

# UNIVERSITÉ FRANÇOIS – RABELAIS DE TOURS

*ÉCOLE DOCTORALE « Sciences de l'Homme et de la Société »*

**THÈSE** présentée par :

**Emilie Lemoine**

soutenue le : **21 novembre 2013**

pour obtenir le grade de : **Docteur de l'université François – Rabelais de  
Tours**

Discipline/ Spécialité : **Etudes anglophones**

**La construction de l'adolescent-e américain-e dans les  
séries télévisées (1990-2010)**

**THÈSE dirigée par :**

**Georges-Claude Guilbert** PR Université François Rabelais de Tours

**RAPPORTEURS :**

**Donna Andreolle** PR Université du Havre (pré-rapporteur)  
**Barbara Villez** PR Université Paris 8 (pré-rapporteur)

---

**JURY :**

**Georges-Claude Guilbert** PR Université François Rabelais de Tours (directeur)  
**Shannon Wells-Lassagne** MCF Université de Bretagne Sud  
**Donna Andreolle** PR Université du Havre (pré-rapporteur)  
**Sarah Hatchuel** PR Université du Havre  
**Barbara Villez** PR Université Paris 8 Vincennes-Saint-Denis (pré-rapporteur)

A mon père

A la mémoire de Mangoné Niang

« Le moment est venu de comprendre qu'il n'y a pas d'homme providentiel : il n'y a que des hommes et des femmes qui se battent pour forger leur destin. Partout, ici et ailleurs, c'est ainsi que parle l'histoire ».

*(Mangoné Niang, 1944-2012)*

# Remerciements

Je remercie mon directeur de thèse, Georges-Claude Guilbert, d'avoir accepté de diriger mon travail à distance, de m'avoir encouragée et d'avoir eu la patience de me relire.

Merci à Donna Andréolle, Shannon Wells-Lassagne, Sarah Hatchuel, Barbara Villez d'avoir accepté de faire partie de mon jury et de lire ce travail de recherche.

Je tiens à remercier tout particulièrement :

mon père sans qui rien n'aurait été possible,

ma mère qui a su être patiente,

ma sœur Cécile et mon frère Hugo, les meilleurs, les petites guêpes : vivement Berlin *again* !

et Sasha le petit chat des Orchidées

Je remercie aussi tous les amis qui ont su m'attendre pendant que j'hibernais :

Lucie de Barbès, Poupie, Lucie de Nantes, Barbara et Patrice, Caroline, Pierre, Cassandre (sisi la famille), Pierre-Henri, Christoph et Avi, Gwenaëlle, Sullivan, David, Magali et tous les autres !

# Résumé

## **La construction de l'adolescent-e américain-e dans les séries télévisées (1990-2010)**

Si le *teen movie* a su devenir un genre cinématographique à part entière, les *teen series* se sont elles aussi faites une place de choix dans la culture populaire américaine. Notre sujet d'étude porte sur la construction de l'adolescent-e américain-e à travers les premières saisons de onze séries télévisées de 1990 à 2010 : *Beverly Hills 90210*, *My So-Called Life*, *Buffy The Vampire Slayer*, *Dawson's Creek*, *Freaks and Geeks*, *Smallville*, *The O.C.*, *One Tree Hill*, *Gossip Girl*, *Glee* et *Huge*. Nous observons dans ce travail les évolutions et les constantes sociologiques, historiques, culturelles et politiques de l'adolescence télévisuelle et les analyserons en intégrant notamment des problématiques de classe sociale, de groupes ethniques et de genre.

Mots-clé : adolescence, *teen series*, genre, classes sociales, minorités ethniques, homosexualité

## Résumé en anglais

### **The construction of the American teenager through teen series (1990-2010)**

After teen movies became a bona fide cinematographic genre, teen series began to occupy a prominent place in American popular culture. In our research we investigate the construction of American teenage girls and boys through the first seasons of eleven teen series from 1990 to 2010: *Beverly Hills 90210*, *My So-Called Life*, *Buffy The Vampire Slayer*, *Dawson's Creek*, *Freaks and Geeks*, *Smallville*, *The O.C.*, *One Tree Hill*, *Gossip Girl*, *Glee* et *Huge*. We observe the sociological, historical, cultural and political evolutions and permanent features of adolescence, taking into account social classes, ethnic groups and gender problematics.

Key words: adolescence, *teen series*, gender, social classes, ethnic minorities, homosexuality

## Table des matières

<i>Remerciements</i>	3
<i>Résumé</i>	4
<i>Résumé en anglais</i>	4
<b>Table des matières</b>	5
<b>Introduction</b>	14
Émile ou de la télévision américaine	15
<b>Première partie :</b>	
<b>Un genre à définir et à contextualiser. Les <i>teen series</i>.</b>	26
<b>I - Les <i>teen movies</i> : une tradition et un conservatisme à l'américaine ?</b>	27
A - L'avènement d'un genre à part entière ?	27
1 - Les <i>teen movies</i> , une invention américaine ?	27
2 - Les années 1950 : la rébellion (masculine) ?	28
3 - Les années 1970 : liberté, sous-genres et filles démoniaques	29
4 - Les années 1980 et le roi John Hughes	30
5 - 1990-2010 : succès populaires et remise en question	31
B - Une vision conservatrice et figée de la société américaine ?	32
1 - Permanences et archétypes	32
2 - Lignes de fracture et résistances	33
3 - De la caricature	34
<b>II - Un héritage en marche : les <i>teen series</i></b>	36
A - Les séries forment la jeunesse	36
1 - Des sitcoms familiales aux teen dramas	36
2 - L'avènement de la jeunesse	37
a - Place aux jeunes : ABC, FOX & WB (puis CW)	37
b - Place aux moins jeunes ?	39
B - Un genre à part entière ?	41
1 - <i>Soap opera</i> et <i>teen drama</i>	41
2 - Séries d'adolescents : trouble dans le genre télévisuel	43
3 - De la place laissée aux adultes	44
C - Un genre américain ?	45
1 - De l'américanité	45
2 - Stéréotypes et archétypes	46
a - Un héritage du cinéma à nuancer	46
b - Quid du regard de l'adulte ?	46
3 - Intertextualité et culture « pop »	47
	5

a - Clins d'œil du genre _____	47
b - Les références faites à une culture « pop » _____	48
<b>III - Un sujet (à l'âge) sensible _____</b>	<b>50</b>
A - Sous le feu des critiques _____	50
1 - Quelle « démocratie sémiotique » ? _____	50
2 - Séries adolescentes : séries à controverse ? _____	51
a - La possibilité d'aborder des thèmes controversés _____	51
b - Censure et problématiques éducationnelles _____	52
c - MTV vs HBO : la mauvaise réputation des <i>teen series</i> _____	56
d - Un sujet « digne » de recherche _____	57
B - Deux décennies mouvementées _____	57
1 - Années 1990 : « The Practical Decade » ? _____	57
2 - Années 2000 : une décennie d'après 11 septembre _____	58
<b>IV - Un corpus représentatif _____</b>	<b>60</b>
A - Les succès populaires _____	60
1 - Beverly Hills 90210 (1990) _____	61
a - Le phénomène « Beverly Hills », un soap pour adolescent _____	61
b - Une nouvelle version en 2008 : 90210 _____	62
c - Un objet d'étude(s) _____	63
d - Les critiques négatives _____	63
2 - Buffy the Vampire Slayer (1997) _____	64
a - La super héroïne adolescente et son créateur _____	64
b - La série préférée des universitaires ? _____	65
3 - Dawson's Creek (1998) _____	66
a - Un créateur passionné par l'adolescence : Kevin Williamson _____	66
b - Le succès d'adolescents « différents » _____	67
4 - Smallville (2001) _____	69
a - Un super héros adolescent ordinaire : l'identification clé d'un succès populaire _____	69
b - Tom Welling, mi <i>stud</i> mi <i>geek</i> _____	70
c - Un super-mythe américain _____	71
5 - <i>The O.C.</i> (2003) _____	71
a - Deux (faux) frères : un motif narratif efficace _____	71
b - Une critique sociale ? _____	72
6 - One Tree Hill (2003) _____	72
a - Deux frères ennemis : un autre motif narratif efficace _____	72
b - Conservatisme(s) _____	73
7 - Gossip Girl (2008) _____	73
a - New York, New York _____	73
b - « My So-Called Gossipy Life » _____	74

8 - Glee (2000)	75
a - Popular or not ?	75
b - En chanson(s)	76
c - Un ton décalé et engagé	76
B - Les succès d'estime	77
1 - My So-Called Life (1994)	78
a - Un succès critique	78
b - Du réalisme ?	79
c - Un échec commercial	80
2 - Freaks and Geeks (1999)	80
a - Un ton décalé	80
b - Série culte ?	81
3 - <i>Huge</i> (2010)	83
a - « Young adult serie »	83
b - Une sensibilité adolescente	84

## Deuxième partie :

### L'organisation sociale de l'adolescence dans les *teen series*.

<b>Castes, lutte des classes, problématiques ethniques et religieuses.</b>	85
I - La société lycéenne ou la loi descastes	86
A - Quelles castes pour quelle organisation ?	86
1 - Scènes d'exposition : le rôle clé de l'épisode pilote	86
a - Moment charnière et quête de soi	86
b - Héros, héroïnes et personnages principaux	87
c - Scènes d'exposition	88
2 - Le lycée ou l'origine d'une organisation sociale parallèle	89
a - Le lycée : une création sociale souvent impopulaire ?	89
b - Le rôle ambigu de l'autorité et du monde adulte	90
c - Un ordre nécessaire ?	91
d - Un lieu de pouvoir du groupe	92
e - Question de l'identité et de la popularité	94
3 - Les castes reines	95
a - <i>So</i> « Breakfast Club »	95
b - Casting de Hugues à la mode contemporaine	97
4 - « Out-caste »	100
a - Les <i>outsiders</i> : des personnages principaux en dehors du système	100
b - Le pouvoir des <i>freaks</i> : l'expression d'une subculture ?	101
c - De l' <i>agency</i> adolescente façon Bowie ?	103
B - Rites et rituels lycéens : des outils scénaristiques et idéologiques	103
1 - Un ciment communautaire et identitaire	103

a - Rites et rituels : définitions _____	103
b - Rite et rituel mondains : le bal et le <i>sleepover</i> _____	105
c - Sport : une pratique et des temps forts à portée morale _____	106
2 - Le temps scolaire _____	107
a - L'épreuve du déjeuner _____	107
b - Le <i>yearbook</i> _____	108
c - Le SAT _____	109
C - Des adultes : la représentation d'un monde à part _____	110
1 - Un échantillon télévisuel de modèles parentaux _____	110
a - Les couples indestructibles _____	110
b - Des modèles fragilisés par (la tentation de) l'adultère _____	112
c - Pères et mères célibataires _____	113
2 - L'inévitable conflit des générations _____	115
a - <i>Generation Gap</i> _____	115
b - Les figures alternatives à l'autorité parentale _____	116
<b>II - Les problématiques sociales _____</b>	<b>119</b>
A - Des <i>teen series</i> au service d'une « classless society » ? _____	119
1 - Un particularisme américain adapté au petit écran _____	119
a - La négation des classes sociales : un parti pris culturel ? _____	119
b - La négation des classes populaires au profit de l'omnipotente classe moyenne _____	120
2 - Gommer les inégalités dans les séries _____	122
a - Les pauvres invisibles ou caricaturés _____	122
b - Des problèmes de jeunes riches ( <i>rich kids</i> ) _____	128
3 - La lutte des classes ? _____	129
a - Séries « sociales » _____	129
b - Séries alibis et personnages symboles _____	130
c - D'une mixité sociale impossible ? _____	132
B - L'adolescence et ses nécessaires problèmes _____	132
1 - Un mal-être souvent caricatural _____	132
2 - Alcool et drogues : les paradis télévisuels _____	133
a - Condamnation unanime ? _____	133
b - La cigarette _____	135
c - La drogue _____	136
d - <i>Fake ID</i> et transgression _____	136
3 - De la violence _____	137
a - Harcèlement scolaire ou <i>bullying</i> _____	137
b - Le lycée, lieu dangereux ? _____	139
4 - Amitiés et solidarités _____	140
C - Du foyer à la ville : la géographie sociale des séries _____	141

1 - Éloge du petit _____	142
a - Le foyer et autres lieux de fréquentation adolescente _____	142
b - La communauté _____	144
c - L'éloge de la ruralité _____	145
2 - Diabolisation du grand _____	146
a - La mauvaise vie citatine _____	146
b - Grande ville vs Amérique profonde _____	147
3 - La banlieue, l'entre-deux _____	148
<b>III - Les problématiques ethniques et religieuses _____</b>	<b>150</b>
<b>A - Où sont passées les minorités ethniques ? _____</b>	<b>150</b>
1 - Le pouvoir du casting blanc _____	150
2 - Les minorités dans les teen series : sous et mal représentées _____	153
a - La représentation hispanique _____	153
b - La représentation afro-américaine _____	156
3 - <i>Glee</i> ou le jeu des stéréotypes _____	159
<b>B - La télégenie de la religion chrétienne _____</b>	<b>161</b>
1 - Un moment de célébration familiale _____	161
a - Une religion qui va de soi _____	161
b - Noël et Thanksgiving _____	162
2 - Les autres religions ? _____	163
a - La judéité discrète _____	163
b - Juifs et fiers de l'être _____	163
c - Noirs et Juifs, l'entente et la compréhension _____	165

**Troisième partie :**

<b>Les problématiques de genre et de sexualité dans les <i>teen series</i>. _____</b>	<b>167</b>
<b>I - « Moi footballeur toi <i>cheerleader</i> » : de la bonne répartition des genres dans les <i>teen series</i> ____</b>	<b>170</b>
<b>A - Féminin et masculin : le monde binaire des adolescents _____</b>	<b>170</b>
1 - Réflexions sur le genre _____	170
a - Le genre : source de discorde(s) _____	170
b - Émergence d'une réflexion sur le genre _____	171
c - « Théorie du genre » ? _____	173
2 - Masculin/féminin : de la mixité au mélange _____	175
a - Les bandes dont la mixité se justifie _____	176
b - Les bandes dont la mixité est un alibi _____	177
<b>B - Du côté des jeunes filles _____</b>	<b>178</b>
1 - Les signes extérieurs de féminité _____	179
a - Attributs indispensables _____	179
b - Dans le sens du cheveu _____	179

c - L'habit ferait-il l'adolescente ? _____	181
d - Activités scolaires et extrascolaires _____	183
e - De la superficialité féminine : le poids des apparences _____	185
2 - Passivité ou action : <i>Truth or Dare</i> ? _____	190
a - De la passivité des filles _____	190
b - Une rébellion possible ? _____	192
3 - La relation mère-fille _____	192
4 - L'innocence (et l'initiation) _____	194
C - Du côté des garçons _____	195
1 - Les signes extérieurs de masculinité _____	195
a - La masculinité des origines _____	195
b - La panoplie reconnaissable du jeune garçon _____	197
2 - Virilité et masculinité _____	200
a - Du sport et de la virilité _____	200
b - La relation père-fils : encore et toujours le sport ? _____	201
3 - Le fantasme de la femme mûre : de Mrs. Robinson à la MILF _____	202
D - Troubles dans le genre et dans les <i>teen series</i> ? _____	203
1 - L'enjeu du genre au cœur des films et téléfilms américains _____	203
2 - La confusion des genres : entre clichés et mépris _____	205
a - Haine et mépris _____	205
b - Trouble dans les genres _____	206
3 - Figures d'une résistance féministe ? _____	208
a - Buffy : le féminisme en action(s) _____	208
b - Les autres personnages : l'art du discours ? _____	210
<b>II - La sexualité adolescente : un enjeu identitaire et idéologique _____</b>	<b>212</b>
A - Une sexualité hétérosexuelle... et obsessionnelle ? _____	212
1 - La norme hétérosexuelle _____	212
a - La virginité : la « perdre » ou la « garder » _____	213
b - Les mots pour (ne pas) le dire _____	214
c - Rite de passage _____	215
d - Une problématique exclusivement féminine ? _____	216
e - Les jeunes garçons en fleur _____	220
f - Abstinence j'écris ton nom _____	222
g - La virginité ou le néo-romantisme ? _____	226
2 - Une découverte de la sexualité et de l'inégalité filles/garçons _____	227
a - Une découverte de la sexualité à travers des rituels exclusivement masculins ? _____	227
b - Une découverte de la sexualité à travers des douleurs exclusivement féminines ? _____	230
3 - Vers une sexualisation croissante ? _____	233
a - D'une sexualisation croissante des corps féminins ? _____	233

b -	Quelle liberté sexuelle ?	235
c -	De la sexualisation des corps masculins	238
B -	De l'homosexualité	239
1 -	Gay... mais pas trop ?	239
2 -	De l'importance d'être hétéro	241
3 -	L'ambigu ou l'adolescent homosexuel	242
4 -	De l'homophobie et de l'insulte	244
5 -	Homosexualité : « ce douloureux problème »	246
6 -	Lesbiennes, les grandes absentes	247
7 -	Du côté des adultes	248
8 -	Le crypto-gay et ses limites	249
9 -	Adolescents gays, entre conservatisme et subversion ?	252
<b>III -</b>	Les corps adolescents : l'identité dans la chair	254
A -	Puberté et transformation(s)	255
1 -	Sexe, hormones et puberté	255
2 -	Les métamorphoses	256
3 -	Corps, lieu de différenciation ou de discrimination sexuelle ?	260
B -	Les corps magnifiques et magnifiés	262
1 -	Beauté obligatoire et dictature de la minceur	262
2 -	Corps triomphants et dieux du stade	265
C -	Les corps monstrueux	266
1 -	De la perception de soi	267
2 -	D'être gros-se	268
3 -	Les corps en souffrance	272
4 -	Les chétifs, les « moches » et Cie	274
 <b>4ème partie :</b>		
<b>L'adolescence américaine dans les <i>teen series</i>. La culture du sentiment.</b>		275
<b>I -</b>	De l'adolescence romantique	277
A -	L'Amour : but ultime de l'existence adolescente ?	277
1 -	Culture et sentiments	277
2 -	Être aimé-e	278
B -	Quête du romantisme ou obsession adolescente	280
1 -	A la recherche de l'amour : « It's all about romance »	280
2 -	Un point de vue parfois ironique	281
3 -	Le mythe du prince charmant... ou de la princesse charmante ?	282
C -	L'Amour et ses rituels	285
1 -	Le premier baiser ou « <i>First kiss</i> » : climax romantique ?	285
2 -	<i>I love you</i>	287

D - Amours et autres complications _____	289
1 - Amours malheureuses _____	289
2 - Amour/amitié : la trahison _____	290
<b>II - <i>Sturm und Drang</i> à l'américaine : entre mythes et performances _____</b>	<b>292</b>
A - L'adolescence <i>on air</i> : un sens du drame _____	292
1 - Spleen et mélancolie _____	292
a - Voix intérieure/voix off _____	292
b - Mal-être adolescent : à la Frankie Addams ? _____	293
2 - La tragédie familiale _____	294
a - Les frères ennemis et les frères d'armes _____	295
b - Les pères tyrans _____	296
c - L'inceste _____	297
d - Parricide et matricide _____	297
3 - L'amour à mort _____	298
a - La mort et la maladie : du sens et de l'amour _____	298
b - Suicide is sexy? _____	299
B - <i>Storm and stress</i> : un romantisme sociologique ? _____	301
1 - <i>Sturm und Drang</i> : une image qui colle à la peau des adolescentes _____	301
2 - L'émergence d'une mythologie sociale : l'influence de Hall et de Mead _____	302
a - Une vision psychologisante d'un problème social : l'adolescence selon G S Hall _	302
b - <i>Only a phase</i> ? _____	303
c - <i>Coming of Age in America</i> : le jeu des comparaisons de Margaret Mead _____	303
C - Un romantisme exacerbé porté par les génériques des séries _____	304
1 - La voix de l'immédiateté chez Angela Chase ( <i>My So-Called Life</i> , 1994) _____	305
2 - L'impatience à la <i>Dawson's Creek</i> (1998) _____	305
3 - La voix rebelle de <i>Freaks and Geeks</i> (1999) _____	306
4 - L'appel au secours de <i>Smallville</i> (2001) _____	307
5 - L'« être-soi » de <i>One Tree Hill</i> (2003) _____	308
6 - Le débarquement de <i>The O.C.</i> (2003) _____	309
7 - Les liens indestructibles de <i>Huge</i> (2010) _____	309
D - L'adolescent-e made in America _____	310
1 - La figure de l'écrivain américain au secours des jeunes garçons _____	310
2 - De l'importance des <i>liberal arts</i> _____	311
3 - <i>Teenage mystique</i> ? _____	312
<b>Conclusion _____</b>	<b>314</b>
<b>Sources _____</b>	<b>327</b>
<b>I - Vidéographie _____</b>	<b>328</b>
A - Corpus primaire _____	328

1 - Beverly Hills, 90210 (Season 1/10, FOX, 1990-1991)	328
2 - My So-Called Life (Season 1/1, ABC, 1994-1995)	329
3 - Buffy the Vampire Slayer (Season 1/7, The WB, 1997)	330
4 - Dawson's Creek (Season 1/6, The WB, 1998)	330
5 - Freaks and Geeks (Season 1/1, NBC, Fox Family, 1999-2000)	331
6 - Smallville (Season 1/10, The WB, 2001-2002)	332
7 - One Tree Hill (Season 1/9, The WB, 2003-2004)	333
8 - The O.C. (Season 1/4, Fox, 2003-2004)	334
9 - Gossip Girl (Season 1/6, The CW, 2007-2008)	335
10 - Glee (Season 1/4, FOX, 2009-2010)	336
11 - Huge (Season 1/1, ABC Family, 2010)	337
<b>B - Corpus secondaire</b>	337
1 - Documentaires	337
2 - Filmographie	337
<b>II - Bibliographie</b>	339
1 - Ouvrages	339
2 - Articles	345

# Introduction

## Émile ou de la télévision américaine

---

« Kiss the past hello ». Le nom de l'exposition de Larry Clark, qui fut présentée au musée d'art moderne de la ville de Paris en 2010, a claqué dans l'air de la capitale comme un baiser vénéneux. Le photographe controversé y proposait une compilation de son travail et de ses photographies d'une adolescence américaine à la peau intranquille, marquée par l'encre des tatouages, les aiguilles sales, les langues, les sexes, la violence d'une existence qui joue en permanence avec sa propre fin. Le scandale fut au rendez-vous et l'interdiction aux moins de dix-huit ans y participa autant qu'elle servit également de publicité gratuite et efficace. Il n'en demeura pas moins la sensation familière que rien ne laissait moins indifférent que la jeunesse et ses représentations. On l'aurait voulu propre, habillée, sobre et virginale alors qu'elle était crasseuse, nue, hagarde et quasi pornographique. Mais pourquoi les jeunes de Tulsa ne pouvaient-ils pas être à l'image de ceux des séries télévisées américaines ? Le fossé entre le désespoir cru des adolescents de Clark et les sourires éclatants des protégés d'Aaron Spelling semblait incommensurable.

Nous semblions redécouvrir que la jeunesse américaine avait plusieurs visages et que chacun d'eux s'était imprimé avec force dans notre imaginaire européen. Tantôt choquante, avec le visage ravagé des *Kids* de notre réalisateur photographe, tantôt malsaine et fascinante quand Gus Van Sant décide d'évoquer le carnage de Columbine dans son film *Elephant*, tantôt culte et identificatoire lorsque Salinger nous invite à suivre les pas d'Holden à travers New York, l'adolescence made in USA ne laisse jamais indifférent puisqu'elle semble devenir l'objet de tous nos fantasmes<sup>1</sup>, quels qu'ils soient. Au même titre que la photographie, la littérature ou le cinéma, les *teen drama* ont également imposé leurs représentations adolescentes. Moins flatteuses, souvent méprisées – en France en tout cas –, réduites à des brushings, des histoires de cœur que l'on juge niaises et sans intérêt, des mauvais acteurs, des Brandon, des Kelly... ces séries témoignent pourtant elles-aussi de la vision d'un auteur, de la réception d'un public et d'une perception de la réalité. Mais si de ce côté-ci de l'Atlantique, il semble acquis que ce genre est sans intérêt – n'ayant pas le crédit accordé par nos critiques aux séries estampillées « HBO » par exemple – qu'en est-il sur le territoire américain ?

---

<sup>1</sup> Penser au *Lolita* de Nabokov (Paris, 1955. New York, 1958) ; à l'*American Beauty* de Sam Mendes (1999)

D'autre part, au vu du succès phénoménal, et mondial, rencontré par des *Glee* et autre *Vampire Diaries*, il paraît plus que légitime de s'intéresser de près à ces séries afin de comprendre les raisons d'une telle réussite et surtout, nous concernant, d'y voir comment se construisent les figures adolescentes, en les déconstruisant.

Car cet empire que les *teen series* ont su bâtir sur les jeunes (et les moins jeunes) téléspectateurs du monde entier n'est ni le fruit du hasard ni celui d'une déconnection totale de la réalité. Elles y puisent leur matière et constituent à ce titre et à leur tour un matériel formidable, permettant d'appréhender une époque, une société ou même – n'ayons pas peur des mots – une culture, et source de questionnements infinis. Comment l'adolescence y est-elle construite, élaborée, représentée, imagée, déformée, idéalisée, caricaturée ? Dans quelle mesure le personnage va-t-il moduler son « double-télé » et inversement ? Qui est réellement l'adolescent américain ? Ne se réduit-il qu'à des figures emblématiques ? Une *cheerleader* ? Un *quarterback* ? Correspond-il aux rituels de cette microsociété juvénile telle qu'exposée sur l'écran ? À ce temps « au cours duquel la communauté célèbre sa propre identité »<sup>2</sup> ? Quel est le degré de popularité de chacune de ces micro-tragédies à excès de sébum, aux États-Unis mais aussi en France ? Entre les puceaux incandescents à la *Dawson* et les *gossip girls* décadentes de l'*Upper East Side*, s'entrechoquent nombre de données sociologiques, historiques, culturelles et politiques, qu'il est satisfaisant d'analyser, en y intégrant des problématiques de classe sociale, groupes ethniques et genre. À travers les onze premières saisons de *teen series* américaines – *Beverly Hills 90210*, *My So-Called Life*, *Buffy The Vampire Slayer*, *Dawson's Creek*, *Freaks and Geeks*, *Smallville*, *The O.C.*, *One Tree Hill*, *Gossip Girl*, *Glee* et *Huge* – notre étude se propose d'observer et d'analyser la construction des adolescent-e-s *made in the USA* pendant deux décennies. De 1990 à 2010, notre regard tentera de déconstruire les mythes, de défaire les stéréotypes, de dénouer les passions et de démasquer les idéologies pour finalement tenter de comprendre pourquoi les représentations de l'adolescence peuvent constituer un enjeu si crucial au sein de la société américaine. Car le personnage est bel et bien ce « lieu d'investissement psychique et social » : « il supporte le poids de l'idéologie et de l'inconscient, de la société, des scripteurs et des lecteurs » (Reuter, 1989, p. 7)».<sup>3</sup>

---

<sup>2</sup> Billard & Brennetot, 2009, 47-69.

<sup>3</sup> Sepulchre, 2011, 109.

Les séries adolescentes américaines ne sont évidemment pas à l'abri des lourdeurs idéologiques et nous aurions presque tendance à affirmer que leur genre l'impose. Directement dérivées des *teen movies*, elles ont finalement exporté, à une plus grande échelle mais avec la même volonté édicatrice et aussi commerciale, les messages de ces derniers, se faisant simultanément une place de choix dans la culture populaire américaine. Le *teen drama* est en quelque sorte le dernier-né d'une tradition télévisuelle aux États-Unis, celle qui consiste à *montrer* la jeunesse devenue cette bête curieuse du vingtième siècle : le « *century of the child* ». <sup>4</sup> En effet, la télévision d'après-guerre s'est donnée pour mission de proposer des programmes familiaux afin de cimenter les foyers de l'Amérique, et les professionnels du petit écran ont rapidement réalisé que les enfants, en plus d'être des individus à part entière, étaient aussi une masse de téléspectateurs/consommateurs potentiels : *la séduction des innocents* <sup>5</sup> a pu dès lors commencer... Relayées par le cinéma, les icônes apparaissent et les films cultes se multiplient. De Mickey Rooney à James Dean, de *Rebel Without a Cause* à *American Graffiti*, en passant par le motard chef de bande Marlon Brando (jeans et Perfecto) dans *The Wild One*, la jeunesse mâle s'impose dans l'imaginaire collectif et ses représentations contaminent le réel, tout autant que le réel peut parfois se jouer d'elles. Le *teen drama* vient nous prouver que l'entreprise de séduction n'a jamais cessé. Quand la série *Beverly Hills 90210* débarque dans les années 1990 – en devenant un programme quasi culte, d'abord auprès des jeunes Américains, puis parmi la jeunesse mondiale – on peut sans doute voir l'avènement du genre – celui d'intrigues dramatiques consacrées aux adolescents et destinées à eux – et d'une ère nouvelle pour la « télévision adolescente » : celle du succès et de la popularité poussée à son paroxysme.

« Anyone who does not watch television cannot possibly understand mainstream American culture » a écrit Caryn James, une journaliste du *New York Times* <sup>6</sup>. Et qui mieux que les adolescents – peut-être à leur(s) corps défendant(s) – incarnent cette « mainstream American culture » ? À voir ce que le petit écran leur propose : émissions de télé-réalité, clips, séries... ; et à plonger dans le magma télévisuel et commercial, nous restons stupéfaits par la fidélité et le nombre d'heures de visionnage de ces téléspectateurs à peine pubères dont l'avidité n'a parfois d'égal que la prématurité :

---

<sup>4</sup> Spigel, 2001, 189.

<sup>5</sup> *Ibid.*, 185. Titre du chapitre « Seducing the innocent : Childhood and Television in Postwar America »

<sup>6</sup> Edgerton, 2007, xi.

For the first generation that grew up on television, the characteristic baby boomer will spend nine full years in front of a TV set by the time he or she turns sixty-five. The comparable numbers for his or her children – whether they be Gen Xers or Millennials – are already destined to be higher [...].<sup>7</sup>

Les premiers innocents d'après-guerre auraient-ils enfanté des générations de coupables téléphages ? Le problème ne se pose pas d'une manière aussi caricaturale, mais nous pouvons quand même tenter de reprendre la citation de la journaliste new-yorkaise à notre compte en la transformant pour qu'elle trahisse la complexité de nos interrogations : « Anyone who does not watch television cannot possibly understand American teenagers ».

