accorde à voir dans la façon dont l'enfant dessine la maison une projection de sa personnalité et de ses conflits conscients et inconscients. Or, l'image de la maison ne perd pas de sa signification au fur et à mesure qu'on prend de l'âge. Je crois plutôt qu'elle en acquiert. La maison qu'on achète, celle qu'on hérite, celle qu'on édifie ou celle qu'on restaure, constitue notre "dessin" d'adulte. Aussi bien que nos dessins d'enfant, elle dit ce que nous sommes et, surtout, ce que nous faisons de nous-mêmes. (...) Notre maison est notre seconde peau. (...) Fonder son territoire, son terrier, et le défendre, c'est fonder et défendre son corps, son identité. »*<sup>2</sup>

<sup>1</sup> Vigouroux, François, 1996 : 4. *L'âme des maisons*. Paris : Presses universitaires de France, 180 pages.

<sup>2</sup> *Ibid.*

En caractérisant les protagonistes par leur lieu de vie et d'habitation, la série les renvoie à une certaine forme de matérialité. Définir nos héroïnes à travers des objets génère une vision plutôt archaïque où finalement la femme tend à se réduire elle-même à un objet.

Comment un tel décalage peut-il se créer entre une forme scénaristique qui se veut anticonformiste et les moyens plus rétrogrades mis en place pour l'atteindre. Ne peut-on pas concilier forme et fond de manière inventive ? Faut-il nécessairement pour réinventer le fond faire appel aux mêmes types d'outils usuels ?

Finalement, *Desperate Housewives* crée une mise en abîme puisque c'est au cœur de notre intimité, sagement installés dans nos maisons, face à notre poste de télévision, que nous découvrons et que nous nous délectons de celles des autres. Chaque épisode nous fait pénétrer davantage au sein des maisons, à mi-chemin entre le voyeuriste et le complice. Au loin se profile une lutte de tous les jours pour un foyer et une famille et au-delà *Desperate Housewives* nous parle du combat de chaque instant pour une reconnaissance sociale des femmes...