Il ne s'agit pourtant pas ici de proposer un énième sujet sur les séries télévisées qui aurait pour but de réhabiliter à la fois ce genre maudit par beaucoup et les (jeunes) téléspectateurs qui le sont tout autant. Au contraire, nous assumons ce que peuvent avoir de populaire, de caricatural, voire d'agaçant, les *teen series*, du moins celles qui forment notre corpus. Nous ne jugerons donc pas ici de leur qualité mais chercherons plutôt à en extraire la substance, c'est-à-dire tout ce qui pourra nous permettre d'examiner comment s'échafaudent l'image et le discours d'une jeunesse *on air*. On a déjà beaucoup glosé sur le « mauvais genre » que peuvent constituer les séries télévisées américaines dans leur ensemble, qu'il soit question de leur possible valeur artistique ou bien de la dignité accordée à leurs études, universitaires notamment. Il faudra relire avec attention les ouvrages fondateurs sur le sujet et leurs auteurs Ang, Fiske, Spigel, Mittel, Edgerton et consorts. On s'autorisera également à citer le très pédagogique *Décoder les séries télévisées*, dans lequel Sarah Sépulchre émet un propos aussi intéressant qu'utilement lapidaire sur la question : « La télévision en tant que telle doit être considérée comme digne d'étude, sans sacralisation des quelques programmes qui seraient supposés échapper à la loi d'airain de la médiocrité [...], sans discontinuité absolue entre les œuvres et les modes de production »<sup>8</sup>. Et d'ajouter afin de conclure son introduction : « Les séries ne sont pas de la sous-culture »<sup>9</sup>. Nous ne reléguons donc pas notre corpus à un produit sous culturel, mais nous lui attribuons pleinement le titre de produit culturel et populaire : « Popular television is both complex and deeply infused with

---

<sup>7</sup> *Ibid.*, xii.

<sup>8</sup> Sepulchre, *op. cit.*, 5.

<sup>9</sup> *Ibid.*, 9.

ideology »<sup>10</sup>. La notion de culture populaire reste au cœur de notre recherche et de notre volonté de comprendre. Sa complexité et ses enjeux ne peuvent, et ne doivent, laisser personne – et surtout pas le monde scientifique – indifférent.

À grande échelle, celle de la télévision, média de masse par excellence, les représentations de l'adolescence vont avoir une ampleur et une portée extraordinaires alors même qu'elles se veulent témoignages plus ou moins fidèles de l'ordinaire. Cet âge adolescent dont les séries prétendent être le reflet reste ce laboratoire formidable où se constituent et s'affirment les identités qu'elles soient sexuelles, sociales ou ethniques. Toutes ces questions identitaires vont se transposer à la télévision et il est particulièrement intéressant de voir de quelle manière. Comment montre-t-on les problèmes liés au(x) sexe(s) ? Y a-t-il une perpétuation de certains modèles, pour ne pas dire stéréotypes ? La question des inégalités sociales ou raciales est-elle posée ? Qui joue ? Qui sont les héros ? Les héroïnes ? Lorsque Dominique Pasquier par exemple joue la fausse candide, dans son ouvrage *La culture des sentiments. L'expérience télévisuelle des adolescents* (1999) où elle étudie le phénomène *Hélène et les garçons* et la relation des petites fans avec leur série préférée, et s'étonne du fait que ces séries soient finalement faites par des garçons mais pour les filles (dans ce cas par des hommes pour des fillettes), on suppose, à raison, que les problématiques relatives à la sexualité et aux question de genre vont nécessairement se poser. Au vu du conservatisme et de la misogynie dans lesquels évoluaient Hélène, Nicolas, Johanna et leurs ami-e-s, ravi-e-s – presque béat-e-s – d'évoluer dans un monde clos où l'unique but de la jeune étudiante n'est évidemment pas d'étudier ou de découvrir le monde, mais plutôt d'aller embrasser les lèvres pudibondes de son bien-aimé, nous ne pouvons qu'admettre que des problèmes se sont posés. Concédonsons par ailleurs qu'il aurait été tout aussi ennuyeux de filmer nos jeunes filles le nez dans les livres et plutôt coûteux en matière de production de multiplier les scènes en extérieur.

La domination masculine en matière de production et de scénario n'est, pour les séries de notre corpus, ni totale ni nécessairement source de positions misogynes et caricaturales. Ces dernières ne sont après tout pas l'apanage des hommes, et sont souvent simplement inscrites dans une société, à l'image des États-Unis et de nombreux pays, dont le pouvoir patriarcal est encore « prégnant ». On se doute qu'aux prises avec sa jeunesse et l'enjeu idéologique fort qu'elle constitue, la télévision américaine va elle aussi poser un certain

---

<sup>10</sup> Fiske, 1987, 2de éd. (rév.) 2011, 13.

nombre de problèmes. Brandon, Dawson, Clark, Nathan, Luke, Seth, Ryan...<sup>11</sup> autant de prénoms masculins pour autant de héros blancs, hétérosexuels et pour la plupart issus de la classe moyenne. L'omniprésence du personnage principal, jeune, blanc, hétérosexuel et socialement acceptable semble parfois être une obsession américaine. N'y aurait-il eu aucune évolution depuis les années 1930 et l'apparition du jovial Rooney dans le rôle d'Andy Hardy aux côtés de la non moins joviale Judy Garland ? Dans son ouvrage *New American Teenagers : The Lost Generation of Youth in 1970s Film*, Barbara Jane Brickman s'interroge elle-aussi sur la sous-représentation des filles et des minorités visibles. Au cœur d'un travail critique et féministe, elle interroge les représentations adolescentes dans la culture populaire et cette obsession mâle que l'on y trouve :

In other words, within the relatively small amount of critical work on teen film, there is a kind of consensus about which story (and whose story) dominates the films through most of the twentieth century. Recognizing that female teens remain underrepresented even in the 1980s and 1990s and racial minorities have rarely played a strong role in teen dramas, amongst other exclusions, the stereotypical "teenager" of American teen film alarmingly mirrors the figure whom Thomas Hine claims the term was coined to define: the white, middle-class, heterosexual male.<sup>12</sup>

En d'autres termes, il s'agit bien de cette « culture de l'homme blanc, chrétien, bien portant, hétérosexuel, et de classe moyenne »<sup>13</sup> qui aurait envahi grand et petit écran en toute impunité. Mais où sont donc passés les contre-modèles, les figures rebelles, les incarnations aussi résistantes que *déviant*<sup>14</sup> d'une route tracée par des scouts tout-puissants ? On verra que nos séries américaines ne semblent jamais totalement dans une peinture monochrome et offrent des éléments perturbateurs, hauts en couleurs, qu'il conviendra d'examiner. Nous rejoindrons volontiers, et dans une certaine mesure, ce que Ien Ang devinait en 1985 au sujet des *soap operas* : « A tense relationship is expressed in soap operas between the traditional destiny imposed on women by patriarchy and the non-viability of that destiny for women

---

<sup>11</sup> Prénoms de quelques-uns des personnages principaux dans les séries que nous nous proposons d'étudier

<sup>12</sup> Brickman, 2012, 7.

<sup>13</sup> Guilbert, 2004, 82.

<sup>14</sup> Nous pensons ici légitimement à *Outsiders. Etudes de sociologie de la déviance* (1985) dans lequel Howard Becker définit la déviance « comme la transgression d'une norme acceptée d'un commun accord » (p.32).

themselves »<sup>15</sup> Nous avons toutefois, et depuis longtemps déjà, quitté les années 1980 et leur petit monde des sitcoms alors très imperméable au brassage des différences – même si le *Cosby Show* a clairement été précurseur en la matière. Nos séries, en s'étalant sur deux décennies jusqu'à 2010, vont logiquement témoigner d'une certaine évolution.

Mais pour revenir à l'âge qui nous intéresse, ingrat pour certains (surtout pour Lamartine, à l'origine de l'expression) et d'une beauté inégalable pour d'autres, il faut redire que nos problématiques sont exacerbées par cette adolescence, moment fluctuant par excellence, indécis, imprécis, dont les contours restent flous, et dont les passions, souvent éphémères mais réelles, sont liées à la perte de l'innocence et à une recherche de soi effrénée : « l'hermaphrodisme de l'enfance prend fin »<sup>16</sup>. Associé à la puberté et à la crise, ce passage tumultueux de l'existence, bien avant Aaron Spelling, a inspiré les plus grands auteurs, à la manière d'un Rousseau dans son *Émile ou de l'éducation* par exemple. À ce sujet, l'historienne Agnès Thiercé pointe du doigt les écrits trop riches :

Et le lyrisme du vocabulaire sur l'adolescence nuit parfois à la clarté du propos. Combien de tempête, d'orage, de volcan, de révolution, d'explosion pour désigner l'âge adolescent ? Combien de bouillonnement, de fermentation, de surabondance des passions, du sang, de sève ou de vie ? Combien de mugissement, de fougue, de fureur, d'ivresse ?<sup>17</sup>

Quand François de Singly définit son concept d'adonnaissance, il rejoint l'idée d'instabilité et de recherche identitaire en évoquant « un temps pendant lequel le jeune cherche ses marques, plus générationnelles que personnelles afin de se prouver et de prouver aux autres que son identité ne se réduit pas à son appartenance familiale »<sup>18</sup>. Notons par ailleurs qu'en France, le concept de l'adolescence a émergé dans des cadres exclusivement masculins et bourgeois. Elle est cette construction qui apparaît au cours du dix-neuvième siècle, articulée essentiellement autour de la puberté et désignant dans un premier temps une minorité d'individus : l'élite masculine bourgeoise dont nos jeunes héros *wasp* ne seraient que les « dignes » descendants télévisuels.

---

<sup>15</sup> Ang, 1985, 123.

<sup>16</sup> Thiercé, 1999, p.35

<sup>17</sup> Thiercé, *op.cit.*, 31.

<sup>18</sup> Singly (de), 2006, p.18

Les séries sont en perpétuelle évolution : au fil des décennies, elles constituent des miroirs plus ou moins déformants de leur époque et de l'histoire. Les nôtres n'échappent pas à la règle, et, en s'égrenant au fil de deux décennies, elles vont témoigner des changements, aussi bien que des permanences, dans les champs sociaux, culturels, sexuels, historiques et politiques. La décennie 1990 marque clairement une rupture avec les années 1980 et l'apogée des séries forcément viriles et souvent policières :

[...] les séries policières de cette décennie s'inscrivent, sans conteste, dans un contexte de guerre froide où l'espion vient toujours du froid, et dans une société reaganienne de valorisation à la fois de la famille et de l'entreprise, une société qui prône le respect de la règle et l'autosuffisance en tous domaines.<sup>19</sup>

On ne sort pas indemne de deux mandats d'un « président-acteur » et la télévision des années 1990 va chercher un nouveau souffle.

Si les séries américaines des années 1980 reflétaient l'enthousiasme – et les illusions – de la présidence Reagan avec leur morale néoconservatrice manichéenne (Boutet, 2004), les fictions de la décennie 1990 font un portrait plus réaliste, souvent sombre et désabusé, des dysfonctionnements de la société américaine ».<sup>20</sup>

Et le politiquement correct cher à la décennie reaganienne de tomber en désuétude et le cadre social, jusque-là inexistant, de prendre une ampleur nouvelle. Nous verrons que les séries adolescentes peuvent parfois avoir la nostalgie tenace. Mais ce qui caractérise réellement la première décennie de notre étude, va correspondre à l'éparpillement des audiences et à la multiplication des chaînes (33 chaînes des années 1950 à fin 1970 ; 79 en 1992 ; 281 en 2000 cf. Edgerton). Il s'avère urgent et nécessaire d'entamer une entreprise de séduction auprès de groupes de téléspectateurs en leur proposant des programmes ciblés. Au milieu des années 1990, apparaissent ainsi deux nouvelles chaînes hertziennes, WB et UPN, avec grilles de programmes destinées aux jeunes : « Les années 1990 voient proliférer des comédies (*Sauvés par le gong* ou *Parker Lewis ne perd jamais*), des séries dramatiques (*La vie à cinq* ou *Dawson*) et des soap opera (*Beverly Hills*) mettant en scène des adolescents et s'adressant spécifiquement à ce public »<sup>21</sup>. Nous y sommes ! L'héroïne tueuse de vampires

---

<sup>19</sup> Urbanowsky, 2009, 280

<sup>20</sup> Sepulchre, *op. cit.*, 40.

<sup>21</sup> *Ibid.*, 38.

Buffy, l'ultra-sensible Angela dans *My So-Called Life* et les *freaks and geeks* de la série éponyme apparaissent à la même époque et renforcent la variété des genres. Les années 2000 de leur côté voient les séries dites « de la subversion »<sup>22</sup> se multiplier. Existe-t-il pour autant des *teen dramas* de la subversion ? La série adolescente peut-elle transgresser les codes et les interdits symboliques ? Pouvons-nous opposer – et est-ce judicieux ? – à la supposée inanité de *Beverly Hills 90210* (années 1990) la tout aussi supposée provocation de séries comme *Glee* ou *Huge* (années 2000) ? Aaron Spelling, qui dans les années 1970 se plaisait à qualifier la télévision de « bonbons pour les yeux »,<sup>23</sup> n'aurait-il pas eu du mal à avaler la pilule de nos *Gossip Girl* (s) en 2007 ?

Nous organiserons donc notre réflexion en quatre axes : le premier aidera à définir la *teen serie*, à distinguer ce genre télévisuel et son histoire ; le second approfondira les questions sociales que posent les séries télévisées adolescentes et leurs personnages ; le troisième s'attaquera aux problèmes de genre et de sexualité qui sont au cœur des intrigues et donc des idéologies qu'elles véhiculent et enfin notre dernier axe tentera de rassembler nos arguments et problématiques afin d'atteindre au plus près ce qui construit nos adolescent-e-s américain-e-s.

Nous nous intéresserons donc dans notre premier chapitre aux origines des *teen series* en analysant l'histoire de leur apparition. Qu'est-ce qui constitue et définit une *teen serie* ? Dans quel contexte ce genre est-il apparu ? Et plus largement quelle est l'histoire des représentations adolescentes dans le cinéma et la télévision aux États-Unis ? Des images d'une adolescence triomphante, propre (*clean teen*) et idéalisée par les années 1950 aux figures tantôt rebelles tantôt clichés des années 1970, nos personnages n'ont cessé d'évoluer et de changer au fil des décennies et des bouleversements tant politiques que sociologiques. Les années 1990 sont la charnière entre l'éclosion et la multiplication de ces nouveaux formats télévisés faits pour et traitant de la jeunesse : « *90210* was described by the NYT as « perhaps the most popular show on television among the youth of the 1990s »<sup>24</sup>. La question des acteurs et des processus d'élaboration mérite d'être examinée avec précaution afin

---

<sup>22</sup> Référence au titre d'Urbanowsky : « De la subversion d'un genre au genre de la subversion... »

<sup>23</sup> Urbanowsky, op. cit. 278. Avec un renvoi au «eye candy» cité par Seiter et Wilson, p. 138. : SEITER, Ellen et Mary Jeanne WILSON. « Soap Opera Survival Tactics» dans *Thinking Outside the Box: A Contemporary Television Genre Reader* Sous la direction de Gary R. Edgerton et Brian Rose, p. 136-155. Lexington : University of Kentucky Press, 2008.

<sup>24</sup> McKinley, 1997, 16.

de mieux saisir la portée de ces séries sur le jeune (ou moins jeune) public qui les regarde. Comme le souligne Fiske dans son ouvrage de référence *Television Culture* : « popular television is both complex and deeply infused with ideology ».

Dans notre second chapitre, nous évoquerons ces séries dans une perspective sociologique. On peut parler ici de « lutte des classes » : le jeu de mots semble facile et pourtant il est tout à fait approprié quand il s'agit d'aborder une sociologie lycéenne au sein de laquelle clivages et lignes de haute tension peuvent être le lot quotidien de l'adolescent américain. La loi des castes (appartenances ou affiliations ou communautés) détermine en partie la vie de nos personnages : le titre de la série *Freaks and Geeks*, en opposant les « monstres » rebelles aux premiers de la classe passionnés d'informatique, met en exergue les invisibles apartheids qui peuvent ordonner le chaos des cours d'école. Il convient d'observer cette représentation de communautés closes et d'une organisation sociale sans passerelles mais noyauté par une politique des rituels, qui tend parfois à une quasi dictature dont les rênes seraient fermement tenus par les blanches mains d'un garçon hétérosexuel issu de la classe moyenne. À cette organisation interne – entre les murs – se superposent d'autres cadres en dehors de la vie strictement scolaire, ceux de la ville ou du village, ceux du foyer et des lieux de fréquentation adolescente : cafés, terrains de basket... Dans ces *teen series*, il y a une topologie à prendre en compte car tout aussi idéologique. Comme peuvent d'ailleurs l'être la chronologie et la susceptible évolution entre le début des années 1990 et la fin de la première décennie des années 2000.

Notre troisième chapitre nous permettra d'évoquer les problématiques liées à la sexualité. Cette dernière, on l'imagine, apparaît comme la problématique centrale chez les adolescents américains et, de fait, un enjeu idéologique puissant pour nos séries. L'âge de la puberté et de la construction des identités, sexuelles notamment, ne saurait s'épargner des questionnements et des prises de position autour du genre et de ces corps qui changent. La toute puissante hétérosexualité inspire la plupart de nos intrigues, entretenant dans le même temps un culte du corps parfait et une répartition des genres absolument réductrice et caricaturale : le sculptural capitaine de l'équipe de football américain d'un côté et la sémillante et toujours mince *cheerleader* de l'autre. Les ados du ghetto – « hétérosexuel, culturel et politique »<sup>25</sup> – auraient-ils donc toujours raison des autres figures possibles ? Pas

---

<sup>25</sup> Bourcier, 2001, 35.

totale. Les échappées existent, qu'elles mettent en scène des corps différents (obèses, transgenres...) ou qu'elles fassent intervenir des personnages gays ou bisexuels. Il est important d'analyser de quelle manière et jusqu'à quel point ces trouble-fêtes font face aux omnipotents modèles. Car les problématiques sexuelles restent complexes, fréquemment sous-tendues par le projet ou l'objectif d'une édification morale et/ou un conservatisme pur et dur, en particulier lorsqu'il s'agit d'aborder les sujets sensibles que sont par exemple la virginité féminine et l'avortement.

Enfin, notre quatrième chapitre tentera de déceler ce qui peut constituer la « substantifique moelle » adolescente. Il est en effet important de distinguer les permanences de cette construction de la jeunesse américaine autour d'une culture des sentiments omniprésente dans nos *teen series*. L'expression, popularisée par Dominique Pasquier dans son ouvrage cité plus haut, colle selon nous parfaitement à cette jeunesse des séries télévisées. L'amour, l'amitié, la mort etc. sont autant de sujets qui façonnent l'adolescence et réveillent en elle des sentiments inédits qu'il conviendra d'observer. Comment ne pas voir en effet chez ces adolescents et adolescentes les acteurs d'une intrigue à la fois romantique et essentiellement américaine ?

Première partie :  
Un genre à définir et à contextualiser.  
*Les teen series.*

# I - Les *teen movies* : une tradition et un conservatisme à l'américaine ?

---

## A - L'avènement d'un genre à part entière ?

### 1 - Les *teen movies*, une invention américaine ?

Les *teen movies* ou *teen films* américains sont avant tout des films sur l'adolescence destinés à un public lui-même adolescent (même s'il est avéré que les jeunes – et les moins jeunes – adultes font aussi partie de leurs spectateurs). Ils traitent de thèmes aussi variés que les premiers amours, l'amitié, la rébellion contre l'ordre établi etc. Pour cela ils ont recours au réalisme, à l'horreur ou au fantastique... Ils apparaissent dans les années 1940 alors même qu'Hollywood se rend compte que les jeunes adolescents représentent une manne et un pouvoir d'achat non négligeables (les *drive-in* font alors leur apparition). Après un énorme succès dans les années 1960, ils font un retour fulgurant dans les années 1980 puis dans les années 2000. Des rangées de casiers dans un couloir, une équipe de *cheerleaders* qui s'entraîne, la *prom night*, des courses de voitures etc. Comment ces attributs ou rituels propres aux adolescents américains sont-ils parvenus néanmoins à s'imposer dans l'imaginaire collectif du monde entier ? Dans quelle mesure ces *teen movies* ont-ils réussi à imposer leurs codes et les images, parfois stéréotypées, de la jeunesse américaine ? De James Dean à Robert Pattinson, de Molly Ringwald à Ellen Page, des figures rebelles des années 1950 aux pâlots vampires d'aujourd'hui en passant par les années 1980 et leur maître à filmer John Hughes, comment l'adolescence a-t-elle réussi à s'approprier un genre ? Et inversement, comment ce genre a-t-il su s'approprier l'adolescence ? Un rapide historique s'impose afin de mieux entrevoir comment ce cinéma de la jeunesse va être une source d'inspiration pour la télévision, notamment pour les séries télévisées comme les *teen series*.

## 2 - Les années 1950 : la rébellion (masculine) ?

L'argent de poche de l'adolescent américain est sans nul doute à l'origine de l'apparition d'un cinéma fait pour lui : les producteurs comprennent que la jeunesse a besoin d'avoir ses films et est prête à payer pour. Ils commencent donc à lui proposer des contenus plus spécifiques en délaissant petit à petit le cinéma dit familial au profit d'intrigues directement en lien avec les problématiques adolescentes. Les premières figures adolescentes apparues au cinéma ne servaient jusque-là qu'à participer à une glorification de la famille sans jamais la remettre en question : Mickey Rooney et Judy Garland deviennent les deux jeunes stars préférées des années 1930, notamment parce que leur insouciance (et inoffensive) jovialité ne vient jamais ternir l'image du plus parfait bonheur dans la plus parfaite famille. On retiendra ainsi leur collaboration dans trois films de la série des aventures d'Andy Hardy (joué par Mickey Rooney de 1937 à 1958) sous la direction de George B. Seitz : *Love Finds Andy Hardy* (1938), *Andy Hardy Meets Debutante* (1940) et *Life Begins for Andy Hardy* (1941). Les années 1950 vont changer la donne, d'une part en accordant de vrais rôles principaux aux personnages adolescents et d'autre part en proposant des figures masculines, rebelles et torturées, pour qui le foyer parental n'est semble-t-il plus le meilleur des endroits possibles. Cette image de l'adolescent à la rébellion chevillée au blouson de cuir connaît un écho mondial retentissant et trouve très vite sa figure de proue : James Dean<sup>26</sup>. Ce dernier connaît un destin aussi fulgurant que son succès : il devient célèbre le temps de deux films de l'année 1955, *East of Eden* d'Elia Kazan et *Rebel Without a Cause* de Nicholas Ray. En septembre, il meurt au volant de sa Porsche 550 et cette mort violente, qui le fauche à l'âge de vingt-quatre ans, donne d'autant plus de force et d'intensité au mythe de la fureur de vivre<sup>27</sup>. L'année suivante, on le retrouve à titre posthume dans son dernier film *Giant* (George Stevens, 1956) aux côtés de la jeune Elizabeth Taylor et de Rock Hudson.

Du côté des filles, nous n'en sommes vraisemblablement pas encore à la rébellion, et ce n'est pas l'innocente et fraîche Nathalie Wood, partenaire de Dean dans le film de Ray, qui pourrait prétendre le contraire. Son rôle de Maria plus tard dans *West Side Story* (nous sommes déjà en 1961) la cantonne une nouvelle fois à l'amoureuse transie et passive, dont

---

<sup>26</sup> À noter que *James Dean* (Mark Rydell, 2001), le *biopic* fait pour la télévision a pour acteur principal James Franco, qui fait également partie du casting de la série *Freaks and Geeks* (cf. corpus).

<sup>27</sup> La *Fureur de vivre* est le titre français du film de Kazan.

l'existence ne se justifie que par la mise en valeur du ou des héros masculin(s). La révolte adolescente du cinéma des années 1950 a un visage viril, imberbe, et parvient à séduire les garçons comme les filles dans les salles obscures.

### **3 - Les années 1970 : liberté, sous-genres et filles démoniaques**

Le vent de liberté des années 1970 souffle sur le cinéma américain en général et sur les *teen movies* en particulier qui commencent plus sérieusement à se distinguer et à se décliner en sous-genres. Le film fondateur *American Graffiti* (George Lucas, 1973) est une évocation mélancolique d'un âge d'or, celui des années 1960, celui de la sempiternelle bande de copains – comme dans *The Lords of Flatbush* (Martin Davidson & Stephen Verona, 1974) ou *National Lampoon's Animal House* (John Landis, 1978) – qui, le temps d'une nuit, s'adonne à ses deux hobbies préférées : les voitures et les jolies filles. Il est d'ailleurs intéressant de noter que ce film servira d'inspiration à la série *Happy Days* : le lien entre *teen movies* et *teen series* est consommé. Mais les années 1970 sortent aussi le *teen movie* traditionnel des quatre murs de son lycée et de son romantisme bon enfant. Le film d'horreur fait son entrée sur le devant de la scène. Lorsque *Carrie* (Brian de Palma, 1976) sort sur les écrans, il va non seulement traumatiser une génération de téléspectateurs, mais aussi détourner les classiques et idylliques représentations du lycée américain. Le film raconte l'histoire de Carrie White, dix-sept ans, mal dans sa peau et mal aimée qui finira par se venger de toutes les humiliations subies à l'école grâce à ses pouvoirs télékinésiques. Comment oublier la terrifiante Sissy Spacek, couverte de sang de porc, enfermant ses bourreaux pubères dans un gymnase en feu ? Il est d'ailleurs assez troublant d'observer la façon dont certaines filles sont représentées à l'écran dans les années 1970 : mentalement perturbées et/ou possédées. D'autres films, comme *The Exorcist* (William Friedkin, 1973), *I Never Promised You a Rose Garden* (Anthony Page, 1977) ou encore *The Little Girl Who Lives Down the Lane* (Nicolas Gessner, 1976), vont sans le même sens :

[...] teenage girls appear out of control, mentally unstable, or possessed by a destructive evil power of one sort or another, suggesting for Shary a “pernicious cultural anxiety about girls’ power” at the time.” With *The Exorcist* and *Carrie*, the period produced two enormously successful horror films offering a terrifying picture

of unnatural female powers, in both instances connected to female sexuality and bodily manifestations of maturation and otherness such as Carrie's first menses.<sup>28</sup>

Loin du sang et des filles maléfiques, on peut noter l'apparition des comédies musicales, avec notamment l'incontournable *Grease* (Randal Kleiser, 1978) qui est sorti sur les écrans en 1978 et a porté aux nues le duo John Travolta-Olivia Newton John. Trente ans plus tard, la série *Glee*, construite elle aussi autour des performances musicales de ses acteurs, a rendu hommage au mythe, à travers une reprise de la chanson phare « You're The One That I Want »<sup>29</sup> ou bien l'apparition, le temps d'un épisode, de l'actrice Olivia Newton John dans son propre rôle<sup>30</sup> et chantant en duo avec Jane Lynch (Sue Sylvester) son titre à succès de l'année 1981 : « Physical ».

#### 4 - Les années 1980 et le roi John Hughes

Les années 1980 sont souvent considérées comme l'avènement des *teen movies* américains. Ainsi, se distingue, au début de la décennie, le diptyque de Francis Ford Coppola, *Outsiders* (1982) et *Rusty James* (1983) dans lesquels Matt Dillon traîne sa figure de mauvais garçon et devient rapidement un acteur culte auprès des adolescent-e-s. Mais si le *teen movie* devait avoir un maître à penser à partir duquel tous les films américains traitant de l'adolescence se sont souvent définis – en modèles ou contre-modèles – il s'agirait sûrement de John Hughes. Le réalisateur, originaire du Michigan, fait entrer pour de bon la caméra dans l'enceinte des lycées de l'Amérique reaganienne. Il est notamment à l'origine de *Sixteen Candles* (1984), du cultissime *The Breakfast Club* (1985), de *Pretty in Pink* (1986) ou encore de *Ferris Bueller's Day Off* (1986). John Hughes est l'une des références ultimes et le roi attitré du cinéma adolescent et populaire dans les années 1980 et il a su s'imposer dans l'imaginaire collectif américain et mondial : on a tous en mémoire le « Twist and Shout » endiablé de son Ferris Bueller (incarné par le jeune Matthew Broderick) ou le playback de Jon Cryer sur Otis Redding dans le magasin de disques où travaille Molly Ringwald (*Pretty in Pink*). Hughes participe d'ailleurs à l'émergence d'une icône incontournable de la décennie :

---

<sup>28</sup> Brickman, 2012, 48.

<sup>29</sup> « Hairography » (01x11), *Glee*.

<sup>30</sup> « Bad Reputation » (01x17), *Glee*.

Molly Ringwald. La jeune actrice rousse fait partie à l'époque d'un groupe de jeunes acteurs et actrices surnommé le « Brat Pack » (clin d'œil au « Rat Pack » de Sinatra) et réunissant entre autres : Emilio Estévez, Anthony Michael Hall, Rob Lowe, Demi Moore, Mare Winningham, Andrew McCarthy, Judd Nelson et Ally Sheedy.

Mais il n'y a pas que l'école et John Hughes dans la vie des films adolescents et le *teen movie* se démultiplie en sous-genres, renouvelant ainsi son discours et ses moyens d'expression, quoique toujours dans le but du sacrosaint *entertainment*. Selon l'ouvrage *Diversity in U.S. Mass Media*, on pourrait distinguer six catégories phares durant la décennie :

Between 1980 and 1989, there were six major approaches to teenage films, all of which followed in the footsteps of the movies of past decades: the horror film (e.g. *Halloween* (1983), *Slumber Party Massacre* (1982)), the science film (e.g. *War Games* (1983), *Weird Science* (1985), and *Real Genius* (1985)), the sex comedy (e.g. *Risky Business* (1983)), the romantic melodrama (e.g. *Pretty in Pink* (1986) and *Dirty Dancing* (1987)), the juvenile delinquent comedy/drama (e.g. *Ferris Bueller's Day Off* (1986)), and the school movie that had elements of the previous five (e.g. *Heathers* (1989), *Lucas* (1986), and *Can't Buy Me Love* (1987)).<sup>31</sup>

## 5 - 1990-2010 : succès populaires et remise en question

De 1990 à 2010, les *teen movies* ultra populaires vont cohabiter avec l'émergence de films montrant un regard plus critique, non seulement sur le monde qui entoure la jeunesse mais aussi sur le genre cinématographique lui-même ; des films qui remettent en question les codes du genre et sa volonté de séduire à tout prix.

Ainsi, les années 1990 ont continué à proposer un panel diversifié avec des comédies légères particulièrement appréciées du public comme *Clueless* (Amy Heckerling, 1995) ou *She's All That* (Robert Iscove, 1999), ou encore des films d'horreur à succès comme *Scream* (Wes Craven, 1996) ou *I Know What You Did Last Summer* (Jim Gillespie, 1997). Mais quelques films viennent aussi s'interroger sur la notion même d'adolescence en prenant justement à contre-pied cette culture du *teen movie* et de l'*entertainment* : on pense au *Kids* de Larry Clark (1995), qui suit les pérégrinations new-yorkaises du jeune skateur Telly,

---

<sup>31</sup> Luther, Lepre, Clark, 2012, 238.

séropositif qui s'ignore, adepte des jeunes vierges et des drogues en tout genre. L'ultra réalisme sombre du photographe-cinéaste contraste avec la production filmique évoquée auparavant : les séquences de sexe ou de prises de drogues collectives n'ont effectivement rien à voir avec les virées shopping d'Alicia Silverstone. Le film de Sam Mendes, *American Beauty* (1999), rendra également possible la formulation d'un contre-discours sur la jeunesse et sur la société américaine. En outre, on ne peut passer à côté du succès phénoménal et planétaire du film *Titanic* (James Cameron, 1997), qui met en scène Rose (Kate Winslet), ses dix-sept ans et son amour fou pour Jack (Leonardo di Caprio).

Depuis 2000, les *teen movies* ont continué d'osciller entre films grand public et productions plus indépendantes, entre volonté de faire rêver et description brute, presque sordide, du quotidien de la jeunesse. On observe ainsi un vrai retour du fantastique : comment passer à côté des succès d'*Harry Potter* (huit films de 2001 à 2011) et de la trilogie *Twilight* (cinq films de 2008 à 2012) ? Ces deux succès planétaires ont de nombreux points communs, notamment celui d'être tous deux tirés de romans, ceux de J.K. Rowling pour le premier et ceux de Stephenie Meyer pour le second. De plus, ils placent au cœur de leurs intrigues des adolescents aux pouvoirs magiques, souvent livrés à eux-mêmes au milieu d'un monde surnaturel et hostile, mais pouvant compter sur l'aide de leurs amis et sur l'amour aussi : l'histoire entre Bella et Edward étant le nœud principal de l'intrigue de *Twilight*. En parallèle de ces blockbusters, on retrouve, toujours à contre-courant, les films de Larry Clark tels que *Bully* (2001) ou *Ken Park* (2002), ou ceux de Gus Van Sant comme *Elephant* (2003) ou *Paranoid Park* (2007), qui eux-aussi mettent en scène des adolescents livrés à eux-mêmes (mais sans le recours de la magie ou des amis pour s'en sortir) dans un monde gorgé d'une violence gratuite à laquelle tous semblent participer. Moins sombres et décalés tout en étant plus populaires, des films comme *Juno* (Jason Reitman, 2007) ou *The Perks of Being a Wallflower* (Stephen Chbosky, 2012) continuent de proposer un autre regard.

## **B - Une vision conservatrice et figée de la société américaine ?**

### **1 - Permanences et archétypes**

Plusieurs reproches ont été formulés à l'encontre des *teen movies*, notamment celui de proposer une vision figée de la société américaine. Il est bien sûr utile de préciser ici que ce

que ces critiques désignent ainsi renvoie à la forme la plus populaire du produit, celle qui se propose d'amuser la jeunesse en lui parlant de thèmes qui font écho à son existence. Ils utilisent ainsi des codes sociaux, vestimentaires, musicaux etc. dont on ne sait finalement plus par qui ils ont été créés : sont-ce ceux des adolescents ou sont-ce ceux imposés par un marketing aux mêmes adolescents ? Ils n'en demeurent pas moins que cette grille de lecture fonctionne et perdure : elle comprend les clans scolaires (archétypes de la fille populaire, du sportif, de l'intello etc.), les messages positifs et les valeurs morales (pas d'alcool, pas de drogue, croyance en ses rêves etc.), les histoires d'amour (beauté intérieure, première fois, etc.) et ainsi de suite. On peut supposer sans risque que le fait que le genre a pris son envol dans les années 1980 a laissé ses marques et que l'esprit du double mandat de Ronald Reagan a certainement joué en faveur de l'établissement d'un certain conservatisme dans les prétentions éducatrices que peuvent avoir les *teen movies*.

## 2 - Lignes de fracture et résistances

On l'a vu, la différence est souvent faite entre films sur la jeunesse (*youth films*) et film d'ados (*teen movies*) notamment quant aux domaines esthétique (univers cloisonné du lycée versus ouverture sur le monde par exemple) et commercial : on opposera volontiers les *blockbusters* au cinéma de Clark ou aux productions de Mr. Mudd Productions<sup>32</sup> comme *Ghost World* (Terry Zwigoff, 2001), *Juno* et *The Perks of Being a Wallflower*. Le *teen movie* souffre d'une mauvaise réputation qui le cantonne souvent à un sous-genre unique (le *highschool movie*) et à une superficialité assumée. Dans son ouvrage *Girls : Feminine Adolescence in Popular Culture and Cultural Theory*, Catherine Driscoll fait également la distinction entre films adolescents et films sur la jeunesse afin de mieux cerner sa problématique des relations entre filles et culture de masse :

It [this chapter] considers distinctions between youth film and teen film as different aesthetic and market registers and looks also at youth-directed horror film as perhaps

---

<sup>32</sup> Mr. Mudd Productions, fondé en 1998 par Lianne Halfon, John Malkovich, et Russell Smith.

offering performances of youth, teen, and girl that are less easily reduced to the oppositional structures that dominate the youth and teen label.<sup>33</sup>

Il semblerait donc qu'il y ait d'un côté les *teen movies* dans leur acception traditionnelle et populaire, entretenant une vision simpliste de la société et de l'autre les films traitant du sujet soit plus sérieusement soit d'une manière moins caricaturale. Or le point de vue social (voire la critique sociale) n'est pas toujours exempt des *teen movies* (nous y reviendrons plus tard au sujet des *teen series*) et Catherine Driscoll le reconnaît, au sujet de *The Breakfast Club*, le film de John Hughes :

In a historical account of teen film at least one example would need to be drawn from the films of John Carpenter, whose 1980s films provide an excellent summary of its conventions. *The Breakfast Club* (1985), for example, dramatizes interactions between a range of stock teen film characters, including the alienated youth, easily refunctioned as romantic hero-type in teen film. The mediating influence of such boys allows films such as *The Breakfast Club* or *Heathers* (1988) to maintain a measure of serious social commentary not usually presumed for teen film.<sup>34</sup>

### 3 - De la caricature

Le *teen movie* est un genre bien établi victime de son succès et donc souvent sous le feu des critiques. Les caricatures qui en ont été faites viennent non seulement le mettre à mal mais dans le même temps l'infirmier comme référence. Le film de Joel Gallen *Not Another Teen Movie* (2001) parodie tous les classiques (de John Hughes à de Robert Iscove ) et se moque des personnages et des scènes inhérentes à chaque *teen movie*. On retrouve ainsi, écrits sous cette forme sur l'affiche du film et estampillés sur chacun des personnages : « the foreign exchange student », « the nasty cheerleader », « the token clack guy », « the popular jock », « the pretty ugly girl » et « the beautiful weirdo ».

Notons enfin que l'une des critiques également adressée à l'encontre des *teen movies* est le fait que leur public est vu comme plutôt féminin. Driscoll écrit :

---

<sup>33</sup> Driscoll, 2002, 203.

<sup>34</sup> *Ibid.*, 217.

Regardless of their audience and even in spite of some of their content, teen films are received as girl films because of the transience of their form and content—their romantic narratives of transformation mediated by overt commodification.<sup>35</sup>

On retrouvera cette question à propos des séries télévisées.

---

<sup>35</sup> Ibid.

## II - Un héritage en marche : les *teen series*

---

### A - Les séries forment la jeunesse

#### 1 - Des sitcoms familiales aux teen dramas

Consécutivement puis parallèlement à cette place grandissante accordée par le cinéma au public adolescent depuis les années 1950, les programmes télévisés destinés à ces nouveaux et rentables téléspectateurs se sont développés. Aux États-Unis, l'une des premières séries pouvant être considérées comme conçues exclusivement pour un public adolescent pourrait être *The Monkees* (NBC, 1966-1968). Le format qui est d'abord privilégié est en effet celui de la *sitcom*. Comme pour le cinéma, les premières *teen series* mettent en avant le foyer familial au sein duquel évoluent des personnages adolescents : *The Brady Bunch* (ABC, 1969-1974) et *The Partridge Family* (ABC, 1970-1974). Il faut attendre les années 1980 pour que ces comédies légères se concentrent plus exclusivement sur la vie de jeunes gens, et *Saved by the Bell* (1989) marque un tournant important en proposant le quotidien d'une bande d'adolescents au sein de leur lycée : Zack, Kelly, Lisa, "Screech", Slater et Jessie (sans oublier leur insupportable proviseur Richard Belding). Son succès est immédiat et la *teen sitcom* est diffusée jusqu'en 1993 sur NBC. Parallèlement, les *soap operas*, programmes particulièrement populaires aux États-Unis, font de plus en plus de place aux personnages d'adolescents. Profitant certainement de cette influence grandissante de la jeunesse dans les feuilletons dramatiques pour adultes, *Beverly Hills 90210* va s'imposer en 1990 comme l'un des premiers *soap opera* pour adolescents : on lui préférera la dénomination de *teen drama*. La série donne le coup d'envoi au déferlement de nombreuses autres. La décennie 1990 voit l'émergence de véritables succès populaires prolongés par de nombreuses autres saisons : *Beverly Hills 90210* (1990-2000), donc, *Party of Five* (1994-2000), *Buffy the Vampire Slayer* (1997-2003), *Dawson's Creek* (1998-2003), *Roswell* (1999-2002), etc. Il faut dire que cette période correspond aussi à la nouvelle vague de *teen movies* évoquée précédemment qui participe à cet engouement renouvelé pour la jeunesse : *Clueless*, *She's All That*, *10 Things I Hate About You* (Gil Junger, 1999) ou encore *Cruel Intentions* (Roger Kumble, 1999).

## 2 - L'avènement de la jeunesse

### a - Place aux jeunes : ABC, FOX & WB (puis CW)

"THEY'RE BACK!" THE COVER OF BUSINESS WEEK TRUMPETED in 1994. Better yet, there are going to be more of them than ever before, buying pizza, going to concerts, purchasing clothes, cosmetics, CDs, cars, and computer games. They sound like an advertiser's dream - a consumer group with the free time and disposable income to support an affluent life of leisure.<sup>36</sup>

Selon Grace Palladino, les années 1990 marquent le retour de l'adolescence sur la scène démographique faisant suite à quinze années de déclin : « After a fifteen year population decline from 1977 to 1992, teenagers are now riding the crest of a demographic wave that promises big business for years to come »<sup>37</sup>. Il est donc entendu que ce come-back se fait également sur la scène économique où l'adolescent devient plus que jamais l'enjeu de dispositifs commerciaux et autres entreprises de séduction des annonceurs. La jeune fille ou le jeune garçon représente une cible marketing à laquelle on propose ses propres marques de vêtements (Urban Outfitters, Gap, Converse etc.), ses magazines comme *Seventeen* qui est considéré comme le premier magazine pour adolescents (publié pour la première fois en 1944), *Teen* (créé en 1954) ou à l'époque *Sassy* (créé justement en 1988) et ses chaînes de télévision.

#### — ABC Family

ABC Family est une chaîne de télévision spécialisée américaine qui fait partie du groupe Disney/ABC. Son nom comme le groupe auquel elle appartient ne peuvent mentir sur son cœur de cible qui est évidemment la jeunesse. Créée en 1976 par Pat Robertson sous le nom de BN Cable, et après de nombreux rachats, elle a su s'imposer, depuis 2005 notamment, en produisant des séries originales populaires auprès des adolescents comme par exemple (pour les plus marquantes) *Greek* (2007-2011), *The Secret Life of the American Teenager* (2008-2013), *Huge* (2010), série de notre corpus, ou encore *Pretty Little Liars* (2010-en cours).

---

<sup>36</sup> Palladino, 1996, xi

<sup>37</sup> *Ibid.*

## — FOX

La Fox Broadcasting Company a été créée par le célèbre homme d'affaires australo-américain Rupert Murdoch le 9 octobre 1986. La Fox, comme on l'appelle plus communément, s'impose tout particulièrement dans les années 1990 avec des séries à succès comme *Ally McBeal* (1997-2002), *Melrose Place* (1992-1999) ou *X-Files* (1993-2002) destinées à un public adulte mais aussi à des téléspectateurs plus jeunes. À ce dernier parti pris s'ajoutent d'ailleurs des *teen dramas* plus exclusivement dédiés à la jeunesse comme *Beverly Hills 90210*, série de notre corpus, ou *Party Of Five*. En 1992, le journaliste Serge Halimi dresse un portrait peu flatteur de l'univers télévisuel du début de la décennie 90 et pointe notamment du doigt le network de six ans d'âge de Rupert Murdoch, toujours, selon, lui plus avide de jeunesse :

Fox est le dernier venu d'un paysage télévisuel transformé par recul des « networks ». C'est à la fois la chaîne qui progresse le plus vite et celle qui diffuse les séries dont on parle : « Les Simpson » (dessin animé diffusé en France par Canal +), « Married with children », « Beverly Hills 90210 ». La formule est simple : miser sur les jeunes et sur les très jeunes ; cantonner les chaînes traditionnelles à un public plus âgé et plus conservateur ; attirer les annonceurs en leur offrant l'audience la plus malléable et la plus lucrative.<sup>38</sup>

Presque dix années plus tard, Fox continue de miser sur la jeunesse avec *The O.C.* (2003-2007), et l'arrivée de *Glee* en 2000 sur la chaîne ne vient pas démentir cette stratégie.

## — WB

En 1995, la chaîne WB voit le jour. Ayant initialement pour mission la rediffusion de séries des années 1980 et du début des années 1990 (comme *Baywatch* ou *Star Trek*), elle se met progressivement à évoluer. Elle commence ainsi à diffuser des sitcoms ainsi que des programmes pour enfants, plus connus sous l'appellation « Kids WB » (diffusés de 1995 à 2006). En 1996, WB crée sa première série familiale originale, *7th Heaven*, produite par Aaron Spelling, et qui se propose de raconter le quotidien de la famille du pasteur Eric Camden (jusqu'en 2007). Le succès de cette production, non dénuée d'un certain

---

<sup>38</sup> Halimi, 1992.

conservatisme à l'égard des valeurs morales et familiales, encourage la production d'autres séries originales. En mars 1997, débutent la diffusion de *Buffy the Vampire Slayer* et avec elle des records d'audience qui deviendront inégalés dans toute l'histoire de la chaîne. À partir de cet instant, la chaîne WB commence à cibler le marché adolescent. En 1998, *Dawson's Creek* est diffusé et devient un énorme succès populaire auprès des adolescents américains. La réaction des autres chaînes, connues à l'origine pour diffuser des *teen series*, ne se fait pas attendre. À l'image de la Fox (diffusant *Beverly Hills 90210* depuis 1990) qui, sous l'effet de la pression « juvénile » de WB, change progressivement ses programmes afin de cibler des téléspectateurs plus âgés, en investissant dans des séries comme *Ally McBeal* par exemple. WB a su rapidement s'approprier le marché adolescent et est à l'origine de nombreux programmes qui lui sont adressés (sans pour autant avoir toujours des adolescents comme personnages principaux) : *Roswell*, *Charmed* (1998-2006) ou *Felicity* (1998-2002). De 2000 à 2003, WB propose plusieurs nouvelles séries comme *Smallville* (2001-2011) ou *Gilmore Girls* (2000-2007) et tente d'attirer différents téléspectateurs en visant les hommes et en élargissant la tranche d'âge des fans de base. Mais plusieurs shows rencontrent des difficultés lors de leur deuxième saison et des séries stars, telles que *Buffy the Vampire Slayer*, voient leurs audiences chuter, tandis que d'autres savent émerger et perdurer comme *One Tree Hill* (2003-2012). En 2006 et face aux différents échecs, WB décide de fusionner avec UPN et de créer CW. CW réunit les ressources des deux chaînes afin de créer une entité télévisuelle et populaire destinée à la jeunesse. La série *Gossip Girl* vient célébrer cette alliance et ces objectifs l'année suivante (2007-2012).

### **b - Place aux moins jeunes ?**

Mais la course à la jeunesse n'est pas aisée dans un paysage audiovisuel où les différentes chaînes se livrent une bataille sans merci autour de publics cibles difficilement amovibles. Edgerton met en avant la répartition par classe d'âge médian de 1995 à 2001 parmi les canaux de diffusion principaux :

The aging of the big-four broadcast networks is a case in point. From 1995 to 2001, the median age of viewers for CBS went up from forty-eight to more than fifty-two; NBC, thirty-nine to more than forty-five; ABC, thirty-five to almost forty-seven; and Fox, twenty-nine to thirty-six. During its short history, Fox had targeted teens, twenty somethings, and minorities; these cohorts now became the main preoccupation of both the WB with a 29.1-year-old median age and, less successfully, the UPN with 34.1,

as they struggled to establish themselves in the increasingly cluttered and competitive television environment<sup>39</sup>.

Les succès télévisuels adolescents sans précédent ne vont pas durer, délaissant de plus en plus cette forme traditionnelle d'intrigues strictement adolescentes pour s'ouvrir à des nouvelles formes d'expression plus ouvertes sur l'âge adulte. Selon Pierre-Olivier Toulza, le succès populaire des *teen series* commence à s'essouffler à la fin des années 1990 :

[...] le fort développement des séries adolescentes répond à une stratégie industrielle complexe : en effet, les adolescents américains regardent moins la télévision que d'autres tranches d'âge, et le grand nombre de séries centrées sur des adolescents n'a pas permis d'inverser cette tendance.<sup>40</sup>

Il développe l'idée que la stratégie de niche des grands *networks* ne fonctionne plus aussi bien qu'avant. Plutôt que de choisir de s'adresser à un public précis, déterminé par un âge, un sexe, une origine ethnique et surtout un « pouvoir d'achat », il conviendrait de privilégier la création d'une « coalition audience ». Et de poursuivre :

La chaîne WB, un grand diffuseur de séries adolescentes dans les années 1990, a ainsi tenté de fidéliser avec ses programmes un public de préadolescents, d'adolescents et de jeunes adultes, c'est-à-dire des individus qui ne sont pas reliés par l'âge, mais par une même sensibilité *jeune*.<sup>41</sup>

Les séries d'adolescents n'auraient-elles pas l'âge de ceux qui les regardent ? Car le public des *teen series* ne se cantonne pas à la tranche d'âge dont elles parlent (12-18 ans), pas plus qu'elles ne s'adressent exclusivement qu'aux seules téléspectatrices (même si ces dernières sont la cible principale). Au cœur de cible des 9-15 ans s'ajoute une nouvelle priorité, celle faite aux jeunes adultes :

[...] les chaînes ciblent désormais les adultes qui retardent l'entrée dans l'âge adulte, et des groupes qui rejettent les normes et les formes traditionnelles du statut d'adulte

---

<sup>39</sup> Edgerton, 2007, p.361

<sup>40</sup> Toulza, 2012, 228.

<sup>41</sup> *Ibid.*, 229.

défini par le patriarcat, notamment les féministes et des catégories socialement opprimées comme les lesbiennes et les homosexuels.<sup>42</sup>

La série *Glee* pourrait à ce titre parfaitement incarner un nouveau genre de *teen serie* à l'adresse des adolescents et d'un public de jeunes adultes concernés de près ou de loin par les problématiques de genre, de sexualité et d'égalité des sexe.

## **B - Un genre à part entière ?**

### **1 - Soap opera et teen drama**

Dans son ouvrage *Watching Dallas: Soap Opera and The Melodramatic Imagination*, Ien Ang rappelle les origines des *soap operas* :

Soap opera is a long-standing radio genre which was « invented » and developed at the end of the 1920s by American, mainly female, radio programme makers. The soap opera, which rapidly developed into one of the most popular entertainment forms on radio, was characterized by an accent on human relations, domesticity and daily life; it is home, garden and kitchen problems which are discussed and solved by the characters.<sup>43</sup>

Ces programmes étaient censés tenir compagnie aux femmes aux foyers esseulées et parfois probablement *desperate*. Migrant de la radio à la télévision, les *soap operas* ont toujours gardé ce souci du public féminin tout en diversifiant leurs thématiques.

À de nombreux égards, les *teen dramas* apparaissent comme les nouveaux « *soaps* pour enfants ». Si les différences existent nécessairement (les *teen dramas* ont une fin par exemple, à la différence des saisons infinies des *soaps*), le cœur des intrigues est souvent le même : complications amoureuses, moments de crises, dévouement des passions etc. Le tout ramené à l'âge adolescent, cet entredeux dont les principales préoccupations restent l'amitié, l'amour, le sexe, la difficulté de grandir et la relation au monde adulte. Comme le note

---

<sup>42</sup> *Ibid.*, 229.

<sup>43</sup> Ang, 1985, 54.

Dominique Pasquier, à propos de son sujet d'études, la réception de la série *Hélène et les garçons* chez les jeunes fans, l'exploration du thème de l'amour est une constante dans les séries pour adolescents (elle est une quasi obsession pour le feuilleton français) :

D'autres séries comme *Beverly Hills*, s'intéressent aussi beaucoup à la question, mais elles n'en font jamais le fondement exclusif de toutes les intrigues : les histoires sentimentales constituent une trame de fond, sur laquelle se déroulent d'autres histoires mettant en scène la sociabilité – fêtes, sorties -, les relations avec la famille, l'univers de l'école et des petits boulots. De plus l'amour y est traité principalement sous l'angle de la séduction : recettes, manœuvres, échecs ou réussites.<sup>44</sup>

Comme dans les *soaps*, la puissance émotionnelle va grandissante à chaque fin des épisodes où le téléspectateur ressent profondément le suspense et s'interroge sur le devenir de ses personnages préférés. *Beverly Hills 90210* pourrait dans une certaine mesure être un *Dallas* pour adolescents. Le travail de Katharine Chu<sup>45</sup>, mené sur les similitudes et les différences entre *teen drama* et *soap opera*, peut fournir des pistes intéressantes. Elle catégorise les *teen dramas* en deux types. Le premier comprendrait les *teen dramas* « surnaturels », comme *Buffy the Vampire Slayer* et *Smallville* à la fin des années 1990. On peut y ajouter plus récemment *Vampire Diaries* (2009). Le second serait très similaire au « *daytime soap opera genre* ». Comme ce dernier, il raconte comment des jeunes personnages vont être confrontés à des situations problématiques et de quelle manière ils vont tenter de les résoudre, comme *One Tree Hill* ou *Gossip Girl*.

Par ailleurs, elle met elle aussi l'accent sur le fait que les *soaps* ont toujours compté un certain nombre d'adolescents parmi leurs fans et leur public assidu : « In the mid-1990s over 17% of soap fans were between 18-24 years olds, even though this demographic is only around 13% of the general population (Liccardo, *Who Really Watches the Daytime Soap?*) ». La tranche d'âge 18-24 ans nous amène plutôt à penser en terme de jeunes adultes plutôt qu'en terme d'adolescents. Mais elle poursuit par une réflexion intéressante sur le fait que nombre de fans de *soap* déclarent avoir été conquis par leur show préféré dès l'adolescence selon l'ouvrage de C. Lee Harrington et Denise D. Bielby : *Soap Fans. Pursuing Pleasure and Making Meaning in Everyday Life* (1995). Nombre d'entre eux

---

<sup>44</sup> Pasquier, 1999, 97.

<sup>45</sup> Chu, 2008.

confessent en effet suivre les personnages depuis leur plus tendre enfance. Enfin, le lien entre un relatif déclin des *soaps* et un avènement des *teen dramas* est affirmé, ce qui démontre bien l'impact que peuvent avoir ces dernières dans l'univers télévisuel de la jeunesse, comme en témoigne une fan :

I did not watch soap operas, nor did any of my friends. We preferred shows on the WB like their "New Tuesday" lineup with *Buffy the Vampire Slayer* and *Dawson's Creek*. Every Tuesday night, friends would come over, and we would watch episodes together.<sup>46</sup>

## 2 - Séries d'adolescents : trouble dans le genre télévisuel

Comme pour son aîné le *teen movie*, qui dans les années 1970 et 1980 se démultiplie en sous-genres, la *teen serie* se met elle aussi à flirter avec d'autres moyens d'expression comme le fantastique (*Buffy the Vampire Slayer*) ou la comédie musicale (*High School Musical*, 2006). Ces sous-genres trouvent amateurs et détracteurs. Les premiers pensent qu'ils encouragent une expression de l'adolescence plus riche et plus complexe, comme l'affirme Jason Mittell :

But if we look at genres as culturally operative categories, then genre mixing becomes a site of heightened genre discourse—industrial personnel, critics, and audience members spend more energy linking a mixed program like *Buffy the Vampire Slayer* (1997-2003) to genre categories than more "pure" teen dramas like *Beverly Hills 90210* (1990-2000).<sup>47</sup>

Les seconds soutiennent qu'elles rabaissent s'il en était besoin le *teen drama* à son plus bas niveau. Encore une fois la série *Glee* vient s'il en était besoin confirmer les propos de Mittell, en mixant comédie musicale et *teen drama*, elle a su révéler à quel point l'« hybridité » des séries peut faire leur richesse.

---

<sup>46</sup> Chu, *Ibid.*

<sup>47</sup> Mittell, 2004, 156.

### 3 - De la place laissée aux adultes

Il est communément admis que les séries adolescentes se caractérisent par des personnages adolescents et des téléspectateurs qui le sont tout autant. Or il convient de nuancer ce point de vue : d'une part il serait réducteur de penser une catégorie de spectateurs de moins de dix-huit ans quand on sait que la fourchette des âges des téléspectateurs de *teen series* est assez étendue comme on l'a évoqué précédemment. D'autre part les personnages adultes prennent souvent part aux intrigues : « Other genres are mixed in, like teen series *The O.C.*, where the teenagers' emotional dramas are as important as those of their parents »<sup>48</sup>. Car si le monde parental n'est désormais plus le sujet principal, il n'en demeure pas moins présent au travers d'intrigues secondaires pour certaines *teen series*. Kathleen Olmstead (2011) fait une remarque pertinente sur cette question au sujet de la série *Freaks and Geeks*. En mettant en exergue les liens profonds qui unissent la famille Weir (les deux parents et leurs enfants Sam et Lindsay), elle insiste sur le caractère exceptionnel de cette représentation familiale sur le petit écran de la fin des années 1990 à la différence d'autres : « The family in *Everybody Loves Raymond* appeared anything but loving, whereas the family in *7th Heaven* seemed far too good to be true ».<sup>49</sup> Mais plus souvent insiste-t-elle, on assiste à la disparition pure et simple des parents pendant des saisons entières, comme *Dawson's Creek* (cette affirmation ne concerne néanmoins pas notre étude qui se limite à la première saison durant laquelle les histoires parentales sont elles aussi au cœur de l'intrigue).

En outre les *teen series* ne sont pas des séries adolescentes faites par des adolescents pour des adolescents : tous les participants sont adultes. Les créateurs et les producteurs sont relativement âgés. Plus intéressant encore, les acteurs qui jouent des personnes de 15 à 17 ans sont généralement majeurs au moment où débute la série : Jason Priestley (20 ans) et Shannen Doherty (19 ans), Sarah Michelle Gellar (20 ans), James Van der Beek (21 ans), Linda Cardellini (24 ans), James Franco (21 ans), Tom Welling (24 ans), etc. Seule exception notable, venant sans doute confirmer la règle : Claire Danes, qui a l'âge de son héroïne au moment du tournage, participant de ce fait au réalisme tout particulier qui émane de la série *My So-Called Life* (1994-1995).

---

<sup>48</sup> McCabe & Akass, 2006, cité par Marcucci, 2010, 72.

<sup>49</sup> Olmstead, 2011, 8.

## C - Un genre américain ?

### 1 - De l'américanité

Il semble y avoir quelque chose de presque sacré dès lors que l'on touche à la thématique de l'adolescence américaine. Dès lors ses représentations à la télévision ou au cinéma semblent toujours faire écho à une identité commune. Constamment nimbée d'un halo de nostalgie, elle porte en elle comme un sentiment d'appartenance puissant, identitaire, voire national, qui rassemble aussi bien les jeunes que les moins jeunes spectateurs. Rachel Moseley évoque cette particularité dans son article :

Given the intense nostalgia that surrounds the teenager and teenageness in contemporary culture, the audience for the teen drama may exceed the teenage years. What is certain, though, is that the teenager remains profoundly American.<sup>50</sup>

Il faut dire que le *teenager* est une création proprement américaine et inhérente à l'émergence d'une société du loisir. Ses origines ont d'ailleurs été maintes fois débattues par les chercheurs

Sarah E. Chinn évoque ces débats sur les origines d'une identité adolescente américaine : alors que Grace Palladino situe les balbutiements des premiers *teenagers* dans les années 1930 (*Teenagers*, 1996), Joseph Kett remonte de son côté au début du siècle (*Rites of Passage*, 1977). Chinn va plus loin dans le temps et observe les premiers pas d'une adolescence made in USA dès le dix-neuvième siècle : « we can look further back, into the late nineteenth century, to see the foundations of U.S. culture's creation of the category of adolescence »<sup>51</sup>. On le voit, l'adolescence naît au cœur d'une histoire américaine qui n'a de cesse de se l'approprier. Cette recherche des origines montrent bien ce rapport particulier entre la jeunesse et l'Amérique dont le surnom même, « Nouveau Monde » par opposition au « Vieux Continent », semble presque trahir cette affection particulière.

---

<sup>50</sup> Moseley, in : Creeber, 2008, 54.

<sup>51</sup> Chinn, 2008, 4.

## 2 - Stéréotypes et archétypes

### a - Un héritage du cinéma à nuancer

On observe à la télévision une récupération de tous les archétypes déjà présents au cinéma. Rachel Moseley, dans la définition qu'elle donne des *teens series* au sein de l'ouvrage (à visée encyclopédique) *The Television Genre Book*, évoque la série très populaire *Saved by the Bell* (NBC, 1989-93) qui suit les aventures de « six archétypal teen characters familiar from successful early 1980s' teenpics like *The Breakfast Club* (Hughes, 1985) – the preppy type, the jock, the nerd, the fashion queen, the cheerleader, the Agrade student – through high school »<sup>52</sup>. On le développera plus en détails ultérieurement, mais on peut d'ores et déjà affirmer l'influence considérable des *teen movies*, notamment ceux des années 1980, sur les *teen series* des années 1990 jusqu'aux plus récentes. Le cinéma de John Hughes semble avoir fourni un corpus de personnages et d'intrigues utilisables et réutilisables à l'infini : *The Breakfast Club* tout particulièrement. Néanmoins, il convient également de nuancer ce point de vue : nombre de personnages de télévision sont beaucoup plus complexes que les figures stéréotypées du cinéma puisqu'ils ont le temps de plusieurs épisodes voire de plusieurs saisons pour prendre de l'épaisseur et gagner en subtilité.

### b - Quid du regard de l'adulte ?

Le regard de l'adulte posé sur les *teen series* s'inscrit dans une problématique paradoxale. Il y a d'abord celui du téléspectateur « ordinaire » qui peut rester perplexe face aux représentations de la jeunesse qui lui sont proposées. On a même craint que les stéréotypes de l'adolescence proposées dans certaines *teen series* participent à entretenir un regard adulte négatif sur la jeunesse et renforcent dans le même temps un fossé intergénérationnel. Mais il faut aussi prendre en compte le regard de l'adulte (et avec lui celui d'un monde adulte) qui fait la série et qui intervient directement dans l'élaboration des portraits types de la jeunesse : ce dernier a le pouvoir de forger une image adolescente en conformité avec les aspirations éducatives, sociales, morales ou même politiques de la société (adulte et dominante). Rebecca Feasey souligne ainsi :

---

<sup>52</sup> Moseley, in Creeber, *op. cit.* 52.

Therefore, even though these shows draw on a range of teen experiences, foreground a variety of adolescent emotions, draw on youth-inspired popular cultural reference points, play themselves out to a prominent pop music soundtrack and strive to find plausible ways in which to keep the central teen protagonists in school, at home or simply within the confines of the teen experience, the aim of such programming is always to tame, contain and mould teen life in line with the dominant interests of adult society<sup>53</sup>.

### **3 - Intertextualité et culture « pop »**

#### **a - Clins d'œil du genre**

On note nombre de références et autres clins d'œil entre les *teen series* elles-mêmes mais aussi entre les *teen series* et les *teen movies*. Cette particularité entretient à la fois une sorte de continuité au sein du « genre adolescent » mais permet aussi aux téléspectateurs de s'intégrer à une communauté d'amateurs ou de fans dudit genre. Parmi les séries de notre corpus, nous avons observé un certain nombre de *teen*-références, à la fois télévisuelles et cinématographiques. Ainsi, *Freaks and Geeks* suit les péripéties des élèves de l'établissement William McKinley High School. Ce nom est aussi celui de l'école des chanteurs en herbe de *Glee* : Ryan Murphy et les créateurs de la série l'ont baptisé ainsi en l'honneur de leurs aînés « outsiders ».

Dans *One Tree Hill*, dès le premier épisode, Haley fait référence à la série *Dawson's Creek* en se défendant d'avoir une relation ambiguë avec Lucas: « Not that I was looking for something specifically, which implies some hideous sort of "Joey loves Dawson" scenario and completely creep me out »<sup>54</sup>. Cinq années plus tard, la référence fonctionne et démontre d'une part l'impact de la série de Kevin Williamson dans le paysage audiovisuel et culturel américain et d'autre part l'existence d'une production télévisuelle adolescente fonctionnant quasiment en réseau.

Le paysage des *teen series* apparaît parfois comme un immense réseau où tout serait lié et connecté, jusque dans les décors par exemple : le lycée de « Sunnysdale » dont Buffy et ses

---

<sup>53</sup> Feasey, 2008, 47.

<sup>54</sup> « Pilot » (01X01), *One Tree Hill*.

amis sont les élèves plus ou moins assidus, n'est autre que le « West Beverly High School » de Brandon et Brenda dans *Beverly Hills 90210*. Comme on peut le lire sur son site internet, les murs de Torrance High, école construite en 1917, ont en effet accueilli les deux tournages, mais aussi celui de *She's All That*, un classique des *teen movies* : « In 1990, the weekly teen drama begins filming on campus "90210". [...] in 1996, "Buffy the Vampire Slayer" begins filming on campus. The year of 1997 saw the schools 80th anniversary, and the movie "She's All That" being filmed at Torrance » [sic] <sup>55</sup>.

Le jeu des références se retrouve dans *My So-Called Life*. Tino est un personnage que l'on ne voit jamais mais qui est constamment évoqué (par Rayanne notamment puisqu'il est semble-t-il le lien entre elle et l'inaccessible Jordan Catalano : il est le chanteur de son groupe Frozen Embryos). Dans le film *Juno*, il y est fait directement référence alors que l'on demande à l'héroïne si son groupe va se reformer, elle répond : « Once Tino gets a new drumhead, we should be ready to rock ». Cette référence est confirmée par Diablo Cody dans les commentaires audio du DVD<sup>56</sup>.

On retrouve ce jeu des références et de mises en abyme dans les deux célèbres *teen horror movies* que sont *Scream* et *Scream 2* (Wes Craven, 1997), et dont Kevin Williamson (créateur de *Dawson's Creek* et de *Vampire Diaries*) est le scénariste. Il s'amuse notamment à tourner en dérision une icône des séries d'adolescents : Tori Spelling (la Donna Martin de *Beverly Hills 90210*). Dans le premier film, le personnage Sydney Prescott ironisait sur la certitude qu'elle avait d'être incarnée par l'actrice Tori Spelling si par hasard un film était fait sur son histoire. Dans le second, la scène d'ouverture a justement lieu dans un cinéma où est projeté *Stab* dont l'histoire est effectivement celle de Sydney jouée à l'écran par Tori Spelling en personne. On constate que l'univers cinématographique et télévisuel est un tissu d'autoréférences qui entretient une complicité avec le téléspectateur fidèle et habitué des *teen series*.

### **b - Les références faites à une culture « pop »**

Dans les *teen series*, les références à la culture populaire sont nombreuses et viennent renforcer le sentiment d'appartenance d'une jeune audience à un groupe dont l'identité, si elle peut être floue et mouvante, se constitue à travers des bornes communes qui deviennent des

---

<sup>55</sup> <<http://ths.tusd.org/INFORMATION/HISTORY/tabid/3686/Default.aspx>>

<sup>56</sup> <[http://en.wikipedia.org/wiki/My\\_So-Called\\_Life](http://en.wikipedia.org/wiki/My_So-Called_Life)>

points de repère identitaire. Kevin Williamson, le créateur de *Dawson's Creek*, l'a bien compris, et il multiplie par exemple les allusions cinématographiques : son jeune héros Dawson est un fan absolu du réalisateur Steven Spielberg et les posters de ses films tapissent les murs de sa chambre. La musique joue également un rôle crucial et fédérateur. Dans la série *Freaks and Geeks*, les *freaks* vouent un amour imodéré pour les grands groupes de rock mythiques (Led Zeppelin notamment. La série *One Tree Hill* de son côté a non seulement pour titre l'une des chansons de U2 mais a choisi ses titres d'épisodes dans le répertoire musical contemporain. Quant à *Glee*, elle se nourrit quotidiennement du patrimoine chansonnier américain et n'hésite pas à consacrer des épisodes entiers à des stars pop comme *Madonna* ou *Lady Gaga*. La passion de Seth pour les comics va également dans ce sens d'une promotion de la culture populaire adolescente.

Notons que le revers de ces références ou du moins de ce souci du réel dans les fictions (et inversement le souci de la fiction dans le réel) peut aussi être problématique : Kevin Williamson en a fait l'expérience à la sortie de son *Mrs. Tingles* alors même que la tuerie de Columbine se produisait :

As noted previously, the original title of this film was Killing Mrs. Tingle. In May 1999, just one month after two Columbine High School students staged a massacre on their Littleton, Colorado, campus and killed 15 students and teachers, Miramax Films announced that it would redub Williamson's then-forthcoming film Teaching Mrs. Tingle.<sup>57</sup> [sic]

---

<sup>57</sup> Tibbs, Peterson, 1999, 72.

### III - Un sujet (à l'âge) sensible

---

#### A - Sous le feu des critiques

##### 1 - Quelle « démocratie sémiotique » ?

La notion de « démocratie sémiotique » développée par John Fiske (dans *Television Culture*, 1987) est particulièrement intéressante. L'auteur va à l'encontre de la présupposée passivité des téléspectateurs et postule que ces derniers ont non seulement les compétences discursives pour décoder les programmes télévisés et en comprendre le sens, mais qu'ils prennent plaisir à participer à ce processus. Mais certains diront que le rapport du sujet téléspectateur avec l'objet télévision n'est pas aussi aisé, fluide ou démocratique, et objecteront qu'il devient d'autant plus complexe dès lors qu'il s'agit d'un public adolescent. Comment ne pas se poser la question de l'influence, bonne ou mauvaise, des programmes sur une jeunesse souvent considérée comme plus perméable à leurs discours, voire malléables ? Il ne faudrait néanmoins pas sous-estimer la capacité d'analyse et de mise à distance de la jeunesse, comme l'ont montré nombre d'études et d'enquêtes menées sur les jeunes téléspectateurs et téléspectatrices comme dans *La culture des sentiments* (1999) de Dominique Pasquier par exemple ou dans *Television, gender, and identity* (1997) de E. Graham Mc Kinley. Cette dernière évoque ainsi cette journée où elle surprend un groupe d'étudiants réunis autour de la télévision qui diffuse *Beverly Hills 90210* à l'université de Princeton, et qui éclatent finalement de rire au moment où elle leur demande s'ils veulent être interviewés dans le cadre de son sujet d'études. On concèdera que l'âge et le niveau universitaire jouent probablement dans le recul pris par ces jeunes gens vis-à-vis de leur programme et du sujet de recherche de l'universitaire, mais il n'en demeure pas moins qu'il est un exemple de cette faculté de mise à distance que peut effectivement avoir la jeunesse face à la télévision.

Dans le prolongement de cette réflexion sur l'influence de la télévision sur la jeunesse, une anecdote mérite sans doute de s'y attarder tant elle montre les interactions ambiguës qui peuvent exister entre les médias, l'adolescence et le monde adulte. A Gloucester, petite ville

de 30 000 habitants du Massachussets, dix-huit élèves du même lycée<sup>58</sup> se sont retrouvées enceintes en 2008 alors qu'elles auraient passé un « pregnancy pact »<sup>59</sup> : l'accusation de l'influence des médias populaires a été sans appel. Ont été mis au banc des accusés à la fois la presse pour la jeunesse, mais aussi le cinéma et même la petite sœur de la chanteuse Britney Spears :

Many critics surrounding the pregnancy pact indicted a December 2007 issue of "OK! Magazine" that featured a primp image of pregnant teenage actress Jamie Lynn Spears (Hilton, 2007). Still others blamed blockbuster movies such as "Juno and Knocked Up", both of which featured young, unwed and beautiful pregnant females as the lead protagonists.<sup>60</sup>

La mobilisation de la société contre ses médias, souvent tenus pour seuls responsables d'événements ou de faits divers, n'est pas nouvelle, mais les réactions sont d'autant plus fortes dès lors qu'il s'agit de la jeunesse, catégorie de la population considérée comme particulièrement sensible.

## **2 - Séries adolescentes : séries à controverse ?**

### **a - La possibilité d'aborder des thèmes controversés**

Paradoxalement, les séries adolescentes, moins timorées, abordent des thèmes souvent négligés par leurs aînés : « les séries adolescentes contemporaines mettent en scène de façon récurrente l'intersection des problématiques de genre, d'ethnicité, de classe sociale et de sexualité »<sup>61</sup>. Le fait qu'elles soient consacrées à un âge où les questionnements identitaires sont permanents permet de poser des questions que les autres séries n'abordent pas (aussi frontalement en tout cas) comme « l'intersection entre les identités sexuées, les identités ethniques, et les identités de classe »<sup>62</sup>. Ces observations vont nourrir tout particulièrement les problématiques de notre sujet sur la construction de l'adolescence, et l'on aura probablement

---

<sup>58</sup> Mascaro, 2008.

<sup>59</sup> Peirce, 2011.

<sup>60</sup> Ibid.

<sup>61</sup> Toulza, *op. cit.*, 225.

<sup>62</sup> *Ibid.*, 226.

à les nuancer. Car si les *teen series* évoquent effectivement des sujets sensibles, il ne faudrait pas pour autant les assimiler d'emblée à un discours avant-gardiste ou libéral. Face à ces thèmes délicats, le retour au statu quo voire l'affirmation franche et massive d'un certain conservatisme restent bien souvent les options privilégiées. Il n'empêche, comme le souligne de nouveau Virginie Marccuci, que la seule participation d'adolescents à une série (par exemple les *Desperate Housewives*) provoque l'apparition de sujets d'ordinaire laissés de côté :

La présence d'adolescents dans la série permet alors le traitement de sujets tels que l'homosexualité (Andrew et Justin), la perte de la virginité (Julie/Austin et Danielle/John), l'obsession pour une camarade (Zach) ou le désir de séduire une femme plus âgée (Zach à nouveau), les couples mixtes (Danielle et Matthew), la trahison amicale (avec le triangle Julie/Danielle/Austin), la grossesse chez les adolescentes (Danielle), l'amour sur Internet (Porter Scavo), l'amour avec une femme plus âgée que l'on croit enceinte de ses oeuvres (Porter Scavo mais aussi John Rowland) et tous les autres tourments et problèmes (pas toujours classiques) de l'adolescence ainsi évoqués.<sup>63</sup>

### **b - Censure et problématiques éducationnelles**

Le sujet des programmes télévisés pour la jeunesse est, on le sait, un sujet ultrasensible, tout particulièrement aux Etats-Unis. La vigilance de la toute puissante FCC<sup>64</sup> (Federal Communications Commission) n'est plus à prouver en matière de régulation des contenus télévisuels, radiophoniques, web etc. Le *bleeping* de mots grossiers est l'un des symboles (réducteurs) de son action, avec probablement la censure liée à la nudité : le sein découvert de Janet Jackson par Justin Timberlake (le scandale dit du « Nipplegate ») avait fait bondir en 2004 les membres de la vénérable commission. Au vu de cette inquiétude permanente vis-à-vis de la jeunesse, les *teen series* ne sont logiquement pas épargnées non plus par la critique souvent issue des milieux conservateurs. Ainsi *Dawson's Creek* a subi les

---

<sup>63</sup> Marccuci, *op. cit.*, 73.

<sup>64</sup> Créée par le Congrès américain en 1934, indépendante du gouvernement des États-Unis : la plupart de ses commissaires sont nommés par le président des États-Unis.

foudres du *Parents Television Council*, un groupe de pression conservateur qui a élu le show en juillet 1999 « the worst television program for families »<sup>65</sup>.

Le site internet de ce mouvement répertorie méticuleusement les séries diffusées aujourd'hui et sa classification (selon trois critères essentiels qui correspondent d'ailleurs à ceux de la FCC : « sex », « language » et « violence ») nous permet de formuler des observations intéressantes, dans le cadre des séries de notre corpus notamment. Ainsi « *Gossip Girl* is not recommended for viewers under age 18 »<sup>66</sup>, tandis que *Glee* et *Smallville* ne sont respectivement pas recommandées pour les téléspectateurs de moins de seize et de quatorze ans. On constate d'abord que les limites d'âge recommandées sont particulièrement élevées. Si on les compare avec celles, officielles, fixées par la FCC, on note que la plus restrictive (désignée par le sigle TV-MA<sup>67</sup>) concerne par exemple certaines séries diffusées sur le câble comme *Californication* (Showtime, 2007) ou *Game of Thrones* (HBO, 2011) dont le contenu explicite, s'il ne justifie pas nécessairement une interdiction aux « enfants de moins de dix-sept ans », n'a rien à voir avec celui des *teen series* et l'est en revanche suffisamment pour que se justifie une recommandation à un public adulte.

---

<sup>65</sup> Tibbs, *op.cit.*, 99.

<sup>66</sup> Parents Television Council, <<http://w2.parentstv.org/Main>>

<sup>67</sup> (Mature Audience Only -- This program is specifically designed to be viewed by adults and therefore may be unsuitable for children under 17.) This program may contain one or more of the following: graphic violence (V), explicit sexual activity (S), or crude indecent language (L) : en ligne sur le site de la Federal Communications Commission : <http://transition.fcc.gov/vchip/>

Classement des séries du corpus apparaissant dans le *Family Guide to TV* du *Parents Television Council*. Tableau construit à partir des *Program Information* du site :

	Sex	Language	Violence	Overall	Not recommended for viewers under age
Glee					16
Gossip Girl					18
One Tree Hill					18
Smallville					14
The O.C.					14

*Ratings Legend* selon *Parents Television Council* :

-  Show may include gratuitous sex, explicit dialogue, violent content, or obscene language, and is unsuitable for children.
-  The show contains adult-oriented themes and dialogue that may be inappropriate for youngsters.
-  Family-friendly show promoting responsible themes and traditional values.

Deux séries du corpus, n'apparaissant pas dans les *Program Information* du site, sont néanmoins classées à plusieurs reprises dans les *Top 10 Best and Worst Shows on Primetime Network TV* annuels. La première, *Buffy The Vampire Slayer*, est classée dans le *Top 10 Worst Shows* : #4 en 2000, #3 en 2001, #1 en 2002 et #4 en 2005. La seconde - nous l'avons évoquée plus haut - concerne *Dawson's Creek* qui se classe #1 de 1997 à 1999, et #4 en 2001. A contrario, *Smallville* apparaît à la sixième place du *Top 10 Best Shows* pour la saison 2002-2003, avec un commentaire qui permet (en creux) d'imaginer aisément les reproches pouvant être faits aux diverses séries classées du côté des *Least Family-Friendly Shows*:

Smallville provides a twist on the traditional teen coming-of-age drama. In this series, the teenager is the young Superman, who came to earth during a meteor shower and is endowed with superhuman powers.

Smallville presents a positive picture of family life. Clark Kent's loving adoptive parents, Jonathan and Martha, provide him with wise counsel and guidance, and instill in him the morals and values that guide him as a hero. By contrast, Clark's friend, Lex

Luthor – the man who will eventually become his nemesis – is like his father, Lionel Luthor: emotionally distant and cruel.

Although episodes have contained mild sexual innuendo and comic-book-style violence, the overall themes of good triumphing over evil, the importance of helping others, and the moral imperative for those who are strong to aid the weak is unique in today's television landscape.<sup>68</sup>

La célébration des valeurs familiales et morales de la série *Smallville* lui permet donc d'être reconnue et valorisée par les milieux conservateurs qui savent notamment apprécier le peu de place accordée à la thématique du sexe ou de la sexualité. D'ailleurs, on remarque avec un relatif amusement que la série *Beverly Hills 90210*, ne bénéficie justement pas des faveurs du P.T.C. lors de sa dernière saison, puisque ce dernier note :

The season finale of this teen-targeted soap saw its last remaining virgin ready to succumb to her sexual impulses. Moreover, the other college-aged characters continue their promiscuous lifestyles, none suffering any consequences of their behavior. Dialogue during this 8:00 p.m. show often contains foul language.<sup>69</sup>

La sexualité et la « promiscuité » chez les adolescents semble être un sujet inévitable. Ainsi, l'article de L. Meghan Peirce « *Sexual representations in gossip girl and one tree hill: A textual analysis* » [sic] suscite notre intérêt puisque son analyse est, selon nous, empreinte d'un moralisme qui s'avère être souvent caractéristique du regard posé sur les *teen series*. Elle y explore la construction de la sexualité chez les adolescents à travers l'analyse textuelle des deux feuilletons populaires que sont *One Tree Hill* et *Gossip Girl* (deux séries de notre corpus). Son analyse affirme que la première série (2003) contient moins de « portrayals of high-risk sexual activity » que la seconde et plus récente série (2007). Elle tend à démontrer ce que la recherche sur les médias a récemment admis, à savoir l'augmentation des contenus « sexuels » pour attirer plus de téléspectateurs :

It is unfortunate that storylines are filled with high-risk sexual behavior and harmful stereotypes regarding the role of women in American society. Television holds

---

<sup>68</sup> « The PTC Presents The 2002-2003 Top 10 Best and Worst Shows on Primetime Broadcast TV », disponible sur < <http://www.parentstv.org/ptc/publications/reports/top10bestandworst/2003/top10best.asp>>.

<sup>69</sup> « PTC'S "TOP 10". Least and Most Family-Friendly Shows. FOX & NBC LEAST FAMILY-FRIENDLY NETWORKS ». 09/06/1997. Disponible sur : <<http://www.parentstv.org/PTC/.../ptctop10.asp>>

promise as an outlet to influence teenagers and their decisions concerning sex and more needs to be done to understand the balance of entertainment and education.<sup>70</sup>

Ce lien direct et systématique fait entre télévision et éducation est à analyser et probablement à remettre en question. Il témoigne d'une vision communément répandue dès lors qu'il s'agit d'évoquer les séries adolescentes : n'est-ce pas leur conférer un pouvoir trop grand ? Une portée éducatrice jugée indispensable ?

### **c - MTV vs HBO : la mauvaise réputation des *teen series***

Les *teen series* souffrent d'une mauvaise réputation et sont rarement mises au même niveau de qualité scénaristique que certaines autres séries dramatiques. L'opposition MTV vs HBO a une visée clairement provocatrice et caricaturale : elle souligne de quelle manière les programmes pour la jeunesse peuvent être non seulement dénigrés mais aussi opposés à d'autres dits de qualité. MTV n'est d'ailleurs pas une chaîne connue pour la diffusion de *teen series* (elle en diffuse et en a diffusé – *Skins* (2011, une saison), *Awkward* (2011) - mais trop peu pour s'en faire une marque de fabrique) mais bien plus pour ses programmes musicaux et ses émissions de télé-réalités particulièrement populaires. Elle sert plutôt de label à la jeunesse (on parlera de « génération MTV ») et en ce sens peut aussi devenir un moyen de marquer son mépris envers des adolescents que l'on jugera avides de programmes creux, d'histoire niaises etc. HBO, à l'inverse, a su devenir la marque de (bonne) fabrique des séries et sert de référence en matière de qualité télévisuelle : « It's Not TV It's HBO ». Elle n'a pas non plus de pures *teen series*, privilégiant d'autres genres plus adultes : la chaîne câblée n'a pas à se soumettre à l'autorité de la *Federal Communications Commission*, que ce soit en matière de nudité ou d'obscénités proférées. Elle saura pourtant capter un public adolescent avec des séries comme *The Sopranos* (1999-2007) et plus récemment *True Blood* (2008) et *Game of Thrones* (2011). L'opposition entre les deux chaînes ne soulève pas qu'une question de valeurs esthétique ou scénaristique, elle met aussi en avant les différences culturelles et socio-économiques qu'il peut y avoir entre les téléspectateurs. A la différence des programmes d'une chaîne câblée qui circonscrit de fait son audience, souvent issue d'un niveau social et d'éducation élevé, les *teen series* peuvent être regardées par tout le monde

---

<sup>70</sup> Peirce, *op. cit.*, 1.

(ces dernières sont diffusées sur les chaînes gratuites) et méritent à ce titre l'appellation de programme populaire.

#### **d - Un sujet « digne » de recherche**

Les *teen series* s'inscrivent aussi bien au sein des distractions populaires qu'à celui des sujets d'études d'ouvrages que nous qualifierons d' « éclairés » (à caractère non scientifiques mais néanmoins particulièrement renseignés, c'est le cas de certains magazines spécialisés et sites internet de fans notamment) et/ou universitaires. A la façon dont Ien Ang dans sa préface de *Watching Dallas* insistait sur ce « Dallas does matter », les auteurs, essayistes et autres universitaires usent des mêmes termes pour légitimer leurs travaux, comme l'ouvrage de Rhonda Wilcox *Why Buffy Matters : The Art of Buffy the Vampire Slayer* (2005). L'objet des travaux scientifiques consacrés aux séries adolescentes se focalise très souvent sur les rapports de genres, d'identités sexuées etc. comme l'attestent par exemple les titres de l'ouvrage de Justin Charlebois, *The Construction of Masculinities and Femininities in Beverly Hills, 90210* (2012) ou de l'un des nombreux articles de Michele Byers, « Gender/Sexuality/Desire : Subversion of Difference and Construction of Loss in the Adolescent Drama of *My So-Called Life* » (1998).

## **B - Deux décennies mouvementées**

Notre corpus de série s'étend de 1990 à 2010 : sans faire un historique exhaustif des deux décennies, il convient néanmoins de distinguer quelques repères importants à notre sens, au vu du sujet de notre étude.

### **1 - Années 1990 : « The Practical Decade » ?**

Au sortir de l'ère reaganienne (1981-1989), les États-Unis semblent vouloir tourner la page d'un ultra-libéralisme et d'une affirmation d'un Moi viril, conquérant et m'as-tu-vu. De nouveaux espoirs sont de mises et d'autres manières d'avancer – plus sobres ? – dans l'histoire sont envisagées. Colin Harrison note d'ailleurs qu'au début même de la décennie s'expriment des vœux pieux à son endroit :

The attempt to identify the main characteristics of the 1990s was under way before much of the decade had even happened. By 1993, the press had come up with a multitude of era-defining labels: favourites were The Sober Nineties, The Gay Nineties, and The Practical Decade.<sup>71</sup>

Or, les années 1990 ont été finalement plutôt marquées du sceau de la guerre et du scandale : la première dès 1990, alors que George Bush senior s'est lancé dans la guerre du Golfe pour libérer le Koweït, et la seconde en 1998 alors qu'a éclaté l'affaire Monica Lewinsky qui a abouti à une procédure d'*impeachment* à laquelle Bill Clinton a finalement échappé. Cette histoire de scandale sexuel entre une jeune stagiaire et un président des États-Unis a exacerbé les réactions puritaines d'un côté et un déchaînement misogyne de l'autre : dans les deux cas, les femmes ont pu assez rapidement réaliser que si leur niveau de vie et leur liberté avaient effectivement progressé, elles n'étaient pour autant pas sorties d'un système patriarcal toujours très enclin au jugement moral : « For women, the story of the 1990s was one of relative progress: a general improvement of living standards and liberties, but always within limits, and falling well short of the feminist movement's ultimate aim of dismantling the system of patriarchy »<sup>72</sup>. D'ailleurs si l'on évoque la situation des minorités dans l'Amérique des années 1990, les Afro-américains ont également eu leur lot de discriminations, exprimées dans la plus violente de ses formes. Les émeutes de Los Angeles de 1992 (suite au jugement rendu dans l'affaire Rodney King) et l'affaire O.J. Simpson en 1995 n'ont fait qu'infirmes, s'il en était besoin, les fissures au sacro-saint *melting pot* et la permanence de tensions et de discriminations entre Blancs et Noirs.

## **2 - Années 2000 : une décennie d'après 11 septembre**

« Les attentats du 11 septembre 2001 ont bouleversé les fondements de la nation américaine. Véritable miroir de la société, les séries télévisées ont depuis, elles aussi, changé de discours, décrivant la paranoïa voire la schizophrénie des Américains »<sup>73</sup> : l'attaque terroriste du 11 septembre 2001 à New York a bouleversé le monde et l'Amérique en particulier. Elle a donné le ton à une décennie qui dès lors n'a eu de cesse de se débattre entre

---

<sup>71</sup> Harrison, 2010, 1.

<sup>72</sup> Harrison *op. cit.*, 13.

<sup>73</sup> Sery, 2013, 53..

colère, tristesse, culpabilité, pessimisme, humilité retrouvée, renaissance etc. Elle a donné aussi lieu à deux autres guerres, celle qui a commencé en Afghanistan en 2001 et celle qui s'est déroulée en Irak en 2003. George Walker Bush a donné le goût de la revanche et de la pensée binaire à ses électeurs, à l'image du « choc des civilisations » cher à Huntington (*The Clash of Civilizations and the Remaking of World Order*, 1996). La religion occupant une place très importante dans sa vie personnelle, Bush Junior a eu à cœur d'en imprégner la vie publique, que ce soit à travers la promotion des valeurs familiales, son opposition au mariage homosexuel ou ses positions hostiles à l'avortement. L'arrivée au pouvoir du démocrate Barack Obama en 2009 a fait souffler un vent nouveau sur une Amérique en crise et le fait que l'homme soit le premier président afro-américain est un symbole fort et un message direct adressé aux minorités. Et son discours d'investiture prononcé le 20 janvier de la même année illustre parfaitement ce nouveau virage :

For we know that our patchwork heritage is a strength, not a weakness. We are a nation of Christians and Muslims, Jews and Hindus, and nonbelievers. We are shaped by every language and culture, drawn from every end of this Earth. And because we have tasted the bitter swill of civil war and segregation and emerged from that dark chapter stronger and more united, we cannot help but believe that the old hatreds shall someday pass; that the lines of tribe shall soon dissolve; that as the world grows smaller, our common humanity shall reveal itself; and that America must play its role in ushering in a new era of peace<sup>74</sup>.

---

<sup>74</sup> Transcript : Barack Obama's Inaugural Address, publié le 20 janvier 2009 dans *le New York Times* : [http://www.nytimes.com/2009/01/20/us/politics/20text-obama.html?pagewanted=all&\\_r=0](http://www.nytimes.com/2009/01/20/us/politics/20text-obama.html?pagewanted=all&_r=0)

## IV - Un corpus représentatif

---

Notre corpus de séries s'est voulu le plus représentatif possible des programmes télévisuels proposés aux adolescents durant près de deux décennies, de 1990 à 2010. Il ne prétend pas pour autant à l'exhaustivité de l'analyse, et assume d'avoir laissé de côté certaines séries qui auraient pourtant légitimement trouvé leur place et fourni des éléments d'étude intéressants. La recherche, comme la vie, est faite de choix et les nôtres se sont posées sur onze séries, un panel hétéroclite qui prend en compte les séries ultra populaires comme celles qui n'ont connu qu'un succès confidentiel (toute proportion gardée lorsqu'on parle de millions de téléspectateurs). On peut néanmoins à la jauge des audiences scinder notre corpus en deux parties. Les premières sont de grands succès populaires qui ont multiplié les saisons : *Beverly Hills 90210*, *Buffy the Vampire Slayer*, *Dawson's Creek*, *Smallville*, *One Tree Hill*, *The O.C.*, *Gossip Girl* et *Glee*. Les secondes n'ont connu qu'une saison mais leur originalité a su les faire se distinguer et leur apporter une certaine postérité : *My so-called Life*, *Freaks and Geeks* et *Huge*. Nous n'étudierons que les premières saisons qui à notre sens permettent de distinguer les fondements et les cadres de chaque série, avec le charme que peuvent aussi avoir les premiers balbutiements.

### A - Les succès populaires

*Beverly Hills 90210*, *Buffy the Vampire Slayer*, *Dawson's Creek*, *Smallville*, *The O.C.*, *One Tree Hill*, *Gossip Girl* et *Glee* ont toutes rencontré un immense succès populaire fidélisant un jeune public devenu rapidement « accro » à leurs séries préférées. « Addicted to », « hooked »... toutes les expressions utilisées pour décrire leur passion pour ces teen series vont dans le sens d'une relation pour le moins fusionnelle aux séries, à leurs personnages, à leurs musiques etc. Dans son étude, Virginie Marcucci décrit d'ailleurs bien le rapport de dépendance qui lie les téléspectateurs de *Desperate Housewives* à leur série : « Le corollaire de cette adhésion immédiate est que les téléspectateurs ont développé une véritable

addiction à *Desperate Housewives*, ils sont — comme ils l'écrivent souvent eux-mêmes — « accros » (« hooked ») »<sup>75</sup>.

## 1 - Beverly Hills 90210 (1990)

### a - Le phénomène « Beverly Hills », un soap pour adolescent

Le 4 octobre 1990 est une date clé dans l'histoire des séries adolescentes américaines. Ce jour-là en effet est diffusé sur la chaîne FOX le premier épisode de *Beverly Hills 90210* créé par Darren Star et produit par un certain Aaron Spelling : le pilote a rassemblé environ 11 millions de téléspectateurs<sup>76</sup>. Spelling est un personnage quasi incontournable du paysage audiovisuel américain, ce dernier s'était imposé avec succès, depuis les années 1970 et tout au long des années 1980, grâce à des séries telles que *Starsky et Hutch* (1975), *Love Boat* (1977), *Hart to Hart* (1979), *Dynasty* (1981) ou *Hooker* (1982). Avec ce nouveau feuilleton pour adolescents ou *teen drama*, il introduit un genre jusque-là inédit à la télévision (*Saved By the Bell* est une sitcom) et qui deviendra rapidement un rendez-vous incontournable chez les jeunes téléspectateurs américains. Martin Winckler et Christophe Petit soulignent justement : « Aaron Spelling connaît la télévision : il est dans le milieu depuis plusieurs décennies. Pourtant, quand Beverly Hills fit ses débuts en 1990 et se transforma en soap opera du soir pour adolescents, personne n'aurait pu prévoir qu'il durerait aussi longtemps ».<sup>77</sup>

Cantonnés jusqu'ici à des rôles secondaires, comiques ou à vocation strictement éducatrice, les adolescents s'étoffent et deviennent subitement des personnages dignes de ce nom, avec des intrigues dont ils sont l'épicentre, avec des sujets de société pour lesquels ils se transforment en véhicules indispensables (et souvent idéologiques nous le verrons) et avec une certaine complexité intérieure, liée à leur âge mais parfois court-circuitée par les cadres stricts des stéréotypes et archétypes adolescents dont nous avons déjà parlé et que nous développerons plus tard. Brandon, Brenda et leurs amis Kelly, Steve, Dylan, Andrea et Donna, viennent remettre en question l'omnipotence des adultes au sein des *soap opera*, et

---

<sup>75</sup> Marcucci, *op. cit.*, 31.

<sup>76</sup> Cf. le site <[www.audiencesusa.com](http://www.audiencesusa.com)>

<sup>77</sup> Winckler, Petit et al., 1999, 149.

aussi dans une certaine mesure dans le monde des séries télévisées. Kathe Tibbs, journaliste et spécialiste des séries télévisées, note d'ailleurs assez malicieusement :

In the early 1990s, the then-fledgling Fox network changed the course of television history when it introduced *Beverly Hills, 90210*, which grafted the Knots Landing-type formula onto the Clearasil-age landscape, substituting a group of slutty privileged high school students for those other shows' slutty privileged adults. Never before had audiences watched teen characters living their lives so brazenly — they fell in love, had sex, dumped one another, cheated, became alcoholics, passed out — it was “magic”.<sup>78</sup>

Et Byers de noter plus sérieusement au sujet de l'impact de *Beverly Hills 90210* sur la production ultérieure de *teen series* : « for other series, like *Party of Five*, *Felicity*, and *Buffy the Vampire Slayer*, which have made college an intrinsic part of their explorations of late adolescence »<sup>79</sup>. L'aventure de la famille Walsh et de leurs amis a duré le temps de dix saisons, deux-cent-quatre-vingt-seize épisodes et s'est conclue en 2000 avec le retour des acteurs « originels », exception faite de la diabolique Brenda (alias Shannen Doherty dont les frasques l'avaient éloignée dès la cinquième saison et qui ne devait plus revenir par la suite).

### **b - Une nouvelle version en 2008 : 90210**

S'il était besoin d'une preuve supplémentaire du succès de la série *Beverly Hills 90210* et de son impact sur des générations d'adolescents, la diffusion de *90210* depuis le 2 septembre 2008 sur CW pourrait s'inscrire dans cette perspective. D'une part, le nom du spin-off (le seul ZIP code emprunté au titre de la version originale) entretient le mythe numérogique en le résumant à sa plus petite expression, d'autre part on peut voir dans la participation des acteurs de l'ancienne version à la première saison de cette nouvelle série, une volonté des créateurs d'être adoubés par leurs pairs référents. Jennie Garth, Shannen Doherty, Joe E. Tata, Tori Spelling et Ann Gillespie intègrent le casting et font même allusion à d'autres personnages : Brandon, Dylan etc. L'histoire commence aussi avec le débarquement d'une nouvelle famille dans le quartier chic de Beverly Hills : les Wilson ont

---

<sup>78</sup> Tibbs *op. cit.*, 2.

<sup>79</sup> Byers, in : Holms, Edgerton and Daspit, 2005, 206.

remplacé les Walsh, le Kansas a évincé le Minnesota, Annie et son frère - adoptif et Noir - Dickson prennent le relai de Brenda et Brandon.

### **c - Un objet d'étude(s)**

Le milieu des critiques mais aussi celui de la recherche universitaire n'est pas resté insensible au phénomène Beverly Hills 90210 et de nombreux ouvrages ont été publiés, encouragés notamment par l'engouement grandissant des *cultural studies* pour l'objet télévisuel en général et les séries télévisées en particulier. On peut citer *Beverly Hills 90210, Television, gender, and identity* de E. Graham McKinley, *Beverly Hills, 90210 - Ein Amerikanischer Traum Im Deutschen Fernsehen* de l'Allemande Justine Otto ou plus récemment *The Construction of Masculinities and Femininities in Beverly Hills, 90210* de Justin Charlebois. Il est relativement frappant d'observer la part d'« affectif » qui intervient souvent en préambule d'ouvrages ou d'articles d'universitaires néanmoins soucieux de livrer une critique objective et distanciée des *teen series*. Ainsi, à la manière d'une Michele Byers<sup>80</sup> dont le début d'un chapitre intitulé « Those Happy Golden Years: Beverly Hills, 90210, College Style » commence par ces mots

I will begin this work by stating that I am a fan of *Beverly Hills, 90210*. I have been watching the show since it came on the air in 1990. Through the ups and downs of its ten seasons - even when it became a chore - I spent every Wednesday night on Fox. For a decade I watched "the zip" and thus the perspective that informs this chapter is inflected by the vision of a (critical) fan.<sup>81</sup>

### **d - Les critiques négatives**

En 1992, Serge Halimi, on l'a vu plus haut, n'est évidemment pas le dernier à critiquer la série *Beverly Hills 90210* qu'il critique notamment pour son manque de conscience sociale : « Même si les héros grandissent "en prenant conscience de l'ère terrifiante dans laquelle ils vivent", la terreur leur reste extérieure. C'est pourquoi ils s'expriment parfois avec l'irresponsabilité esthétisante des jeunes dorées ». <sup>82</sup> Le manque de réalisme et

---

<sup>80</sup> Professeure de sociologie et de criminologie, à l'origine de nombreux travaux sur les médias et notamment sur *Beverly Hills 90210, My so-called Life* ou *Dawson's Creek*.

<sup>81</sup> Byers, in : Holms, Edgerton and Daspit, *op. Cit.*, 191.

<sup>82</sup> Halimi, *op. cit.*

l'omniprésence de l' « American Dream » ont également souvent été critiqués. Il est par exemple amusant d'observer les remarques d'un étudiant canadien sur les différences interculturelles entre la série *Beverly Hills 90210* et *Degrassi Junior High* diffusée en 1987 et 1989 sur la chaîne canadienne CBC. Dans son texte « A cross cultural analysis of adolescence on television : Beverly Hills 90210 versus Degrassi »<sup>83</sup>, on peut lire « the show is realistic in content, but is overpowered with the glamour and style of Beverly Hills, California » ou plus loin « Beverly Hills 90210 was a program about the American dream for high school students ».

Le jeune Canadien pointe aussi du doigt le fait que les acteurs de la série californienne ont de l'expérience et par conséquent souvent plusieurs années de plus que l'âge qu'ils sont supposés représenter à l'écran. Dans *Degrassi Junior High*, oppose-t-il, du fait de ce souci constant de coller à la réalité, les acteurs sont non professionnels et tous de vrais lycéens. Le but de sa recherche reste claire et ne souffre pas vraiment d'un souci d'objectivité : « My research will attempt to support the fact that in the United States, there is an obsession with material wealth, consumption, and the pursuit for dreams and for individual successes ». Il ajoute : « *Beverly Hills 90210* is a moral show, with a white middle class cast, with "Leave It To Beaver" family values ». Nous en débattons ultérieurement.

## **2 - Buffy the Vampire Slayer (1997)**

### **a - La super héroïne adolescente et son créateur**

Le créateur de la série Josh Whedon décrit sa série avec ces mots : « an age-of-recombinant-programming hybrid of *The X-Files* and *My So-Called Life* »<sup>84</sup>. La formule amusante en dit beaucoup sur cette nouvelle série au genre et à l'intrigue pour le moins innovantes : les aventures d'une jeune lycéenne tueuse de vampires dans la petite ville de Sunnydale, accompagnée de ses fidèles amis Willow et Xander. Cette description de Whedon démontre aussi ce que nous avons observé auparavant au sujet de ce jeu des références entre séries, comme une fierté d'héritiers qui reviendrait à chaque nouvelle création. D'ailleurs à l'origine, *Buffy the Vampire Slayer* est un film tourné en 1992 dans lequel l'on retrouve Luke

---

<sup>83</sup> <[Http://mark.degrassi.ca/papers/BA-thesis.html](http://mark.degrassi.ca/papers/BA-thesis.html)>

<sup>84</sup> Lavery, 2007, 211.

Perry, acteur star de la série *Beverly Hills 90210*. Critiqué pour sa médiocrité, il ne passa pas à la postérité contrairement à la série éponyme qu'il a inspirée.

Les aventures de *Buffy the Vampire Slayer* furent diffusées de 1997 à 2003 sur WB et n'ont eu de cesse de raconter l'adolescence comme elle ne l'avait jamais été racontée auparavant :

*Buffy*, Whedon would tell The Onion, is really "about adolescence, which is the most important thing people go through in their development, becoming an adult. And it mythologizes it in such a way, such a romantic way - it basically says, "Everybody who made it through adolescence is a hero" (Whedon 2002, 375).<sup>85</sup>

Et ces héros du quotidien semblent se distinguer du reste de leurs pairs télévisuels : c'est en tout cas le souhait de leur créateur. « There will never be a 'Very Special Episode' of *Buffy* » déclare Joss Whedon en 1997, façon de dire qu'il ne céderait pas à l'appel des *teen drama* formatés pour traiter un sujet « sensible » par épisode, à la manière de *Beverly Hills 90210* : un jour l'alcoolisme, un jour le SIDA etc.

Whedon specifically mentions *Beverly Hills 90210*, but one could add the names of many series—*The Wonder Years*, *Party of Five*, *Seventh Heaven*—to the list of those which over the years have advertised those "very special" episodes. Whedon expected more mental action from his audience. The opening seasons set the template. In *Buffy's* world, the problems teenagers face become literal monsters.<sup>86</sup>

La première saison de *Buffy the Vampire Slayer* a rassemblé en moyenne 3,7 millions de téléspectateurs : ses audiences doubleront dans les saisons suivantes<sup>87</sup>.

### **b - La série préférée des universitaires ?**

Les professeurs David Lavery et Rhonda Wilcox sont deux fervents chercheurs-admirateurs qui ont beaucoup travaillé sur le sujet *Buffy* par le biais d'ouvrages, d'articles, de journal en ligne (*Slayage*, actif depuis 2001 : <http://slayageonline.com/>) et de conférences : « The 2004 Slayage Conference on Memorial Day Weekend in Nashville, Tennessee, was the

---

<sup>85</sup> Ibid., 212.

<sup>86</sup> Wilcox, 2005, 18.

<sup>87</sup> Cf. le site <[www.audiencesusa.com](http://www.audiencesusa.com)>

largest scholarly conference (as opposed to convention) on a single television show ever held. It was convened a year after the series ended »<sup>88</sup>. Et leur admiration est sans borne : ainsi dans son ouvrage *Why Buffy Matters*, Rhonda Wilcox n'hésite pas à comparer Dickens à Whedon et d'élever la série Buffy au rang des grands classiques français : « Yes, Molière + Baudelaire = Buffy »<sup>89</sup>.

Une jeune héroïne qui tue des vampires en minijupe est non seulement un sujet d'intérêt pour les études féministes et traitant des problématiques de genre. Buffy s'inscrit parfaitement au cœur des préoccupations des *cultural studies* qui ont toujours été fascinées par la culture de la jeunesse et les figures de rébellion, de résistance etc. , se concentrant tout particulièrement sur le rôle des filles : « the fascination of cultural studies with youth culture and with ideas of rebellion, resistance, and the space of the subculture, focusing on the roles assigned to and produced by girls in relation to youth culture »<sup>90</sup>. Toulza note également : « Cette timidité ne doit cependant pas occulter l'audace dont font preuve les teen series contemporaines en matière de représentation des enjeux de sexe – domaine dans lequel elles s'inscrivent dans la filiation de *Buffy contre les vampires* ». Parmi les nombreux ouvrages sur la série on peut citer celui de Roz Kaveny, *Reading the Vampire Slayer\_The New, Updated, Unofficial Guide to Buffy and Angel* (2004), celui de Rhonda Wilcox, *Why Buffy Matters : The Art of Buffy the Vampire Slayer* (2005) et celui de Lorna Jowett, *Sex and the Slayer : A Gender Studies Primer for the Buffy Fan* (2005). Curiosité qui ne manque pas de faire écho aux recherches susdites : le magazine *George* publie en septembre 1998 son classement des « 20 Most Fascinating Women in Politics » : Sarah Michelle Gellar est la seconde de la liste<sup>91</sup>.

### **3 - Dawson's Creek (1998)**

#### **a - Un créateur passionné par l'adolescence : Kevin Williamson**

La série *Dawson's Creek* arrive sur les écrans américains en janvier 1998 sur WB pour ne repartir que le 14 mai 2003 au terme de six saisons et de cent vingt-huit épisodes. Côté audiences, la première saison de treize épisodes a rassemblé en moyenne 6,6 millions de

---

<sup>88</sup> Wilcox, *op. cit.*, 5.

<sup>89</sup> *Ibid.*

<sup>90</sup> Driscoll, *op. cit.*, 203.

<sup>91</sup> Wilcox, *op. cit.*, 20.

télespectateurs<sup>92</sup>. Elle raconte la vie quotidienne de Dawson, Joey, Pacey et Jen, quatre adolescents dans la petite ville de Capeside : « Dawson's circle of friends, and the situations they find themselves in each week, may be self-absorbed and fatalistic at times, but their world in tiny Capeside, Massachusetts, is a hyper-real microcosm of the actual reality in teen America today »<sup>93</sup>.

La série est avant tout celle d'un scénariste passionné par la thématique de l'adolescence : Kevin Williamson. Il est à l'origine de nombreux *teen movies* à succès des années 1990 que ce soit en tant que scénariste ou producteur, parmi eux : *Scream*, *Scream 2*, *I Know What You Did last Summer*, *The Faculty* (Robert Rodriguez, 1998) et *Teaching Mrs Tingle* (Kevin Williamson, 1999).

À ce titre, il a multiplié les références et plusieurs épisodes de *Dawson's Creek* sont fondés sur sa culture de fan de *teen movies* : « *Dawson's Creek*, similarly, has featured episodes based on *The Breakfast Club*, *Risky Business* (Brickman, 1983), *The Blair Witch Project* (Myrick and Sánchez, 1999) and *The Perfect Storm* (Petersen, 2000) »<sup>94</sup>. Il avoue aussi que l'une des sources d'inspirations à l'origine de sa série et de cette volonté de filmer une adolescence à la fois ordinaire, intelligente et romantique est le feuilleton télévisé *James at 15* diffusé sur NBC de 1977 à 1978.

### **b - Le succès d'adolescents « différents »**

Beaucoup ont vu en l'arrivée de *Dawson's Creek* à la télévision une rupture avec ce qui avait été proposé jusque-là en matière de *teen series* :

Back in January 1998, when 15-year-old blond bombshell Jen Lindley pulled up in front of her grandparents' house and strode out of the car in that terrific slow-motion shot, she did far more than simply distract young Dawson Leery's faithful eye from his best friend and latent love interest, Joey Potter. She helped change the way American teenagers watch primetime television.<sup>95</sup>

---

<sup>92</sup> Cf. le site <[www.audiencesusa.com](http://www.audiencesusa.com)>

<sup>93</sup> Tibbs, *op. cit.*, 2.

<sup>94</sup> Creeber, 2008, p. 54.

<sup>95</sup> *Ibid.*, 1.

Ces adolescents aux visages d'enfants et aux propos d'adultes autorisaient à la fois une implication émotionnelle et une distance critique chez le téléspectateur :

The inspiration for *Dawson's Creek* lies somewhere between the racy *Beverly Hills, 90210* and the heart-heavy *Party of Five* - and somewhere else altogether. What sets *Creek* apart from everything that preceded it is its theme of lost innocence and its recognition that today's teens are mature enough to handle it, even at their semi-tender age.<sup>96</sup>

Car les traits d'esprit ne manquent pas dans *Dawson's Creek*. Et même si les sujets de conversations tournent autour des thèmes habituels et propres à l'adolescence, tels que la première fois, l'amour, l'amitié, la relation aux adultes/parents (souvent décevante et pleine de désillusion) etc., les propos tenus par les jeunes personnages, ainsi que leurs références ne semblent pas toujours être « de leur âge » :

Dawson often refers to his parents as Rob and Laura Petrie and uses "the Leni Riefenstahl approach to filmmaking" to describe the principals request for a film glorifying the football team. Another character, Jen, says her parents followed "the Ho Chi Minh school of parenting." One of the actresses even confessed that she had to consult the dictionary to understand the scripts. Due to the need for escapism because of the constant coverage of the Monica Lewinsky scandal on other networks, adults started to watch *Dawson's Creek* and found the dialogue surprisingly refreshing, and continued to watch even after coverage of the scandal ended (The Museum for Broadcast Communications).<sup>97</sup>

---

<sup>96</sup> *Ibid.* 2.

<sup>97</sup> Chu, op. cit., 17.

## 4 - Smallville (2001)

### a - Un super héros adolescent ordinaire : l'identification clé d'un succès populaire

« A teen *Superman* on The WB? You know, like kryptonite crashes into Dawson's Creek! It sounds like someone's idea of a joke »<sup>98</sup> [sic] : cette série n'a pourtant rien d'une blague et vient rejoindre le nombre grandissant des feuilletons fantastiques où de jeunes adolescents sont dotés de pouvoirs surnaturels, tels que *Sabrina the Teenage Witch* (1996), *Buffy the Vampire Slayer* (1997) ou *Roswell* (1999). *Smallville* débarque donc sur WB le 16 octobre 2001<sup>99</sup> et se propose de raconter la jeunesse de Superman, mythe américain s'il en est. La première saison réunira en moyenne 5,9 millions de téléspectateurs<sup>100</sup>, vraisemblablement passionnés par les aventures de Clark, de ses amis Pete et Chloe ainsi que l'innocente Lana dont il est éperdument amoureux. Comme le rappelle Lee Daniels dans son ouvrage *A Celebration of the World's Favorite Comic Book Heroes*, il n'est pas question ici de mettre en scène Superboy, célèbre figure de DC Comics qui baladait son costume bleu et rouge en 1945. En effet « the policy of “no flights, no tights” »<sup>101</sup> est en vigueur : Clark Kent n'a pas de costume et ne vole pas. Ces choix tiennent en grande partie à la volonté des scénaristes Gough et Millar de préférer montrer la découverte progressive de ses pouvoirs par le jeune Clark et dans le même temps de filer la métaphore pubertaire (transformation du corps, changements identitaires, sentiment d'une double vie, encore rattachée à l'enfance mais poussée vers l'âge adulte, etc.).

« This is a kid who is not only going through puberty but is also struggling with his emerging super powers » explique Gough<sup>102</sup>. Ce dernier et son acolyte ont d'ailleurs vraisemblablement puisé leur inspiration chez le dessinateur John Byrne qui en 1986 propose une histoire dans laquelle les super pouvoirs de Clark n'apparaissent pas avant sa puberté<sup>103</sup>. La jeunesse de Clark Kent a ici la sobriété qui rend possible le processus d'identification chez

---

<sup>98</sup> KELLEHER, Terry, « Picks and Pans Review: Tube ». *In* : People, Volume 56, Numero 21, 19/11/2001. Disponible sur : <<http://www.people.com/people/archive/article/0,,20135724,00.html>>

<sup>99</sup> Le dernier épisode de la série a été diffusé sur CW dix ans plus tard, le 13 mai 2011

<sup>100</sup> Cf. article Wikipédia : <<http://fr.wikipedia.org/wiki/Smallville>>

<sup>101</sup> Daniels, 262.

<sup>102</sup> Ibid.

<sup>103</sup> Ibid.

les téléspectateurs et est probablement l'une des raisons du succès de la série : « the surprise hit of 2001 »<sup>104</sup>.

Comme pour le cas « Buffy », il est plus facile de se reconnaître dans un adolescent qui ne cache pas de lycra coloré sous ses sweat-shirt et jeans, pas plus qu'il ne se rend au lycée en volant.

### **b - Tom Welling, mi *stud* mi *geek***

Tom Welling, l'acteur qui incarne Clark Kent à l'écran, est également l'une des clés du succès de la série. Il a vingt-quatre ans et n'a donc pas vraiment l'apparence d'un jeune garçon de quinze ans, pas plus que sa plastique ne cadre avec l'image d'*outsider* du lycée. Le héros de *Smallville* incarne une sorte de mélange improbable entre la figure du *stud* (le tombeur du lycée, pratiquant souvent un sport collectif populaire comme le football ou le basket, et dont les filles sont toutes enamourées) et celle du *geek* (intello mal dans sa peau dont la popularité est dans la majorité des cas inversement proportionnelle à son quotient intellectuel). Même si l'on a effectivement du mal à croire que le jeune Clark, avec son physique d'éphèbe, ses muscles saillants et ses super pouvoirs puissent faire partie du lot des lycéens ordinaires voire impopulaires, cette plongée dans l'âge ingrat d'un super héros a su séduire un grand nombre de téléspectateurs parmi les adolescents et les jeunes adultes. Umberto Eco avait déjà décrit en 1972 l'espoir que donne le mythe de Superman aux Américains « moyens » :

But, from a mythopoeic point of view, the device is even subtle: in fact, Clark Kent personifies fairly typically the average reader who is harassed by complexes and despised by his fellow men; through an obvious process of self-identification, any accountant in any American city secretly feeds the hope that one day, from the slough of his actual personality, a superman can spring forth who is capable of redeeming years of mediocre existence.<sup>105</sup>

---

<sup>104</sup> Ibid.

<sup>105</sup> Eco, Chilton, *op. cit.*, 15.

## c - Un super-mythe américain

Le succès de cette série sur les premières années de Superman s'explique aussi par le fait qu'il touche à une figure mythique de la culture américaine qui depuis son apparition dessinée dans les années 30 n'a eu de cesse d'être mise en scène au cinéma et à la télévision. Dans les salles obscures, l'image de Superman sera éternellement associée à Christopher Reeve qui a incarné le super héros à quatre reprises : *Superman* (Richard Donner, 1978) ; *Superman II: The Adventure Continues* (Richard Lester, 1980) ; *Superman III* (Richard Lester, 1983) et *Superman IV: The Quest For Peace* (Sidney J. Furie, 1987). Plus récemment on a pu voir *Superman Returns* (Bryan Singer, 2006) et *Man of Steel* (Zack Snyder, 2013). Sur le petit écran, on peut citer *Adventures of Superman* (1952-1958), *Superboy* (1988-1992) (sous le nom *Superboy* de 1988 à 1989 puis de *The Adventures of Superboy* de 1989 à 1992) et plus récemment *Lois & Clark: The New Adventures of Superman* (1993-1997) qui verra l'émergence d'une certaine Teri Hatcher.

## 5 - *The O.C.* (2003)

### a - Deux (faux) frères : un motif narratif efficace

La série *The O.C.* a été diffusée pour la première fois sur Fox le 5 août 2003 et a duré le temps de quatre saisons (la dernière s'étant vue écourtée en raison des chutes d'audience). Sa première saison a rassemblé 9,4 millions de téléspectateurs en moyenne<sup>106</sup>. Créée par Josh Schwartz, elle raconte les aventures de Ryan jeune délinquant issu du quartier pauvre de Chino qui débarque dans la famille aisée des Cohen. Ces derniers décident de l'adopter et une forte histoire d'amitié naîtra entre le fils unique du couple, Seth le *geek*, et Ryan, le mauvais garçon : « Nothing in the opener is especially fresh or intriguing except the relationship between Ryan and Seth, Sandy's odd-duck son (well played by Adam Brody). Can the tough outsider really be friends with a kid who says "cool" uncoolly? This I want to see »<sup>107</sup>. Parallèlement à cette fraternité naissante entre les deux adolescents, Ryan s'éprendra de la jeune et riche voisine Marissa tandis que Cohen n'aura d'yeux que pour la non moins fortunée

---

<sup>106</sup> Cf. le site <http://www.audiencesusa.com>>

<sup>107</sup> KELLEHER, Terry, « Picks and Pans Review: The O.C. ». **In** : People, Volume 60, Numéro 6, 08/11/2003. Disponible sur : <<http://www.people.com/people/archive/article/0,,20140733,00.html>>

Summer. Les épisodes de la série décrivent leur quotidien ainsi que celui de leurs ami-e-s et de leur famille dans la communauté de Newport Beach, dans le très huppé Orange County en Californie.

### **b - Une critique sociale ?**

*The O.C.* est un *teen drama* et à ce titre la critique sociale n'est évidemment pas sa priorité : il lui préfère les histoires de cœur et autres drames sentimentaux. Néanmoins la rencontre de deux mondes que tout oppose permet au moins de poser des problématiques sociales qui, si elles sont traitées la plupart du temps dans un classicisme avéré pour ne pas dire un conservatisme bon teint, ont le mérite d'être formulées. Par ailleurs, le ton humoristique et la distance des personnages avec les situations (en poussant loin le vice, nous pourrions même voir en Seth Cohen, une incarnation juive californienne de Woody Allen adolescent) ont sans nul doute participé au succès de la série.

## **6 - One Tree Hill (2003)**

### **a - Deux frères ennemis : un autre motif narratif efficace**

*One Tree Hill*, dont le premier épisode est diffusé sur WB le 23 septembre 2003, est une série créée par Mark Schwahn,. L'intrigue se déroule dans la ville fictive de Tree Hill en Caroline du Nord et suit la vie de deux demi-frères que tout oppose : Lucas Scott (Chad Michael Murray) et Nathan Scott (James Lafferty). Leurs différends familiaux et sentimentaux se règlent souvent sur un terrain de basket puisque les deux garçons jouent dans la même équipe de leur lycée. Autour d'eux, trois jeunes filles vont participer aux intrigues : Peyton Sawyer, Haley James et Brooke Davis. La série n'était pas planifiée par la chaîne (et n'a donc pas bénéficié des mêmes investissements promotionnels) et à ce titre son succès fut l'une des surprises de l'année 2003. Il s'est prolongé les années suivantes et ce jusqu'en 2012 : *One Tree Hill* ne compte pas moins de neuf saisons. L'article du magazine *People* à l'époque de la sortie de la série résume l'intrigue non sans une certaine ironie :

Cool, sensitive Lucas (Chad Michael Murray) is a playground hoops whiz who has never gone out for the high-school team. Nathan (James Lafferty), his half brother, is the arrogant, spoiled star of the squad. Lucas lives humbly with his single mom, Karen (Moirra Kelly). Nathan lives high with his rich dad, Dan (Paul Johansson), who

dumped a pregnant Karen in their youth. As well as having a father in common, Nathan and Lucas share the hots for Peyton (Hilarie Burton), a beautiful cheerleader with a punky side. Once the thick exposition is out of the way, the half bros play one-on-one to see who's really got game, but old grudges won't be settled so easily.<sup>108</sup>

## **b - Conservatisme(s)**

La première saison de *One Tree Hill* s'inscrit dans la lignée des *teen dramas* comme *Beverly Hills 90210* ou *Dawson's Creek* sans avoir l'effet de nouveauté de la première ni le regard distancié de la seconde. On retrouve en outre la visée morale et édificatrice à laquelle prétendait la série d'Aaron Spelling et la place de choix laissée à l'expression des sentiments et aux histoires entre filles et garçons, comme celles de *Capeside*. Il incarne donc bel et bien un certain conservatisme, même si les saisons suivantes pourront être l'occasion de s'ouvrir à de nouvelles problématiques, notamment liées à l'homosexualité :

Teen shows, particularly those hosted by the WB, consistently demonstrate a willingness to tackle issues of sexuality and sexual identity among teen characters (Mangels 2002; Meyer 2003a). *One Tree Hill* is no exception. In its second season, the series introduces Anna, a young Latina character whose parents move her and her twin brother Felix to Tree Hill to escape "rumors" at her previous all-girls Catholic academy.<sup>109</sup>

## **7 - Gossip Girl (2008)**

### **a - New York, New York**

Comme le rappelle Crissy Calhoun, le *New York Magazine* a appelé la série *Gossip Girl* en avril 2008, le « most awesomely awesome show ever ».<sup>110</sup> On peut naturellement nuancer ce point de vue dytirambique mais il a le mérite de mettre en évidence à quel point l'arrivée de la série *Gossip Girl* a été marqué par un engouement quasi immédiat, même dans une presse parfois difficile. L'épisode pilote a rassemblé 3,5 millions de téléspectateurs et le

---

<sup>108</sup> KELLEHER, Terry, « Picks and Pans Review: The O.C. ». **In** : People, Volume 60, Numero 13, 29/09/2003. Disponible sur <<http://www.people.com/people/archive/article/0,20148196,00.html>>

<sup>109</sup> Meyer, 2009, 239.

<sup>110</sup> Calhoun, 2009, 2.

dix-huitième et dernier épisode de la saison pas moins de 3 millions<sup>111</sup>. La série est un *teen drama* tiré d'une série de livres écrits par Cecily von Ziegesar. Créé par Josh Schwartz, également à l'origine de *The O.C.* et *Stephanie Savage*, la série a été diffusée sur CW pendant six saisons, du 19 septembre 2007 au 17 décembre 2012. La voix de l'actrice Kristen Bell (*Veronica Mars*, 2004-2007) alias l'omnisciente blogueuse « Gossip Girl » narre les aventures de la jeunesse dorée du quartier de l'Upper East Side à New York. L'histoire de la première saison se focalise plus particulièrement sur l'histoire d'amour entre la belle Serena, pur produit de l'élite new-yorkaise, et Dan, issu d'un milieu plus modeste : il vit avec son père et sa sœur à Brooklyn. On retrouve le motif du poisson hors de son bocal qui fait écho à la série *The O.C.*. D'autres personnages gravitent autour des deux tourtereaux comme l'impitoyable Blair Waldorf alias B., la jeune «Jenny» Humphrey alias J. ou Little J, Nathaniel Archibald alias Nate, le diabolique Charles «Chuck» Bass, Eric Van Der Woodsen ou encore Vanessa Abrams.

#### **b - « My So-Called Gossipy Life »**

La journaliste du *New York Times* Ruth La Ferla, évoque le phénomène *Gossip Girl* dans un article intitulé « My So-Called Gossipy Life »<sup>112</sup>, clin d'œil à la série d'Angela Chase. Elle a fait regarder l'épisode pilote à un panel informel de jeunes élèves de cinquième de l'Upper East Side. Les réactions sont amusantes et témoignent d'une adhésion unanime :

As might be expected of an audience bred from preschool age on the archness and glamour of slick soaps like “Sex and the City” and “The OC” (another series created by Josh Schwartz, who helped to conceive “Gossip Girl”), this group seemed both to aspire to and to see their lives reflected on screen.

Il faut dire que les personnages en action sont loin du quotidien tranquille des adolescents de *Dawson's Creek* ou même des aventures d'un Clark Kent de *Smallville* :

On the pilot episode alone, boys in blazers smoke marijuana and talk about sampling their father's Viagra. Girls trade insults, directing much of their venom at the sullied

---

<sup>111</sup> Cf. le site <<http://gossip-girl.hypnoweb.net/serie/audiences-us.102.921/>>

<sup>112</sup> LA FERLA Ruth, « My So-called Gossipy Life ». **In** : *The New York Times*, 16/09/2007. Disponible sur : ([http://www.nytimes.com/2007/09/16/fashion/16gossip.html?ref=gossipgirl&\\_r=0](http://www.nytimes.com/2007/09/16/fashion/16gossip.html?ref=gossipgirl&_r=0))>

heroine Serena van der Woodsen (played by Blake Lively), who downs martinis like raspberry Snapple and engages in smoldering sex-capades.

La trépidante et bruyante ville de New York est au cœur de toutes les intrigues et donne à la série une saveur urbaine jusque-là plutôt inédite. On lui préfère souvent, dans les *teen series*, les petites villes et les banlieues paisibles de l'Amérique. Tous ces facteurs participant sûrement à l'enthousiasme qu'a su susciter *Gossip Girl* chez ses fans et le si peu objectif ouvrage de Crissy Calhoun l'affirme haut et fort

There's no denying that *Gossip Girl* is a soap opera full of impossibly good-looking people with drama-filled lives and conveniently connected plotlines, but what makes the show more culturally important than its daytime counterparts or savvier than its teeny-bopper predecessors like *Beverly Hills, 90210* is that it transcends the limitations of its genre by being more subversive, smarter, more self-aware, funnier, and better dressed.<sup>113</sup>

## **8 - Glee (2000)**

### **a - Popular or not ?**

*Glee* est une série télévisée musicale américaine créée par Ian Brennan, Brad Falchuk et Ryan Murphy et diffusée depuis le 19 mai 2009 sur le réseau Fox. Elle fait écho à la série *Popular* série de 43 épisodes créée par Gina Matthews et par le même Ryan Murphy et diffusée entre le 29 septembre 1999 et le 18 mai 2001 sur le réseau The WB. Cette dernière racontait les aventures des étudiants du lycée Kennedy High en jouant sur l'opposition traditionnelle entre les élèves « populaires » et les « non-populaires ». Dans *Glee*, si la frontière entre les deux catégories d'élèves est toujours d'actualité, la nouveauté réside en leur cohabitation au sein d'un même groupe. En effet la chorale du Glee Club, dirigée par William Schuester, professeur d'espagnol au sein du lycée McKinley dans l'Ohio, réunit un casting pour le moins hétéroclite puisqu'il réunit en son sein à la fois les outsiders du lycée (une élève modèle, un garçon handicapé, une jeune fille noire et tout en rondeur etc.) mais aussi quelques élèves populaires (footballers et *cheerleaders*). Rachel Berry, Finn Hudson, Quinn

---

<sup>113</sup> Calhoun, *op. cit.*, 1.

Fabray, Kurt Hummel, Artie Abrams, Mercedes Jones, Noah Puckerman, Tina Cohen-Chang, Brittany Pierce, Santana Lopez ou encore Mike Chang n'ont en effet pas grand-chose en commun sinon leur amour pour la musique.

### **b - En chanson(s)**

« It is, on its surface, a niche show, » said Joe Earley, the executive vice president for marketing and communications at Fox, given that it is about a troupe of singing high school students in Ohio »<sup>114</sup>. En effet, un *teen drama* musical est une nouveauté dans le paysage audiovisuel américain. Et comme Virginie Marcucci<sup>115</sup> l'évoque au sujet de ses *Desperate Housewives*, l'« engouement immédiat » pour les membres du Glee Club est de mise. Il faut dire que la Fox a voulu mettre toute les chances de son côté en prenant des risques. Ainsi la diffusion du premier épisode de la série a eu lieu en mai (près de quatre mois avant son lancement officiel) après la finale de l'émission ultra populaire *American Idol*, le but étant de la faire découvrir à près de 10 millions de téléspectateurs. La première saison a réuni en moyenne 9 millions de téléspectateurs<sup>116</sup>. L'année d'après, le 5 avril 2010, tous les acteurs de *Glee* sont invités à la Maison-Blanche pour participer à l'annuel « Easter Egg Roll » avec Barack Obama et sa famille : l'hymne national a d'ailleurs été chanté par l'actrice qui joue Mercedes<sup>117</sup>.

### **c - Un ton décalé et engagé**

Mais l'intelligence de *Glee* réside surtout dans la voix (au propre comme au figuré) donnée à ses personnages marginaux, étouffés par un environnement conventionnel, qui se retrouvent autour de la musique. Les scénaristes abordent ainsi les thèmes du handicap ou de l'homosexualité au lycée avec un regard original et réaliste. Au cours de la seconde saison par exemple, Kurt chanteur gay du Glee Club a embrassé son premier garçon : « Alors que le suicide d'un étudiant homosexuel a récemment bouleversé le pays, les blogueurs du « Project Rungay » évoquent un traitement révolutionnaire de l'homosexualité à l'écran :

---

<sup>114</sup> STELTER, Brian, « A Long Wait Stirs Enthusiasm for Fox Show 'Glee' ». In : The New York Times, 01/09/2009. Disponible sur : <[http://www.nytimes.com/2009/09/02/business/media/02adco.html?\\_r=0](http://www.nytimes.com/2009/09/02/business/media/02adco.html?_r=0)>

<sup>115</sup> Marcucci, 2010, 31.

<sup>116</sup> <Cf. <http://glee-france.fr/audiences-1>>

<sup>117</sup> Telling, 2010.

Les adolescents voient des milliers de meurtres représentés à la télé avant d'avoir 18 ans, mais la plupart n'ont jamais vu un garçon embrasser un autre. [...] Vous voulez empêcher les jeunes gays de se suicider ? Montrez-leur plus de scènes comme celle de "Glee". [...] Vous ne pouvez pas imaginer à quel point une telle chose est révolutionnaire.<sup>118</sup>

Le personnage de Sue Sylvester, une coach impitoyable et jamais à cours de réflexion racistes ou misogynes, joue également pour beaucoup dans l'originalité du programme et dans sa volonté d'en découdre avec le *politically correct*.

## **B - Les succès d'estime**

Les séries *My So-Called Life*, *Freaks and Geeks* et *Huge* ont plusieurs points communs. En effet, toutes trois n'ont pas su passer l'impitoyable test des audiences et se sont vues annulées après (voire même pendant) la diffusion d'une unique saison. Par ailleurs, on peut distinguer chez ces *teen series* la volonté de prendre à contre-pied les représentations traditionnelles de l'adolescence à la télévision. Le parti pris est d'abord esthétique : en effet les actrices et acteurs ne sont pas issus de castings auxquels l'œil du jeune téléspectateur est habitué, que ce soit la réelle jeunesse d'Angela dans la première série, les physiques et tenues improbables (celles des années 1980) de Sam et ses amis dans la seconde ou les corps obèses des campeurs dans la troisième. Il est également scénaristique, voire idéologique, dans la manière de montrer une adolescence fragile et puissante à la fois qui se questionne en permanence et est confrontée aux réalités de l'existence. Faut-il voir dans l'impopularité de ces trois shows à l'originalité affirmée un lien de cause à effet ? La question mérite effectivement d'être posée. Il n'en demeure pas moins que chacun d'eux a su fédérer, surtout à titre « posthume », un corps de fans indéfectible, et les deux premiers n'ont eu de cesse de constituer des références de poids dans l'univers télévisuel.

---

<sup>118</sup> *Ibid.*

## 1 - My So-Called Life (1994)

### a - Un succès critique

*My So-Called Life* apparaît comme l'OVNI télévisuel de l'année 1994. Diffusé sur ABC, il est encensé par la critique avant même sa diffusion. « *It's the best piece of filmmaking I've seen anywhere this year* »<sup>119</sup> écrit David Hiltbrand avec un enthousiasme non dissimulé dans *People*. Plus loin, il ne craint pas de comparer son héroïne Angela Chase à la figure (déjà maintes fois évoquée dès qu'il s'agit de décrire des personnages adolescents) du *Catcher in the Rye* : « The drama is a lyrical coming-of-age story told through the eyes of 15-year-old Angela Chase, a Holden Caulfield for the '90s ». L'histoire est pourtant d'une étonnante simplicité et narre le quotidien d'une jeune fille de quinze ans au lycée Liberty High School. Le show, créé par Winnie Holzman, a compté 19 épisodes et rassemblé en moyenne 6,6 millions de téléspectateurs<sup>120</sup>. *My So-Called Life* sert de référence dès lors qu'une série tente de représenter l'adolescence d'une manière moins stéréotypée et/ou aseptisée que certaines propositions télévisuelles ou cinématographiques extrêmement populaires. Ainsi, on peut lire à propos de la série française *Age sensible* (qui n'a connu elle aussi qu'une seule saison en 2002) :

La série rompt avec les normes télévisuelles (ou cinématographiques) : « L'idée était de faire une série qui parle de jeunes, 18 ans, grosso modo le même âge que les personnages d'*Hélène et les garçons*, mais radicalement aux antipodes. Essayer de faire une série "juste" – non de faire "réaliste" – c'est-à-dire décrire, de façon précise et à partir de petites choses, la réalité de ce que c'est que d'être en première année de fac », et en ayant « réfléchi à partir de séries comme *Angela, 15 ans*<sup>121</sup> ou *Once and again* (Deuxième chance) ». <sup>122</sup>

---

<sup>119</sup> HILTBRAND, David, « Picks and Pans Review: My So-Called ». **In** : *People*, Volume 42, Numero 09, 08/29/1994. Disponible sur : <<http://www.people.com/people/archive/article/0,,20140733,00.html>>

<sup>120</sup> Cf. article Wikipedia : <[http://en.wikipedia.org/wiki/My\\_So-Called\\_Life](http://en.wikipedia.org/wiki/My_So-Called_Life)>

<sup>121</sup> *Angela 15 ans* est le titre français de la série.

<sup>122</sup> Schmidt, 2007, 94.

Le père de Buffy, Joss Whedon, ira jusqu'à dire de *My So-Called Life* qu'elle est « the benchmark, the gold standard » en ce qui concerne les programmes proposés aux adolescents<sup>123</sup>.

### **b - Du réalisme ?**

L'intrigue a lieu à Three Rivers, une banlieue fictive de Pittsburgh, et met en scène d'une façon réaliste le quotidien d'Angela et ses amis Rayanne, Rickie, Sharon, Brian et Jordan Catalano, le garçon dont elle est éperdument amoureuse. Cette simplicité et ce souci de coller au plus près de la « vraie vie » adolescente a su toucher un public, comme le raconte d'ailleurs Michele Byers :

Recently, I met a young woman at a rock show. She told me that the television show *My So-Called Life* (hereafter MSCL) was the only series she had ever really related to. She said she felt that it was the only program in which the characters spoke to her experience with their nonmainstream portrayal of girls and boys, women and men.<sup>124</sup>

Et l'une des caractéristiques qui a su faire le succès (d'estime) de la série est son interprète Claire Danes qui, outre ses talents évidents d'interprétation, a aussi l'âge de son héroïne. Le *New York Times* aura d'ailleurs à ce sujet un titre particulièrement explicite : « The So-Called World Of an Adolescent Girl, As Interpreted by One »<sup>125</sup>. L'intérêt de Byers pour *My So-Called Life* a d'ailleurs résidé en la façon dont est rendue la réalité dans ce programme :

My interest in this particular show is partly due to its fitting into the category of "realistic" television (as opposed to soap operas, for example), in which seemingly real people have real relationships, real emotions, real issues, and real sex. In Foucault's terms, I am seeking out the regimes of truth operating in the discourses of this text.<sup>126</sup>

---

<sup>123</sup> Lavery, *op. cit.*, 211.

<sup>124</sup> Byers, 1998, 711.

<sup>125</sup> WEBER, Bruce, « TELEVISION REVIEW; The So-Called World Of an Adolescent Girl, As Interpreted by One ». **In** :The New York Times, 25/08/1994. Disponible sur : <<http://www.nytimes.com...arts/television-review-so-called-world-adolescent-girl-interpreted-one.html>>

<sup>126</sup> Byers, *op. cit.*, 713.

### **c - Un échec commercial**

Face aux audiences décevantes et à la concurrence de poids lourds comme *Friends*, ABC décida d'arrêter la diffusion de *My So-Called Life*. La publicité est souvent seule juge de la diffusion ou non d'un programme et les recettes étaient insuffisantes : « Life was bringing in only \$50,000 a commercial by the time it ended in January 1995 »<sup>127</sup>. La série n'a duré que le temps d'une seule et unique saison et s'est arrêtée le 15 mai 1995. Mais elle eu l'avantage d'une rediffusion sur MTV dès avril 1995 un mois avant son annulation, ce qui a contribué à entretenir l'aura qu'a su se forger la série : « While fans of the ABC drama "My So-Called Life" wait to learn whether the show will be renewed, the 19 episodes that have appeared on ABC Television will be shown on MTV, the rock-music cable television network, starting next Monday »<sup>128</sup> [sic]. Les fans se sont fortement mobilisés et ont mené de nombreuses campagnes pour faire pression sur la chaîne ABC, mais cette dernière n'a jamais cédé sur le sujet.

## **2 - Freaks and Geeks (1999)**

### **a - Un ton décalé**

*Freaks and Geeks* est un autre OVNI parmi les *teen series*. Créé par Paul Feig et produit par Judd Apatow, le feuilleton a duré lui-aussi le temps d'une saison sur NBC : serait-ce la malédiction des séries dites « décalées » sur l'adolescence ? Elle compte dix-huit épisodes qui ont rassemblé en moyenne 6,7 millions de téléspectateurs<sup>129</sup> mais la décision de l'annuler a été prise dès le douzième. La série a débuté le 25 septembre 1999 alors que la majorité des programmes à succès étaient souvent de toute autre facture : des fous rires obligatoires de sitcoms aux physiques éblouissants des acteurs et actrices des autres *teen dramas*, le second degré et les « erreurs de casting » ne semblaient pas nécessairement avoir leurs places. Il faut croire que l'année présageait un cru placé sous le signe de la recherche d'originalité et nouvelles propositions télévisuelles : on pense notamment à *The West Wing* qui laisserait voir au fil des saisons une Maison Blanche sous un angle jusque-là inédit ou

---

<sup>127</sup> Lavery, *op. cit.*, 212.

<sup>128</sup> New York Times, 03/04/1995 : <<http://www.nytimes.com...rebroadcasting-of-my-so-called-life.html>>

<sup>129</sup> Cf. article Wikipedia : <[http://fr.wikipedia.org/wiki/Freaks\\_and\\_Geeks](http://fr.wikipedia.org/wiki/Freaks_and_Geeks)>

encore *The Sopranos*<sup>130</sup> dont la postérité ne viendrait que confirmer l'idée géniale d'avoir su montrer le quotidien d'un mafieux dépressif et de sa famille.

L'histoire de *Freaks and Geeks* se situe dans les années quatre-vingts et se concentre, une fois n'est pas coutume, sur les histoires respectives des *freaks* (Lindsay Weir, Daniel Desario, Kim Kelly, Nick Andopolis et Ken Miller) et des *geeks* (Sam Weir, Neal Schweiber et Bill Haverchuck) au sein d'un établissement scolaire. La scène d'ouverture est à ce titre une merveille du genre puisqu'en un long mouvement de caméra elle introduit toutes les « strates » de la population lycéenne. Elle commence sur le terrain de football où les athlètes s'entraînent, se poursuit dans les gradins où un footballeur lance un « I love you so much it scares me » à une *cheerleader* émoustillée, puis descend voir ce qui se passe en dessous : les blousons de cuir, des *freaks*, qui discutent église et Led Zeppelin, puis plus loin les petits pulls étriqués des *geeks*, fans de Bill Murray. La galerie de ces lycéens ordinaires est servie par un casting de choix, avec des actrices et acteurs en herbe dont certains ont accédé depuis à une relative popularité télévisuelle ou cinématographique comme Linda Cardellini, James Franco, Seth Rogen, Jason Segel ou Busy Philipps.

Cette série est directement inspirée de la vie de son créateur : Feig est né en 1962 et a grandi dans une banlieue de Détroit, dans le Michigan et il a volontiers confessé à plusieurs reprises se retrouver tout particulièrement dans le personnage de Sam Weir, gentil *geek* gaffeur. Le mélange de drame et d'humour fait en grande partie le charme de *Freaks and Geeks* : « Some might call it a “,” but Feig preferred to call it a “comma,” a comedy that includes slices of realistic drama »<sup>131</sup>.

## **b - Série culte ?**

When I created that show, I honestly thought, Who wouldn't relate to something like this? Who wouldn't want to see true stories from their past shown in a funny, realistic way? And maybe I didn't bank on the fact that there were a lot of people who didn't want to re-experience those years. But I found out pretty quickly.<sup>132</sup>

Paul Feig s'interroge sur la fin de l'expérience. Face aux faibles audiences, la chaîne NBC a en effet décidé de ne pas prolonger la diffusion. Est-ce le refus du public d'être confronté à

---

<sup>130</sup> Olmstead, 2005, 4.

<sup>131</sup> *Ibid.*, 19.

<sup>132</sup> Sacks, 2009, 97.

une vision trop réaliste de leur adolescence comme le pense Feig ? Ou peut-être son besoin si grand de voir ses désirs accomplis au travers d'intrigues télévisuelles comme le souligne le producteur de la série Judd Apatow : « Unlike the popular teen series of the day, *Beverly Hills 90210* and *Dawson's Creek*, it didn't satisfy people's need for what Apatow called "wish fulfillment" »<sup>133</sup> ? L'une des raisons qui a également été avancée est le coût de production lié au fait que l'action se situe dans les années 1980 et qu'à ce titre les moyens nécessaires à cet ancrage dans le temps furent plus importants, ce qui expliquerait son arrêt aussi rapide. De plus, le style vestimentaire de l'époque ne cadrait là encore pas tout à fait avec l'exigence de rêve et de glamour d'une majorité des téléspectateurs : « The early '80s was not a very glamorous time, coming after the anarchy and rebellion of the '70s but before the decadence and mass consumption of the mid-'80s ».<sup>134</sup>

À l'annonce de l'arrêt de *Freaks and Geeks* en mars 2000, un regroupement de fans prend forme et lance l'« Operation Haverchuck » qui parvient finalement à persuader la chaîne de diffuser trois épisodes de plus en juillet de la même année. Les trois épisodes restants furent diffusés en septembre sur ABC Family. Feig et Apatow de leur côté ont eu aussi recours aux fans de leur série au moyen d'une pétition en ligne où l'on pouvait s'engager à acheter un DVD lors de la sortie prochaine de la saison : ils ont obtenu plus de 40.000 signatures. Quand le DVD sortit en 2004, il s'est rapidement bien vendu. Comme souvent pour les séries dites « cultes », la gloire est en grande partie posthume. Ainsi *Freaks and Geeks* intègre le classement du *Time magazine* de 2007 : « 100 Greatest Shows of All Time ». La même année, elle prend la vingt et unième place du « TV Guide's Top Cult Shows Ever » et en 2008, *Entertainment Weekly* la compte parmi les treize meilleures séries de ces vingt-cinq dernières années. Pour mémoire, quand la série de Feig est diffusée, elle est classée quatre-vingt-treizième sur les quatre-vingt-quinze shows les plus populaires : « But for a legion of über-fans and television fanatics alike, the show marked a welcome change to the usual fare »<sup>135</sup>.

---

<sup>133</sup> Olmstead, *op. cit.*, 26.

<sup>134</sup> *Ibid.*, 13.

<sup>135</sup> *Ibid.*, 5.

### 3 - *Huge* (2010)

#### a - « Young adult serie »

Comme *My So-Called Life* et *Freaks and Geeks*, la série *Huge* n'a connu qu'une seule et unique saison qui a rassemblé en moyenne 1,6 millions de téléspectateurs<sup>136</sup>. Diffusée sur ABC Family, elle s'inspire de l'ouvrage du même nom et écrit par Sasha Paley en 2008. Son livre fait partie des fameux young-adult novels<sup>137</sup> qui connaissent ces dernières années un succès grandissant auprès d'un public adolescent mais aussi plus âgé : on pense aux séries d'ouvrages telles que *Twilight*, *Hunger Games* ou encore *Percy Jackson* qui connaissent tous leur adaptation cinématographique. L'intrigue tourne autour de la vie de huit adolescents obèses dans un camp d'été destiné à leur faire perdre du poids : le Camp Victory. Nous suivons donc le quotidien de Willamena ("Will") Rader, Amber, Becca, Ian, Chloe, Alistair, Trent et Dante Piznarski. Winnie Holzman, que l'on a déjà évoquée auparavant car à l'origine de *My So-Called Life*, avec l'aide de sa fille Savannah Dooley, est à l'origine de son adaptation et a écrit l'épisode pilote :

Avec la même sensibilité et la même justesse, elle s'attaque, cette fois, à cette question délicate qui touche désormais une très large minorité d'enfants et d'adolescents. On est très loin des spectacles de télé-réalité, façon *The Biggest Loser*, qui tournent au spectacle de cirque plutôt qu'à une véritable prise de conscience du fléau.<sup>138</sup>

Son originalité réside effectivement dans la mise à l'écran de ces corps que l'on ne voit souvent que dans des émissions avilissantes ou dans des séries télévisées qui choisissent de n'en faire que des personnages souvent secondaires. La série *Huge* dénote car la totalité de son casting principal est atteinte d'obésité.

---

<sup>136</sup> Cf. article Wikipedia : <[http://en.wikipedia.org/wiki/Huge\\_%28TV\\_series%29](http://en.wikipedia.org/wiki/Huge_%28TV_series%29)>

<sup>137</sup> Le terme « young adult » est également utilisé en français dans la classification de certaines librairies et à la FNAC.

<sup>138</sup> <<http://seriestv.blog.lemonde.fr/2010/07/02/huge-les-ados-version-extra-large/>>

## **b - Une sensibilité adolescente**

À l'origine, comme le rappelle le *New York Times* peu avant la diffusion du premier épisode<sup>139</sup>, Savannah Dooley avait signé (du haut de ses vingt-et-un ans) pour écrire ce qui devait être un téléfilm réalisé par un ami de la famille. Celui-ci ne s'est pas fait mais ABC Family a décidé d'en faire une série de dix épisodes, sous la haute-autorité de l'expérimentée Winnie Holzman. La complicité mère-fille ainsi que le jeune âge de la scénariste en herbe vont dans le sens d'une certaine délicatesse à l'égard des corps et âmes des jeunes campeurs, comme le montre ce court dialogue entre les deux femmes lors de l'interview du journal new-yorkais :

Dooley : I would say that if my childhood and teenage years were characterized by one thing, it would have to be my personal struggle just relating to my own looks.

Holzman : I would say the same.

Dooley : For yourself, or for me?

Holzman : No, for me!

Le choix de Nikki Blonsky pour tenir le rôle principal de la série n'a rien d'innocent. Cette dernière a en effet incarné l'année précédente la ronde Tracy Turnblad, bataillant pour infiltrer le monde filiforme et impitoyable de la danse, dans le film *Hairspray* (2007, Adam Shankman) et aux côtés d'une icône adolescente incontournable de la dernière décennie : Zac Efron (la série des téléfilms et film *High School Musical*, 2006-2008, Disney Channel).

---

<sup>139</sup> HALE, Mike, « A Close-Knit Team on a Plus-Size Show ». **In** : *The New York Times*, 18/06/2010. Disponible sur : [http://www.nytimes.com/2010/06/20/arts/television/20huge.html?pagewanted=all&\\_r=2&](http://www.nytimes.com/2010/06/20/arts/television/20huge.html?pagewanted=all&_r=2&)

Deuxième partie :

L'organisation sociale de l'adolescence  
dans les *teen series*.

Castes, lutte des classes, problématiques  
ethniques et religieuses.

# I - La société lycéenne ou la loi des castes

---

## A - Quelles castes pour quelle organisation ?

### 1 - Scènes d'exposition : le rôle clé de l'épisode pilote

#### a - Moment charnière et quête de soi

Le premier épisode d'une série, à l'image d'une scène d'exposition au théâtre, répond à une logique scénaristique bien précise, celle d'introduire les personnages, les lieux et les intrigues que vont suivre les téléspectateurs pendant les saisons à venir. Communément appelé « pilote » (pilot) dans le langage télévisuel, il utilise d'ailleurs la plupart du temps cette appellation comme titre et a pour vocation de donner le reflet le plus fidèle de la série aux chaînes auxquelles il est proposé dans un premier temps, puis au public.<sup>140</sup> Dynamique, ambitieux et parfois caricatural, il a toutes les caractéristiques d'un ambassadeur zélé qui aurait à présenter en un temps record toutes les qualités de son pays, en cela l'analyse des épisodes pilotes est souvent particulièrement intéressante.

« So I started hanging out with Rayanne Graff, just for fun, just cause it seemed like if I didn't I would die or something [...] »,<sup>141</sup> confie la voix-off d'Angela Chase au début du premier épisode de la série *My So-Called Life*. À l'image de cette phrase initiale, la série est lancée : on saisit d'emblée le changement (de fréquentations), les aspirations nouvelles (le fun) et la radicalité adolescente (« die or something ») qui laisseront leur empreinte tout au long des épisodes. Car dans le cas de nos onze *teen series*, ces premiers essais nous semblent d'autant plus pertinents qu'ils tentent à chaque fois de saisir les personnages principaux, ou héros, adolescents à un moment charnière de leur vie et de montrer comment chacune et chacun se lancent dans une quête de soi (recherche caractéristique de l'adolescence, la rentrée

---

<sup>140</sup> Seuls deux épisodes de notre corpus portent un titre original : « Welcome to the Hellmouth » pour *Buffy The Vampire Slayer* (le pilot n'a pas été diffusé mais réservé exclusivement à un visionnage confidentiel auprès des chaînes) et « Hello, I Must Be Going » pour *Huge*.

<sup>141</sup> « Pilot » (01x01), *My So-Called Life*

perçue comme « premier jour du reste de leur vie ») qui sera le fil conducteur des épisodes à suivre. Nous sommes en quelque sorte les premiers arrivés sur la scène du crime, qui n'est ici souvent que celui perpétré à l'encontre d'une ancienne vie, d'amitiés passées et d'un coup sacrifiées, ou de vieilles habitudes, toutes liées à l'enfance et à une innocence qui semble désormais perdues.

### **b - Héros, héroïnes et personnages principaux**

Héros ou personnage principal ? La distinction n'est pas aisée et l'on proposera une classification en trois groupes. Il y a d'abord les héros et héroïnes dont l'usuel préfixe « super » ne peut laisser de doute sur leur statut : l'explosive Buffy Summers, tueuse de vampires de son état, et Clark Kent, Superman en devenir, sont l'incarnation de vraies figures héroïques se battant contre le mal, pour un idéal (la survie de l'humanité), et auxquelles il est presque naturel de vouer une certaine admiration. À noter que si Buffy et Clark apparaissent comme les sauveuse et sauveur en titre, il y a pourtant nombre de situations dans lesquelles les autres personnages (Giles, Willow et Xander dans *Buffy The Vampire Slayer* et le couple parental Kent, Chloe, Pete et Lana dans *Smallville*) lui portent secours : l'héroïsme peut avoir plusieurs visages et beaucoup d'analyses prêtent à cette caractéristique une valeur postmoderne, propre à la période de l'après-11 septembre. Karin Beeler souligne ainsi dans son chapitre « Televisual Transformations: Myth and Social Issues in Smallville » :

The presence of other “heroes” suggests the relativization of the savior figure in a postmodern, post-9/11 world of contradictions, where it is difficult to conceive of the concept of one person saving humanity from destruction or where the concept of heroism is mutable. Multiple forces are at work in the complex world of the twenty-first century which often resists the idea of a single source of power.<sup>142</sup>

Ensuite, se dessine la catégorie de ceux que l'on nommera « héros ou héroïnes du quotidien » qui sont, du fait de leur force morale, des personnalités remarquables. Les épreuves qu'ils affrontent en font plus que de simples personnages principaux. Les téléspectateurs s'identifient fortement à eux et éprouvent une immense affection pour eux. On citera comme exemples marquants Angela, Lucas, Ryan et Willamena (cette dernière étant à

---

<sup>142</sup> Geraghty, 2011, 34.

la limite de l'anti-héroïne dans sa façon d'être systématiquement contre les valeurs promues par le camp Victory). Enfin, l'on trouve les personnages principaux, plus ordinaires, moins fédérateurs, fonctionnant souvent en binôme (frère et sœur) et s'inscrivant au sein d'un groupe de personnages (à l'origine secondaires mais qui ne tardent pas à se situer sur un pied d'égalité au fil de l'intrigue et des saisons). Viennent immédiatement à l'esprit les exemples de Brandon et Brenda, Dawson et Joey, Lindsay et Sam, Serena et Dan. On laissera la série *Glee* en dehors de toute classification du fait de son statut de série collégiale à multiples personnages principaux (Rachel, Finn, Queen, Kurt etc.).

### c - Scènes d'exposition

Dans le premier épisode (en deux parties) de *Beverly Hills 90210*, Brandon et Brenda débarquent de leur Minnesota natal, perdus dans la « grand ville » (Los Angeles) en général et le quartier huppé de Beverly Hills en particulier. Angela Chase de *My So-Called Life* montre le début de sa transformation en se teignant les cheveux en rouge, gage éclatant de ses nouvelles amitiés (la rebelle Rayanne et l'ambigu Rickie) et de la fin des anciennes (Sharon et son voisin Brian). « I know my transcripts are a little colourful »<sup>143</sup> : Buffy Summers (*Buffy The Vampire Slayer*) est elle aussi à la recherche d'une nouvelle vie en arrivant dans son nouveau lycée de Sunnydale. Elle veut faire table rase du passé et oublier ce gymnase incendié par ses soins dans son ancien établissement à Los Angeles. Du côté de *Dawson's Creek*, il semblerait que le bouleversement hormonal soit à l'origine de tous les changements : l'amitié devenue soudainement compliquée entre Dawson et Joey, l'arrivée de Jen la nouvelle voisine qui suscite l'émoi chez les garçons... Comme Angela, Lindsay Weir, dans *Freaks and Geeks*, ne trouve plus la place qu'elle avait avant, celle d'élève modèle et championne de mathématiques, puisqu'elle vient d'être acceptée par les *freaks* de son lycée.

Le premier épisode de *Smallville* nous présente d'abord la légende des origines de Superman, ce petit garçon descendu sur terre avec une pluie de météorites, adopté par les Kent, mais il nous présente surtout le jeune Clark, désormais adolescent, et tentant difficilement de maîtriser tous ses nouveaux pouvoirs. Lucas et Nathan Scott (*One Tree Hill*) voient eux-aussi leur existence changer par l'entrée du premier (demi-frère non assumé) dans l'équipe de basketball du second, réveillant du même coup les haines fratricides et changeant

---

<sup>143</sup> « Welcome to the Hellmouth » (01x01), *Buffy The Vampire Slayer*

la donne au sein de l'équipe, de la classe, des cercles d'ami-e-s et de la famille. Pour *The O.C.*, l'arrivée de Ryan, jeune homme issu d'un milieu à problèmes, dans la riche famille des Cohen, est prétexte à nombre de changements, pour lui-même comme pour Seth le fils inhibé ou pour la voisine, riche et solitaire, Marissa Cooper.

Le retour de Serena Van Der Woodsen, aperçue à Grand Hall Station, bouleverse le microcosme lycéen de l'Upper East Side et l'annonce de son arrivée par la voix de *Gossip Girl* constituera d'ailleurs l'introduction de chaque épisode. *Glee* ne met pas un seul personnage en avant dont la vie va être changée mais tout un groupe, celui des New Direction. La création d'une chorale est l'événement qui bouleverse les existences de nos adolescents et les pousse vers l'inconnu. La scène d'exposition de *Huge* va mettre en avant Willamena, nouvelle venue au camp Victory et bien décidée à ne pas se plier aux règles, notamment à celle de la pesée initiale, qu'elle défie en une scène de strip-tease mythique avec déhanchés chaloupés et claques sur cellulite.

## **2 - Le lycée ou l'origine d'une organisation sociale parallèle**

### **a - Le lycée : une création sociale souvent impopulaire ?**

« Man, I hate high school » lance Lindsay Weir face à l'ingratitude de son jeune frère Sam qu'elle vient de défendre contre le terrifiant Alan Simpson et sa bande<sup>144</sup>. Ce point de vue tranché, et pour le moins négatif, de la jeune fille est intéressant à deux égards. D'une part, il souligne le fait qu'outre une réalité géographique (un lieu, un bâtiment), le lycée (*high school*) désigne un moment de vie capable de susciter des sentiments forts, que ce soit la haine (souvent majoritaire au sein des séries de notre corpus, quoique parfois plus nuancée) comme chez Lindsay, voire l'amour comme chez Blair Waldorf ou Rachel Berry qui ne cachent pas leurs penchants voire leur passion pour les rouages et l'organisation de leurs écoles respectives,<sup>145</sup> même si ces dernières ne leur rendent pas toujours justice (*Queen B* sera momentanément déchuée tandis que Rachel est constamment sous le feu des railleries de ses camarades). D'autre part, le point de vue négatif de Lindsay rappelle que ce manque de reconnaissance envers l'institution est souvent dû à l'organisation sociale, officieuse ou

---

<sup>144</sup> « Meet the Freaks and Geeks » (01x01), *Freaks and Geeks*

<sup>145</sup> L'institution privée pour filles Constance Billard pour Blair et le lycée public MacKinley pour Rachel

parallèle, du lycée : incarnée ici par la violence d'Alan (*bully* de service) à l'encontre de Sam (*geek* de service). Pas de gratitude envers l'établissement, donc, qui a pourtant permis aux adolescents de quitter l'atelier pour la salle de classe, comme le rappelle Grace Palladino dans son chapitre *The High School Age* : « The Great Depression had finally pushed teenage youth out of the workplace and into the classroom. »<sup>146</sup>

Force est d'avouer que la période du lycée évoque rarement une époque bénie, insouciant et légère, dans l'esprit de celles et ceux qui y sont passés. Elle devient souvent quand on en est sorti synonyme d'un monde impitoyable où les plus forts et les plus populaires règnent sans partage sur les plus faibles et les mal-aimés. Cette détestation du lycée s'avère d'ailleurs être à l'origine de certaines de nos séries, dont les créateurs eux-mêmes semblent exorciser ce passage douloureux de leur existence à travers des intrigues quasi cathartiques. Joss Whedon, le créateur de *Buffy The Vampire Slayer*, est très explicite sur le sujet :

And the show was, "High school is a horror movie." And there are not a lot of people I know who don't relate to that. I sold the show with Invisible Girl as part of my pitch, and that was the girl who was just so unremarkable that she had gradually disappeared. That was based on, when I was fifteen I actually drew a picture of myself becoming transparent.<sup>147</sup>

### **b - Le rôle ambigu de l'autorité et du monde adulte**

L'autorité adulte est pour le moins paradoxale entre les quatre murs d'un lycée. D'un côté elle est forte au point parfois de revêtir un caractère totalitaire : le professeur d'histoire tyrannique de Brandon, le proviseur ultra sévère de Buffy, la *coach* Sue Sylvester de *Glee* ou encore Shay, la professeure de sport hyperactive et vitupérante de *Huge* incarnent un pouvoir quasi dictatorial et surtout terrifiant. Dans une certaine mesure pourtant, le monde adulte est absent voire invisible : il intervient rarement et ne règle presque jamais les conflits entre adolescents.

Le monde adulte a défini et fixé les cadres et les règles qui régissent le monde lycéen en amont et continue de les faire appliquer par l'intermédiaire des acteurs scolaires

---

<sup>146</sup> Palladino, 1996, 5.

<sup>147</sup> Lavery and Burkhead, 2011, 50.

(professeurs, conseillers...), mais il a fait naître dans le même temps une société parallèle dont l'organisation autonome voire indépendante, celle des élèves entre eux, n'offre finalement aucune prise ou presque. Comme le souligne Murray Milner dans son introduction à son ouvrage *Freaks, Geeks and Cool Kids*<sup>148</sup> : « Rather, a clearer understanding of adolescent behavior requires that we focus on the way adults have used schools to organize young people's daily activities, and the teenage status system that result from this way of structuring their lives ». La manière dont les adultes ont élaboré la vie scolaire de leurs enfants est directement à l'origine du système de castes produits par eux.

### c - Un ordre nécessaire ?

« High school is a cast system », lance la *coach* impitoyable et néanmoins hilarante Sue Sylvester dans le premier épisode de la série *Glee*. La formule lapidaire a le mérite de dépeindre parfaitement le microcosme lycéen. Le terme « caste » n'est d'ailleurs pas le fruit d'une vaste exagération dès lors que l'on veut étudier de plus près l'organisation lycéenne, dans sa réalité ou à travers ses représentations. Cet emprunt sémantique qui renvoie à l'organisation de la société indienne semble souvent s'imposer de lui-même pour décrire les différentes strates de cette microsociété américaine. Milner utilise volontiers cette comparaison, en la limitant dans un premier temps au rapport du Brahman avec les Intouchables :

The beautiful cheerleader can work with a bright nerd on a class project, the Brahman can supervise Untouchables working in the field, the company president can spend all day in a meeting subordinate an even share a “working lunch”—but when work is done, they go separate ways<sup>149</sup>.

L'interpénétrabilité semble impossible en dehors de moments ponctuels comme des révisions pour le S.A.T.<sup>150</sup> pour Steve le désinvolte et Andrea l'angoissée<sup>151</sup>, une expérience de biologie

---

<sup>148</sup> Milner, 2004, 2.

<sup>149</sup> Milner, 2004, 4.

<sup>150</sup> Scholastic Assessment Test : test d'aptitude exigée pour intégrer les universités américaines

<sup>151</sup> « It's Only a Test » (01x17), *Beverly Hills 90210*

pour Joey la brillante élève et Pacey le cancre de service<sup>152</sup> ou un exposé sur l'inquisition hispanique pour Ryan le *bad boy* et Luke le sportif<sup>153</sup>.

On saisit d'emblée l'idée de communautés closes répondant à une organisation au sein de laquelle la mise en place de passerelles reste difficile. La série *Freaks and Geeks* (dont le titre a vraisemblablement inspiré celui de l'ouvrage de Milner) pousse d'ailleurs le vice « séparatiste » jusqu'à en faire le fondement de ses intrigues et surtout celui de son échantillon de personnages principaux : les *freaks*, les *geeks* et les autres. L'épisode le plus exemplaire de cette organisation cloisonnée est celui qui voit débarquer une jolie nouvelle, Maureen, dans la classe de Sam et ses amis<sup>154</sup>. Ces derniers tombent sous son charme et deviennent immédiatement amis avec elle, alors même qu'ils savent qu'elle n'est pas de leur monde. Cette dernière ne semble en effet pas tenir compte des castes en place et ne voit aucun mal à passer du temps avec la bande de *geeks*. Très vite hélas, une *cheerleader*<sup>155</sup> se chargera de la « ramener dans le droit chemin » et de l'intégrer au cercle auquel elle est censée appartenir : celui des gens beaux et populaires.

#### **d - Un lieu de pouvoir du groupe**

La question de l'identité adolescente ne peut en effet se poser en dehors de la question du pouvoir du groupe, c'est-à-dire de l'esprit grégaire qui régit et sous-tend l'organisation scolaire entre élèves, affranchis de l'autorité et du regard de l'adulte. Sur les onze *teen series* étudiées, une seulement ne se déroule pas entre les quatre murs d'un lycée : la série *Huge* (2010) a lieu dans un camp d'été pour adolescents en surpoids, situé en pleine nature (elle répond néanmoins à une organisation et des codes proches de ceux du lycée). À ce titre, la « tyrannie de la majorité » évoquée par Hanna Arendt (*La Crise de la culture*), reprise par Dominique Pasquier dans *Cultures lycéennes. Tyrannie de la majorité*, prend tout son sens et l'enjeu dès lors sera pour les jeunes élèves de déterminer leur place en fonction et au sein du groupe (ou en dehors) quand ils s'affranchissent :

---

<sup>152</sup> « Double Date » (01x10), *Dawson's Creek*

<sup>153</sup> « The Secrets » (01x12), *The O.C.*

<sup>154</sup> « Carded and Discarded » (01x07), *Freaks and Geeks*

<sup>155</sup> Il nous semble plus judicieux d'utiliser la dénomination américaine « cheerleader », terme neutre désignant à la fois une fille et un garçon pratiquant le *cheerleading*, plutôt que la création française « pom pom girl » qui semble réduire l'exercice à un sexe et à un accessoire, même si les représentations qui en sont faites sont effectivement en grande partie marquées par ce raccourci.

L'enfant dans ce groupe est dans une situation pire qu'avant, car l'autorité d'un groupe, fût-ce un groupe d'enfants, est toujours beaucoup plus forte et beaucoup plus tyrannique que celle d'un individu, si sévère soit-il. [...] Affranchi de l'autorité des adultes, l'enfant n'a donc pas été libéré, mais soumis à une autorité bien plus effrayante et vraiment tyrannique : la tyrannie de la majorité<sup>156</sup>.

La hantise voire l'obsession lycéenne devient donc rapidement celle de ne pas faire partie du groupe dominant, d'un groupe identifié ou pire de n'appartenir à aucun groupe. « I don't wanna look like a geek with no friends » avoue Brenda avant son premier jour dans le tout nouveau lycée de Beverly High et confessant dans le même temps sa volonté d'appartenir à la catégorie dominante des élèves populaires et cools (en opposition à celle des *geeks*). Ce pouvoir grégaire est souvent mis en scène, notamment d'une manière très imagée et symbolique dans nos deux *teen series* « fantastiques » : *Buffy The Vampire Slayer* et *Smallville*.

L'épisode « The Pack »<sup>157</sup> remet le principe du groupe en question et le caricature à travers la métamorphose d'élèves, dont Xander l'ami de Buffy, en une meute de féroces hyènes aussi stupides qu'impitoyables. L'image de la terrible hyène est particulièrement efficace dès lors qu'il s'agit de pointer du doigt la bêtise collective, comme en témoigne le « Hey Hyenas ! » du professeur de sport et d'éducation sexuelle de *Freaks and Geeks*<sup>158</sup>, à l'adresse d'une assemblée de garçons hilares à l'écoute de ses leçons sur la sexualité. Quant à la peur de n'appartenir à aucun monde, on la retrouve également dans Buffy : l'épisode « Out of Mind, Out of Sight »<sup>159</sup> narre les actes de vengeance perpétrés par une jeune élève devenue invisible à force d'être ignorée par tout le monde. On l'a évoqué plus haut à propos de son créateur Joss Whedon. De la même manière, l'épisode « X-Ray »<sup>160</sup> de *Smallville* suit le parcours destructeur d'une lycéenne que personne ne remarque jamais et qui a désormais la capacité de prendre l'apparence de qui elle veut : après avoir tué sa mère elle prend notamment l'apparence de cette dernière. D'un point de vue psychanalytique, les symboles sont lourds de sens. Ils trahissent la douleur adolescente de ne pas faire partie d'un groupe et

---

<sup>156</sup> Arendt, 1986, p. 233. Cité par D. PASQUIER (2005) dans son introduction.

<sup>157</sup> « The Pack » (01x06), *Buffy The Vampire Slayer*

<sup>158</sup> « Tests and Breast » (01x04), *Freaks and Geeks*

<sup>159</sup> « Out of mind, Out of sight » (01x11), *Buffy The Vampire Slayer*

<sup>160</sup> « X-Ray » (01x04), *Smallville*

le triomphe des apparences : l'invisibilité comme disparition ultime (pire que celui que l'on méprise est celui que l'on ne voit pas) et la quête perpétuelle d'identités à travers un mimétisme poussé à l'extrême puisque menant au matricide et à la mort de la jeune fille.

### e - Question de l'identité et de la popularité

Au-delà de la question de l'identité se trouve souvent celle de la *popularité*, une reconnaissance absolue par des pairs qui semblent être au sommet de l'échelle des valeurs lycéennes et pourraient être l'équivalent d'une caste sacrée : celle des Brahmanes qui s'assimile souvent à celle des jeunes gens beaux, sportifs et charismatiques. Nombre de nos personnages cèdent ainsi à un moment ou un autre à l'appel des *cheerleaders* ou de l'équipe de football (ou de basket) : Buffy goûte au dévorant et brûlant plaisir de la popularité à pompons<sup>161</sup> le temps d'un épisode, tout comme Hayley<sup>162</sup>, Kurt et Mercedes<sup>163</sup>, tandis que Luke, l'outsider « intello », se lance corps et âmes dans la pratique du basketball fournissant par la même occasion le corps de l'intrigue de la série *One Tree Hill*.

D'autres en oublient leurs principes et abandonnent d'anciennes passions, à l'image d'un Brandon dévoré par l'ambition et candidat prêt à tout lors de l'élection du président des élèves<sup>164</sup> ou d'une Lindsay qui laisse tomber les « mathletes », lassée de l'image *geek* qui lui colle à la peau. Le fait d'avoir si peu de pouvoir politique et économique mènerait à cette « obsession with status »<sup>165</sup> selon Milner : la seule prise sur l'existence devient cette quête acharnée de popularité où l'oubli de soi et le succès des apparences semblent être les clés indispensables. L'incarnation parfaite de cette course effrénée à la popularité est la jeune Jenny Humphrey prête à mentir, voler et renier toute une éducation pour avoir le droit de s'asseoir sur les marches du Met avec Blair et ses vassales : « Looks like little J. might end up with a new boy and a ticket to the inner circle », rappelle la voix de *Gossip Girl* alors que la sœur de Dan vient de croiser le chemin de Chuck, aussi populaire que prédateur.

---

<sup>161</sup> « Witch » (01x03), *Buffy The Vampire Slayer*.

<sup>162</sup> « Spirit in the Night » (01x17), *One Tree Hill*.

<sup>163</sup> « The Power of Madonna » (01x15), *Glee*.

<sup>164</sup> « Stand (Up) and Deliver » (01x16), *Beverly Hills 90210*.

<sup>165</sup> Milner, 2004, 3 et 55.

### 3 - Les castes reines

Dawson : This is so Breakfast Club.

Jen : Breakfast Club?

Joey : The movie where the kids are stuck in detention all day. At first they hate each other, and then they become good friends.

Jen : Oh, yeah. That movie stunk. Whatever happened to those actors?

Dawson : Anthony Michael Hall got some kind of weird thyroid condition. Molly Ringwald lost her gawky ingénue appeal, and the rest... are languishing somewhere in TV obscurity.

Pacey : No way! Emilio Estevez, he was in those duck movies<sup>166</sup>, remember? God, those were classics. So funny. (Extrait de l'épisode « Detention » (01X07), Dawson's Creek)

(Extrait de l'épisode « Detention » (01X07), *Dawson's Creek*)

#### a - So « Breakfast Club »

Dès lors qu'il s'agit d'aborder les représentations adolescentes au cinéma ou à la télévision, les références au film *Breakfast Club* (John Hughes, 1985) sont omniprésentes, au risque parfois d'agacer l'observateur. Sarah E. Chinn par exemple se souvient, dans l'introduction de son ouvrage *Inventing Modern Adolescence* (2009), de l'impact du réalisateur et de sa muse Molly Ringwald sur les années 1980, celles de sa propre adolescence : « The most celebrated movie in his oeuvre, *The Breakfast Club* (1985), featured five teenagers, each of whom fit a specific adolescent stereotype: the jock, the bad boy, the nerd, the weirdo, the popular girl »<sup>167</sup>. L'auteure, britannique, poursuit en formulant une critique intéressante, du fait justement de sa culture anglaise caractérisée par l'expression des différences (vestimentaires, ethniques, sociales, politiques et musicales) à l'origine, selon elle, d'une pluralité d'identités au sein de la jeunesse : elle trouve le message du film, affirmant que les différences de style sont finalement sans importance, pour le moins exotique.

---

<sup>166</sup> Référence à *The Mighty Ducks* (1992) dans lequel l'acteur Joshua Jackson qui incarne Pacey a réellement joué.

<sup>167</sup> Chinn, 2009, 2.

Sarah E. Chinn pointe également du doigt le petit monde de la culture adolescente selon Hughes, vivant entre les murs des lycées d'une banlieue ou d'une petite ville où les seuls conflits sont ceux qui opposent sportifs et intellos, ados populaires et jeunes solitaires, mauvais garçons et rédacteurs du « yearbook » : « Hughes's movies represented an adolescent culture bubbling away in suburban and small town high schools, gently rocked by the conflicts between jocks and nerds, popular kids and hermits, bad boys and yearbook editors »<sup>168</sup>. Son discours peut se justifier même si, selon nous, les comédies du réalisateur américain ne sont jamais aussi simplistes qu'elles le laissent accroire puisqu'elles abordent des problématiques sociales traditionnellement absentes du genre (le *teen movie*) : alcoolisme et chômage, comme dans *Pretty in Pink* (1986), solitude et marginalité, comme dans *Ferris Bueller's Day Off* (1986), troubles dans le genre, comme dans *Some Kind of Wonderful* (1987) etc.

*The Breakfast Club* fournit un point de repère et peut constituer une référence intéressante dans l'analyse des séries télévisées adolescentes. Et afin de rendre compte de l'organisation segmentée de la société lycéenne américaine (le système de caste évoqué précédemment), mais aussi de son évolution depuis 1985, il peut être pertinent de recourir au « schème » de John Hughes. Comme l'ont constaté Lori Bindig et Andrea M. Bergstrom en reprenant les propos de Roz Kaveney (*Teen Dreams: Reading Teen Film and Television from 'Heathers' to 'Veronica Mars'*, 2006) : « (...) today's teen television programs are "in large part a creative response to the 1980s John Hughes films and to a lesser extent other films that appeared at roughly the same time" »<sup>169</sup>.

Les portraits du maître incontesté des *teen movies* pendant les années 1980 ont beau paraître parfois réducteurs et quelque peu caricaturaux, ils sont devenus des modèles en matière d'« iconographie télévisuelle adolescente » : celle de *Breakfast Club*. Cinq types d'élèves s'y dessinent : le sportif, la fille à papa, le rebelle, le bon élève et l'artiste. S'il fallait en outre une preuve supplémentaire du statut de véritable « classique du genre » de ce film, l'épisode « Detention »<sup>170</sup> de *Dawson's Creek* pourrait tenir ce rôle : à la façon du célèbre *teen movie*, il décrit une après-midi de colle à laquelle tous nos personnages principaux sont

---

<sup>168</sup> Ibid.

<sup>169</sup> Bindig & Bergstrom, 2013, 17.

<sup>170</sup> « Detention » (01x07), *Dawson's Creek*

conviés. Kevin Williamson s’amuse et rend hommage au maître Hughes qu’il admire infiniment : « At other times, Williamson has expressed his love of John Carpenter's original *Halloween*, and for the films of director John Hughes, the king of 1980s teen cinema »<sup>171</sup>.

## **b - Casting de Hugues à la mode contemporaine**

### **— Le rebelle/cancre : John Bender**

Dans le film, l’acteur Judd Nelson joue le rôle du délinquant qui sème la discorde en crachant ses vérités au beau milieu de la salle de colle. Il est celui par qui le scandale arrive et qui contribue à révéler les personnalités. Son personnage est ancré socialement : issu d’un milieu pauvre, élevé par un père violent qui lui écrase son cigare sur les avant-bras. Il appartient à cette génération de rebelles qui a émergé des années 1950 en même temps que le rock ‘n’ roll : « Thanks to the rise of rock ‘n’ roll (the most successful teenage product to date), teenagers had lost their innocence and their direction, critics believed, and juvenile delinquency had taken over the nation ! »<sup>172</sup>.

Du côté des *teen series*, John Bender a plusieurs visages : celui du « gosse de riche » livré à lui-même, (auto-)destructeur et sexy (Dylan McCay, Lutor, Chuck Bass), celui du cancre finalement bien élevé, à la fois drôle et séduisant (Pacey, Puck), celui du marginal socialement marqué (par la pauvreté) mais qui n’échappe pas au côté séducteur du *bad boy* (Jordan Catalano, Daniel Desario, Ryan Atwood) et celui des filles qui ne se laissent pas faire et refusent (gentiment) l’autorité (Willamena ("Will"), Peyton). « What difference does it make if you sleep with a popular guy, or you go to the right party, or you know the moves to some moronic cheer to do with some lame-ass game I could care less about! »<sup>173</sup>, dit Peyton. La tendance irait donc vers une certaine désocialisation : en effet, là où la rébellion de John se nourrissait de et s’inscrivait dans un contexte plutôt difficile et au cœur d’un relatif pessimisme, propres à la décennie 1980, les figures rebelles de nos *teen series* semblent naître ex nihilo et ne devoir leur existence qu’à la seule nécessité d’avoir au casting un mauvais garçon au regard de velours.

---

<sup>171</sup> Tibbs & Peterson, 1999, 53.

<sup>172</sup> Palladino, 1996, xviii.

<sup>173</sup> « All That You Can't Leave Behind » (01x05), *One Tree Hill*

L'éternelle figure paternelle un peu sévère mais finalement aimante tient souvent lieu de seule explication et la question du milieu social devient dès lors totalement subsidiaire puisque cette situation a lieu aussi bien chez les riches (le père Bass, multimillionnaire de l'Upper East Side) que chez les plus modestes (le père de Pacey, policier dans une petite ville). Seuls Jordan, le musicien dyslexique livré à lui-même et frappé lui aussi par son père (« My old man used to knock me around too »<sup>174</sup> confie-t-il à Rickie), Daniel, le *freak* drogué, et Ryan, le délinquant abandonné par une mère alcoolique, sont finalement les plus proches de John Bender puisque fruits de véritables problèmes sociaux-économiques. On peut légitimement s'interroger sur le rôle de la patine télévisuelle et contextuelle (les décennies 1990-2000 n'auraient-elles plus envie de s'embarrasser de la pauvreté à la télévision ?) qui est à l'origine de figures rebelles vidées de leur dimension sociale. Les filles font leur apparition dans le clan des mauvaises graines et l'on peut voir dans cette introduction récente de figures féminines rebelles une relative évolution des mentalités qui ne semblent plus lier uniquement la révolte à la testostérone.

#### — La fille à papa : Claire Standish

Molly Ringwald, l'actrice fétiche et emblématique des films de Hughes, que l'on a vue notamment dans *Sixteen Candles* (John Hughes, 1984) et *Pretty in Pink*, incarne la fille à papa, aussi futile qu'un tube de rouge à lèvres (qu'elle sait d'ailleurs s'appliquer sans les mains : prouesse physique qui laisse ses camarades pantois), et néanmoins sensible et plus intelligente qu'elle ne le laisse croire.

Les différents équivalents télévisuels de la rousse Claire pourraient être Kelly, Cordelia, Jen, Brooke, Summer, Serena, Quinn et Amber : des physiques attrayants, derrière lesquels se cachent sensibilité et esprit, là où la plupart ne voit en elles que de jolies idiotes. Il est tentant de voir dans la *cheerleader* la figure moderne de cette fille à papa, à la beauté à la fois sage et néanmoins tourmentée, prisonnière d'un uniforme et d'une image qui ne correspondent pas toujours à la réalité. D'ailleurs, on l'a vu, Buffy, Jen, Brooke et Quinn ont toutes les quatre porté les pompons au fil des saisons. Le « complexe de la *cheerleader* » est-il devenu l'expression moderne de cette conjugaison impossible d'un physique avenant et de l'intelligence chez une jeune fille ?

---

<sup>174</sup> « So Called-Angels » (01x15), *My So-Called Life*.

### — Le geek/intello : Brian Ralph Johnson

L'appareil dentaire d'Anthony Michael Hall a su marquer la mémoire des adolescents des années 1980. L'« intello » au physique ingrat et aux neurones ultra-efficaces montre lui aussi ses failles, désolé d'être encore puceau, ne s'aimant pas du tout et ne se pardonnant pas d'avoir eu une mauvaise note en travaux manuels, incapable de fabriquer une lampe en forme d'éléphant.

La plupart des *geeks* de nos séries ont laissé tomber l'appareil dentaire et le pull en mohair pour une apparence nettement plus avantageuse : Brian, Lucas, Seth et Dan ont l'intelligence et le physique (et n'ont pas à justifier l'un ou l'une en fonction de l'autre contrairement à leurs camarades féminines : il n'y a pas de « complexe du *geek sexy* »). Seuls Sam et ses amis de la série *Freaks and Geeks* semblent être les dignes héritiers de Brian, en assumant des appareils dentaires, des lunettes à triple foyers, des tenues vestimentaires dépareillées et improbables : le fait que la série de 1999 soit un récit, distancié et humoristique, sur la jeunesse du créateur et producteur Paul Feig dans les années 1980, est pour beaucoup dans cet écho à *The Breakfast Club*. Nos séries aiment aussi placer dans ces rôles d'intellos des figures féminines qui, si elles ne cadrent pas avec les standards de beauté « traditionnels », restent néanmoins jolies et avenantes : Andrea, Willow, Joey, Chloé et Becca ont elles aussi l'esprit et le physique. La laideur comme la pauvreté ont une télégénie somme toute limitée : elles freinent le processus d'identification et nous reviendrons sur cet aspect ultérieurement, dans notre réflexion au sujet du genre. Il n'en demeure pas moins que l'évolution caractéristique de ces dernières années est la montée en grade du *geek*, qui semble avoir quitté la caste des intouchables et se trouve désormais valorisé au sein de la communauté lycéenne (il a même ses séries dédiées comme la sitcom *The Big Bang Theory* diffusée sur CBS depuis 2007). *Geek is beautiful ?*

### — Le sportif : Andrew « Andy » Clark

Emilio Estévez incarne Andrew « Andy » Clark, le lutteur au cœur tendre, inséparable de son short et de son débardeur, tyran dans les couloirs du lycée car tyrannisé par un père exigeant et perpétuellement insatisfait.

La figure du sportif n'a pas suscité tant d'émules au vu des personnages principaux de nos séries. Nathan et Finn, le joueur de basketball (*One Tree Hill*) et le footballeur américain (*Glee*), pourraient être les successeurs du jeune lutteur. En tant que personnages secondaires, les sportifs ne bénéficient pas toujours d'une image très positive, sans doute du fait que les

scénaristes et créateurs ont des comptes à régler avec leur jeunesse. S'ils demeurent paradoxalement l'incarnation de l'idéal masculin et du fantasme féminin, ils sont souvent critiqués pour ces mêmes raisons : Steve de *Beverly Hills 90210* pourrait incarner le beau sportif manquant de subtilité et Cliff, le footballeur qui tente de séduire Jen dans *Dawson's Creek*, serait tenté de le rejoindre sur ce terrain.

#### — L'artiste tourmentée : Allison Reynolds

Ally Sheedy joue la mutique et loufoque Allison, qui passe la grande majorité du film emmurée dans son silence, laissant échapper parfois des éclats de voix et de colère de sa bouche fébrile. La jeune femme se vante de savoir dessiner avec les pieds mais elle est surtout douée de ses mains avec lesquelles elle met en forme de magnifiques paysages sur lesquels elle fait tomber une pluie (une neige plutôt) de pellicules.

L'équivalent contemporain d'un tel personnage est, on le devine, difficile à trouver dans les *teen series* : d'une part parce qu'Allison rejoint ce degré de marginalité et de déviance que nous aborderons au travers de la thématique des *freaks*, et d'autre part parce que la mise en scène et le rapport au corps (surtout féminin) tranche particulièrement avec la pudeur hygiénique souvent caractéristique de notre corpus : l'image d'une fille répugnante qui engouffre un sandwich aux céréales écrasées et au sucre et qui gratte son cuir chevelu pour faire vivre un dessin est aux antipodes de celle de la plupart de nos personnages féminins. Néanmoins Rayanne, l'amie déjantée et souvent alcoolisée d'Angela, et Alistair, le transgenre de *Huge* à l'imaginaire fourni et insolite, seraient les plus à même de prolonger la folie d'Allison, celle propre aux artistes et à ceux qui évoluent aux marges du système. Payton, la blonde *cheerleader* dessinatrice de croquis gentiment punk (son blog s'appelle « Punk and Disorder ») pourrait aussi prétendre à un petit morceau de la couronne, mais plutôt en raison de ce curieux mélange de *cheerleading* et de rock 'n' roll que pour sa fibre artistique.

## 4 - « Out-caste »

### a - Les *outsiders* : des personnages principaux en dehors du système

Il y a bien évidemment nombre d'autres catégories ou castes en dehors des cinq modèles « Hughesiens » que nous aborderons au fil de notre étude (notamment dans la réflexion sur le genre, les inégalités filles/garçons, le corps etc.) : la garce (*bitch*) ou fille de

mauvaise vie (*slut*), le garçon aussi méchant que violent (*bully*), la grosse ou le gros, etc. Mais ce qui caractérise nos personnages principaux (ou nos héros et héroïnes du quotidien) réside souvent en leur incapacité à être enfermés dans l'une ou l'autre de ces fameuses castes. On l'a vu, les séries commencent à un moment charnière de l'existence de ces adolescents *outsiders* qui passeront le reste des épisodes à essayer de trouver leur place en dehors des sentiers battus.

Brenda peine à faire partie du clan des filles jolies et populaires tandis que Brandon est à la croisée du *geek* et du sportif. Angela a été récemment admise chez les rebelles mais garde un pied du côté des gens sages et de ses anciennes amitiés, Buffy est presque récupérée par Cordelia dans un premier temps mais trouve finalement son équilibre au milieu des rejetés, Dawson est sérieux et néanmoins artiste, Lindsay fraye avec les *freaks* mais reste une « mathlete » de cœur, Clark voudrait se faire accepter par les footballeurs mais sans succès, Lucas est l'intellectuel d'une équipe de basket qui ne l'admettra jamais totalement, Ryan incarne le rebelle déshérité adopté par une famille nantie et ami avec un *geek*, Dan semble trop cool pour être totalement qualifié d'intello et Serena trop gentille pour être la garce de service (Blair remplira cette fonction).

### **b - Le pouvoir des *freaks* : l'expression d'une subculture ?**

Les séries *Freaks and Geeks*, *Glee* et *Huge* font figure d'exception dans les représentations de contre-modèles crédibles et efficaces : la première joue sur la mise en avant des castes habituellement exclues et peu valorisées, la seconde joue également sur le système des castes en présentant une galerie de personnages pour la plupart méprisés par la majorité et la troisième choisit de suivre le quotidien d'autres créatures mal-aimées : les adolescents obèses.

Ces vraies figures de *freaks*, entendues à la fois comme créatures monstrueuses (celles du film éponyme de Tod Browning, sorti en 1932) mais aussi comme rebelles à l'autorité en place (les hippies s'autoproclamaient *freaks* dans les années 1960), ont selon nous, le sens de la déviance assumée. Il ne serait pas abusif de les considérer comme les véhicules d'une subculture, qui tenterait de trouver ses propres moyens d'expression en marge de – et néanmoins toujours en relation avec – la culture dominante (ici celle des filles et des garçons,

blancs, bien portants, issus des classes moyennes) : « But, subcultures must also be analysed in terms of their relation to the dominant culture [...] », nous rappellent Hall & Jefferson<sup>175</sup>.

La série *Glee* a su faire parler d'elle dès sa création, non seulement en sortant l'épisode pilote quelques mois avant le lancement officiel de la série, mais surtout en mettant sur le devant de la scène, comme *Huge* et ses figures obèses, les rebuts du monde lycéen, ceux que l'on ne retrouve traditionnellement pas au cœur des intrigues adolescentes. Le handicapé en chaise roulante, la Noire obèse, le gay maniéré, la bègue asiatique, la *cheerleader* enceinte, la Juive lèche-botte, le footballeur simplet et le *bully* avaient enfin leur série dédiée et s'inscrivaient dans un courant fort d'une « freakitude » assumée et valorisée, notamment par la chanteuse pop Lady Gaga et ses fameux *little monsters* (sortie de l'album *The Fame Monster* en 2009, la même année que le lancement de *Glee*). Le différent, le laid et le bizarre se taillent la part du lion au sein d'une culture pop d'ordinaire peu encline à célébrer le disgracieux. D'ailleurs, l'épisode « Theatricality »<sup>176</sup> est l'occasion de rendre hommage à la diva déjantée et d'assumer, pour chacun des élèves, sa part monstrueuse. Dans l'introduction à son ouvrage *Subculture: The Meaning of Style*, Dick Hebdige cite Jean Genet et sa fascination pour la subculture, pour tout ce qui est en dessous, caché, dissimulé et nécessairement subversif : « I shall be returning again and again to Genet's major themes: the status and meaning of revolt, the idea of style as a form of Refusal, the elevation of crime into art (even though, in our case, the 'crimes' are only broken codes) »<sup>177</sup>. Le crime originel de la subculture est bel et bien celui de casser les codes. Si la série *Glee* peut sembler éloignée, à bien des égards, de Genet ou de l'étude que Hebdige fait des *Rastafarians*, des *Hipsters* ou des *Teddy Boys*, on trouve pourtant, dans sa volonté de se jouer des codes et dans une certaine mesure de les casser, un témoignage direct de son adhésion aux valeurs des subcultures. *Freaks and Geeks* rejoint également ce souci de détruire l'ordre établi, les habitudes et l'équilibre finalement précaire de l'organisation lycéenne. Le personnage de Daniel triche dans « Tests and Breasts »<sup>178</sup> et là où son excuse pleine de pathos (« How do you think it feels to be told that you're dumb in ink when you're eleven years old ? I mean... where are you supposed to go from there ? ») pourrait être utilisée comme un alibi valable, le fou rire de

---

<sup>175</sup> Hall & Jefferson, 1976, 13.

<sup>176</sup> « Theatricality » (01x20), *Glee*

<sup>177</sup> Hebdige, 1979, 2.

<sup>178</sup> « Tests and Breasts » (01x05), *Freaks and Geeks*

Lindsay vient tout briser et finalement assumer ce refus de se conformer non seulement aux normes de la scolarité, mais aussi aux justifications sociales de la morale dominante.

### **c - De l'agency adolescente façon Bowie ?**

"...And these children  
that you spit on  
as they try to change their worlds are immune to your consultations.  
They're quite aware  
of what they're going through..." <sup>179</sup>

La citation de David Bowie en exergue du film de John Hughes donne non seulement le ton du film, à savoir celui d'une comédie adolescente où légèreté et drame flirtent dans une salle de colle, mais aussi une place nouvelle à la jeunesse sur laquelle il est de bon ton de cracher alors qu'elle essaie de changer le monde. À la façon de l'alter ego subversif de Bowie, Ziggy Stardust, il y a chez l'adolescent *freak* de nos séries une volonté d'échapper à sa propre existence en se créant un personnage et une « performance » à assurer. Il peut être paradoxal d'avoir recours à des icônes pop, comme Lady Gaga ou ici David Bowie (encore que son statut de star populaire soit venu plus tardivement) pour évoquer la marginalité ou l'*agency* adolescente (cette capacité d'action sur le monde et sur les autres) mais elles sont néanmoins souvent des modèles pour la jeunesse et des sources d'inspiration afin de contester l'autorité en place.

## **B - Rites et rituels lycéens : des outils scénaristiques et idéologiques**

### **1 - Un ciment communautaire et identitaire**

#### **a - Rites et rituels : définitions**

Nous utilisons à dessein les termes rites et rituels, et une définition rapide pour chacun permet de justifier l'utilisation faite.

---

<sup>179</sup> « Changes », album *Hunky Dory*, David Bowie, 1971.

Les rites désignent en effet en anthropologie les actes, cérémonies, fêtes à caractère répétitif, destinés à réaffirmer les valeurs et assurer la relance de l'organisation sociale de certaines sociétés : les rites d'initiation ont cette finalité, et on le verra, nombre d'habitudes ou de traditions lycéennes peuvent parfaitement jouer le rôle d'un rite d'initiation : *Prom Night* (le bal de fin d'année pour les « seniors ») pourrait dans une certaine mesure être une initiation à la future vie sociale à laquelle l'adolescent en fin de cycle devra se conformer (hétérosexualité, stricte répartition des rôles féminin et masculin etc.) et une réaffirmation des valeurs traditionnelles et conservatrices de la société américaine. La scolarité américaine, et le lycée n'échappe pas à la règle, est ponctuée de rites auxquels il est difficile d'échapper : de cette incontournable fête de fin d'année (« The Ball », « The Dance ») à la constitution du *yearbook*, du SAT au moment des candidatures aux universités du pays, des élections des représentants des élèves aux matches de foot. À ces rites particuliers et propres à l'organisation scolaire, se greffent ceux, plus généraux, de la communauté, comme Thanksgiving, Noël ou toutes les autres fêtes plus ou moins locales qui sont un moment privilégié « au cours duquel la communauté célèbre sa propre identité »<sup>180</sup>. On en revient finalement toujours à la quête identitaire.

Les rituels quant à eux sont, dans leur acception sociologique, l'ensemble de comportements codifiés, fondés sur la croyance en l'efficacité constamment accrue de leurs effets, grâce à leur répétition. Là encore la société lycéenne fournit nombre d'attitudes normées répétitives et auxquelles les adolescents sont attachés puisque justifiant de l'équilibre de toute une organisation : du déjeuner à la table attitrée à la séance de cinéma en passant par les séances de révision collective ou la demande de *date*. Sarah E. Chinn, dans *Inventing Modern Adolescence*, en évoquant ses adolescents des années 1920-1930, parle des rituels adolescents qui découlent directement de cette expérience de masse que fournit le passage au lycée mais aussi du sentiment d'appartenance à ce groupe du même âge :

Many of the rituals of adolescence, and the nostalgic myths to which adults look back, have grown out of the mass experience of a high school education and the feelings of

---

<sup>180</sup> Billard & Brennetot, 2009, 47-69.

age-group solidarity that developed from that experience (a solidarity that *The Breakfast Club* more than half a century later clearly invokes)<sup>181</sup>.

## **b - Rite et rituel mondains : le bal et le *sleepover***

### **— Bals et Cie :**

Comme le rappelle Amy L. Best dans son ouvrage *Prom night: youth, schools, and popular culture*<sup>182</sup>.

For many high school kids the prom represents a momentary break in the monotony of daily school life; a departure from what are often considered mundane school routines. For others, the prom provides an occasion to shed one's school identity and become someone else, even if for only one night. Yet there is more here: the overwhelming messages from popular culture, parents, and teachers make it clear that the prom is an important cultural rite of passage.

Il n'y pas en effet une seule de nos séries qui n'ait un épisode consacré à un bal : organisé par l'école ou par la communauté, ce rite semble incontournable et synonyme d'un moment fort, sorte de *climax* de la vie sociale lycéenne et du même coup de la saison télévisée, même si ces *proms* sont aussi sujettes aux critiques, notamment celle formulée à l'encontre d'un consumérisme grandissant ces vingt dernières années. Réagissant aux propos d'une élève d'un lycée de la côte est, Murray Milner, citant la même Amy L. Best (*Prom Night*, 2000) explique ainsi : « Proms are not what they used to be. The prom has gradually moved from the high school gym to the luxury hotel. [...] Proms epitomize the expansion of a distinct youth consumer culture and the spending power of youth... »<sup>183</sup>. Il n'en demeure pas moins que ce moment festif devient souvent le moyen de conclure une saison en dénouant des intrigues, comme par exemple la concrétisation d'espairs amoureux ou leur anéantissement. Ainsi du côté de *Beverly Hills 90210*, l'épisode « Spring Dance »<sup>184</sup> vient quasiment clôturer la première saison et sera celui de la première fois de Brenda et Dylan, alors que chez Angela, le

---

<sup>181</sup> Chinn, *op. cit.*, 3.

<sup>182</sup> Best, 2000, p.18.

<sup>183</sup> Milner, *op. cit.*, 6. Milner cite Best (2000), *Prom Night*, 3-4.

<sup>184</sup> « Spring Dance »(01x20), *Beverly Hills 90210*

récit est exceptionnellement fait par Brian (d'où le titre « Life of Brian »<sup>185</sup>) et met en scène un bal où chacun veut le cavalier de l'autre. Chez nos superhéros adolescents, la soirée dansante devient prétexte au déroulement d'événements extraordinaires : Buffy et Clark sont respectivement confrontés, le soir même de leur bal, à la fin du monde<sup>186</sup> et à trois tornades qui s'abattent sur Smallville<sup>187</sup>. En dehors du cadre lycéen, d'autres événements dansants sont organisés au sein des communautés les plus riches : la microsociété californienne de *The O.C.*<sup>188</sup> et l'élite new-yorkaise de *Gossip Girl*<sup>189</sup>. Ils deviennent prétextes à l'introduction d'un agent socialement perturbateur au sein d'un monde régi par l'entre-soi et des codes stricts : Ryan et Dan enfilent exceptionnellement un smoking pour l'occasion.

#### — *Sleepover* et soirées pyjama :

Parmi les rituels qui rythment la vie des lycéens, et tout particulièrement celle des lycéennes, le *sleepover* (ou *pajama parties/slumber parties*) apparaît comme une pratique traditionnelle qu'il semble important de perpétuer, où les filles sont finalement réunies bien plus par la ritualisation que par une réelle amitié. Nombre de *sleepover* se passent d'ailleurs dans la douleur, que ce soit la nuit organisée par Brenda<sup>190</sup> ou l'événement annuel à ne rater sous aucun prétexte, la soirée pyjama de Blair Waldorf, « the most important event of the fall : her annual sleepover »<sup>191</sup>, qui deviendra pour la jeune Jennie Humphrey un véritable rite de passage. Ce rituel a son uniforme, le pyjama, accessoire si crucial à son bon déroulement, qui lui donne d'ailleurs son nom.

#### c - Sport : une pratique et des temps forts à portée morale

Le sport dans la culture américaine a une place de choix : alors qu'en France sa pratique au sein de l'institution scolaire est souvent raillée voire méprisée, pour le moins renvoyée dans le champ des options, il s'érige dans les lycées des États-Unis en véritable philosophie de vie – machine de guerre d'une édification morale qui s'acquiert dans le bruit et la sueur – à la fois structurelle (les cours d'éducation physique) et ponctuelle (les matches et

---

<sup>185</sup> « Life of Brian » (01x11), *My So-Called Life*

<sup>186</sup> « Prophecy Girl » (01x12), *Buffy The Vampire Slayer*

<sup>187</sup> « Tempest » (01x21), *Smallville*.

<sup>188</sup> « The Debut » (01x04), *The O.C.*

<sup>189</sup> « Hi Society » (01x10), *Gossip Girl*.

<sup>190</sup> « Slumber Party » (01x12), *Beverly Hills 90210*.

<sup>191</sup> « Dare Devil » (01x05), *Gossip Girl*.

autres réunions sportives). Les entraînements de baseball que dirige Brandon, quand il encadre l'équipe de jeunes défavorisés, sont plus que de simples échauffements car ils mettent en jeu des valeurs, à la fois morales mais aussi sociales<sup>192</sup>. Même l'insoumise Willamena se laisse prendre au jeu pendant le match de basket durant lequel elle parvient (évidemment) à se surpasser et à marquer un panier<sup>193</sup>. L'exercice sportif peut néanmoins être un moment de déchaînement des passions : les filles de *Gossip Girl* s'adonnent au croquet en minijupes et règlent leurs comptes à coups de crosses alors que les garçons chétifs de *Freaks and Geeks* se font pilonner à la balle au camp (*dodgeball*).

Les matches restent les instants de communion par excellence, le temps suspendu durant lequel la communauté se ressoude. La série *Friday Night Lights* (2006, NBC) l'a très bien compris et parfaitement illustré<sup>194</sup>. Concernant notre corpus, on pense aux rencontres de basketball de *One Tree Hill* qui réunissent toute la ville et se déroulent dans un tumulte singulier : foule en délire, fanfare, commentateurs radio, banderoles etc. S'il est habituel de caricaturer les *cheerleaders*, dans l'Hexagone notamment – la traduction que nous en faisons « pom pom girls » se suffit d'ailleurs à elle-même comme nous l'avons rappelé précédemment – n'oublions pas que le *cheerleading* est non seulement considéré comme un vrai sport, mais constitue aussi un élément traditionnel (pratiqué dès la fin du XIX<sup>ème</sup> siècle par les étudiants blancs de certaines universités américaines), indispensable à la cohésion et au bon déroulement d'un événement sportif aux États-Unis.

## 2 - Le temps scolaire

### a - L'épreuve du déjeuner

L'heure du déjeuner est un moment crucial dans la vie lycéenne : il est le seul repas pris entre pairs sur le temps scolaire et s'oppose ainsi au dîner familial du soir. Bien plus qu'une occasion de se restaurer, il devient un rituel incontournable qui entretient l'esprit de castes, comme le rappellent respectivement Kelly Taylor et Jenny Humphrey (que quasiment vingt années séparent, *Beverly Hills 90210*, 1990 / *Gossip Girl*, 2007). La première déclare à

---

<sup>192</sup> «Spring Training » (01x19), *Beverly Hills 90210*.

<sup>193</sup> « Letters Home » (01x02), *Huge*.

<sup>194</sup> Billard & Brennetot, *op. cit.*

Brenda le jour de la rentrée scolaire, « You make one false move and you're history. I mean, if people here saw you eating lunch alone today, like that guy over there... », <sup>195</sup> et la seconde demande ironiquement à son père, « So we should just be anonymous losers who eat lunch alone and never get invited to parties? ». <sup>196</sup>

Il est amusant de lire Milner qui propose une interprétation de l'importance de « qui mange avec qui ? » par les liens forts qui unissent nourriture, statut et intimité :

Why are adolescents so concerned about who “goes out with” whom and who eats with whom? It is because they intuitively know that who you associate with intimately has a big effect on your status. In all societies food and sexuality are key symbols of intimacy. Where status is important, people try to avoid eating with or marrying inferiors—as executive dining rooms, upper-middle-class dinner parties, debutante balls, and the marriage and eating restrictions of the Indian caste system all indicate<sup>197</sup>.

Le maintien des castes se prolonge non seulement le temps du *lunch* mais il détermine son organisation. Le fait que la jolie Maureen (évoquée précédemment) vienne s'asseoir à la table de Sam et ses amis est un symbole fort, celui du bouleversement et de la mise en danger de la hiérarchie scolaire. Son départ pour la table des *cheerleaders* marquera d'ailleurs la fin de l'heureux chaos et le retour à l'ordre.

### **b - Le *yearbook***

Le *yearbook* est une publication annuelle qui met en lumière les événements, les groupes, les associations d'élèves et les classes d'une école, en l'occurrence ici le lycée. Il apparaît comme un passage obligé, devenant dans le même temps le symbole même de l'organisation lycéenne, à travers une mise en page qui va directement mettre en scène les différents groupes et la quête perpétuelle d'identité et/ou de popularité. Les personnes en charge de son élaboration sont souvent moquées et caricaturées, comme Sharon ou Brian Krakow (photographe du *yearbook* qui prend tout le monde en photo mais qui n'est finalement sur aucune) : Angela quitte dès le premier épisode le comité organisateur, et ce départ marque, avec la coloration de ses cheveux en rouge, le temps du changement.

---

<sup>195</sup> « Pilot » (01x01), *Beverly Hills 90210*

<sup>196</sup> « Pilot » (01x01), *Gossip Girl*

<sup>197</sup> Milner, *op. cit* 4.

« Nerds » : le mot ne souffre pas d'ambiguïté et sort directement de la bouche de Buffy quand sa mère lui suggère de rejoindre l'équipe responsable de la publication du *yearbook*<sup>198</sup>. L'épisode « Matress »<sup>199</sup> de *Glee* met d'ailleurs au centre de son intrigue l'élaboration du *yearbook* : les élèves font en effet tout leur possible pour être dans celui de McKinley alors même qu'ils savent que leurs photos finiront raturées et couvertes d'insultes. Le dernier plan est leur portrait de classe intitulé « GLEE CLUB 2009 » qui deviendra « GEEK CLUB » et sur laquelle Dave Karofsky, le footballeur tyrannique, ajoutera « No direction » et « Loser ».

### c - Le SAT

In three years, her above-average SAT scores will grant her admission into a small liberal arts college, somewhere in New England where she'll major in art history before returning to Manhattan to marry a bond trader she meets some Saturday afternoon at an America's Cup watching party. Within a year, they move to suburban Connecticut, refurbish an old farmhouse, and raise three neurotically perfect children.<sup>200</sup>

Les prévisions de Joey au sujet de la vie future de Jen ne brillent pas seulement par leur cruauté et leur spiritualité, mais elles mettent aussi en avant la façon dont les résultats du SAT peuvent être déterminants dans l'existence d'un-e jeune Américain-e (même si la vision caricaturale est ici parfaitement assumée). Ce test d'aptitude scolaire est un moment fort pour l'adolescent et devient souvent une source de grand stress : Andrea, pourtant studieuse et bonne élève, est même prête à réviser avec Steve qui a adopté une méthode préparatoire aussi chère que supposée efficace<sup>201</sup>. Ce sont en outre les excellents résultats au SAT de Ryan qui font dire à l'avocat Sandy Cohen, lors de leur première rencontre après avoir volé une voiture avec son frère,<sup>202</sup> qu'il peut avoir un avenir. Comme le résume assez cyniquement la voix de Gossip Girl dans la série éponyme : « There are three things we do alone : we are born, we die, and if we're a high school junior headed for college, we take the S.A.T. »<sup>203</sup>.

---

<sup>198</sup> « Witch » (01x03), *Buffy The Vampire Slayer*

<sup>199</sup> « Matress » (01x12), *Glee*

<sup>200</sup> « Discovery » (01x04), *Dawson's Creek*

<sup>201</sup> « It's Only a Test » (01x18), *Beverly Hills 90210*

<sup>202</sup> « Pilot » (01x01), *The O.C.*

<sup>203</sup> « Desperately Seeking Serena » (01x15), *Gossip Girl*

## C - Des adultes : la représentation d'un monde à part

### 1 - Un échantillon télévisuel de modèles parentaux

#### a - Les couples indestructibles

Le foyer familial a son importance dans les *teen series* : il est le premier des mondes dans lequel évolue le jeune adolescent, avant le cercle amical et l'organisation scolaire. On comprend dès lors que le couple formé par sa mère et son père représente un socle sur lequel il choisira souvent de s'appuyer. Dans nos séries, cette figure du modèle parental « uni par les liens sacrés du mariage » (et quasi indestructible malgré toutes les péripéties qu'une saison entière peut apporter) devient un outil idéologique non négligeable promouvant dans la plupart des cas l'hétérosexualité et la répartition des tâches sur un modèle patriarcal. Elle incarne aussi un exemple de stabilité alors même que les histoires de cœur à l'adolescence brillent souvent par les revers de fortune et les rebondissements, en plus d'avoir une durée de vie particulièrement limitée.

#### — Les couples mariés

L'un des couples parentaux inamovibles qui a le plus marqué le monde des séries télévisées adolescentes est celui formé par Jim et Cindy Walsh dans *Beverly Hills 90210*. Elle, mère au foyer, véritable incarnation de la figure maternelle nourricière (son endroit de prédilection est d'ailleurs la cuisine), voire de celle plus moderne de la *soccer mom*,<sup>204</sup> est comblée par sa vie de famille, très protectrice à l'égard de ses deux enfants et toujours très amoureuse de son mari. Quant à lui, homme d'affaires surmené mais n'oubliant finalement jamais de choyer ses jumeaux (tout en sachant hausser la voix si nécessaire) et sa tendre épouse. Quatre autres couples mariés, plus ou moins solides on le verra, viennent s'ajouter aux Walsh : Patty et Graham Chase, Gail et Mitch Leery, Jean et Harold Weir, Jonathan et Martha Kent, Kristen et Sandy Cohen. Les couples vivant ensemble sont toujours mariés, il n'y a pas d'expérience de concubinage ni de couples gays mariés ou non (les pères de Rachel dans *Glee* sont évoqués mais rarement montrés à l'écran, et l'Ohio n'autorise toujours pas le mariage homosexuel).

---

<sup>204</sup>Une femme mariée, blanche, issue de la classe moyenne, vivant en banlieue et qui consacre sa vie à transporter ses enfants d'une activité extra-scolaire – comme le soccer – à une autre.

Dans les faits, le mariage n'a plus depuis longtemps le vent en poupe mais il demeure la forme d'union privilégiée au sein des foyers américains. En effet, le dernier pic de nuptialité s'est produit en 1972 : le taux brut de nuptialité atteignait alors 10,9 ‰ aux États-Unis. En 2005, le taux était de 7,6 ‰<sup>205</sup>. Mais le recensement de 2010<sup>206</sup> confirme à la fois la domination des couples mariés tout en soulignant la progression des unions libres : il indique qu'en 2010, sur les 116 716 292 foyers américains : 48.4 ‰ sont composés de couples mariés (contre 51,7 ‰ en 2000) et 6.6 ‰ sont composés de couples non mariés (contre 5,2 ‰ en 2000). Pourtant, au-delà des chiffres, sa force semble surtout identitaire. Sur son blog *American Miroir*, Hélène Crié-Wiesner, journaliste binationale vivant aux États-Unis, écrit un billet intitulé « Les États-Unis, ce pays où les couples non mariés n'ont pas de nom »<sup>207</sup> et s'étonne de la relation très particulière des Américains au mariage, et ce malgré son recul :

« Pour ma part, depuis douze ans que je vis ici, je suis toujours étonnée de voir autant de jeunes encore en fac déjà mariés, si peu d'adultes sans alliance au doigt, et tant d'incompréhension générale face à l'idée toute bête de vivre ensemble sans passer par le mariage. Quitte à accumuler les divorces. Rien d'étonnant, dans un tel paysage, à ce que les gays américains aient réclamé depuis si longtemps le droit à l'égalité matrimoniale, là où les homos français se sont longtemps satisfaits du Pacs. ».

#### — Les occupations personnelles et professionnelles

Les mères travaillent dans la majorité des cas : la mère d'Angela gagne d'ailleurs plus d'argent que son mari qu'elle emploie, tout comme celle de Dawson qui est la star de la chaîne de télévision locale, ainsi que la mère de Seth qui travaille dans l'entreprise de son magnat de père (l'émancipation, comme le mérite, n'est donc pas totale en comparaison de Seth Cohen, avocat et *self-made man*). Le clan des *soccer moms* compte, en plus de Cindy Walsh, la mère de Lindsay et Sam (prototype directement importé des années 1980 qui prépare amoureusement une piccata de veau au dîner), et celle de Clark (qui aide aussi parfois au travail de la ferme). La mère de Serena ne travaille pas non plus mais n'a rien d'une mère

---

<sup>205</sup> BARBIERI, Magali et OUELLETTE, Nadine, « La démographie du Canada et des États-Unis des années 1980 aux années 2000 : Synthèse des changements et bilan statistique ». In : Population n° 2, 2012 <[http://www.ined.fr/fichier/t\\_publication/1617/publi\\_pdf1\\_conjoncture\\_canada\\_usa.pdf](http://www.ined.fr/fichier/t_publication/1617/publi_pdf1_conjoncture_canada_usa.pdf)>

<sup>206</sup> Cf. 2010 Census : <<http://www.census.gov/prod/cen2010/briefs/c2010br-14.pdf>>

<sup>207</sup> Crié-Wiesner, « Les États-Unis, ce pays où les couples non mariés n'ont pas de nom ». Publié le 06/02/2013, <<http://blogs.rue89.com/americanmiroir/2013/02/06/etats-unis-dans-notre-couple-tu-es-qui-toi-229577>>

au foyer dans son acception traditionnelle, élevant sa progéniture dans le penthouse d'un hôtel de luxe et les nourrissant via le room service.

Les pères travaillent tous et ont la plupart du temps des métiers à responsabilités qui correspondent aux critères de masculinité communément admis : homme d'affaires, avocat, propriétaire d'un garage ou d'un magasin de sport, etc. Là encore, la série *Gossip Girl* fait exception en fournissant l'image d'un père, Rufus Humphrey, qui exerce une profession artistique : il gère une galerie après avoir été rock star.

### **b - Des modèles fragilisés par (la tentation de) l'adultère**

« We live in like this Norman Rockwell picture postcard town with whitewashed fences and beachfront houses and underneath, it's... » : Dawson découvre d'un coup l'envers du décor en ayant réalisé que sa mère trompe son père avec son co-présentateur Bob<sup>208</sup>. La tentation de l'adultère revient souvent ébranler le statut parental. Dans *Beverly Hills 90210*<sup>209</sup>, Cindy est troublée par le retour d'un ancien amour de jeunesse. Dans *My So-Called Life*, le père d'Angela entretient une relation ambiguë avec son associée Hallie Lowenthal, alors même que le couple Chase a pris des cours de danse pour raviver la flamme que l'on soupçonne vacillante (Angela a vu son père converser avec une autre femme au coin de sa rue dans le premier épisode). Certains passent à l'acte : la mère de Dan et de Jenny revient dans l'épisode « Seventeen Candles »<sup>210</sup> après avoir eu une aventure avec un autre homme. Les parents de Neal Schweiber dans *Freaks and Geeks* rencontrent également des problèmes : son père trompe sa mère. L'adolescent et sa bande passeront devant toutes les portes de garage du quartier avec un beeper trouvé dans la voiture paternelle, afin de savoir avec quelle voisine l'homme infidèle entretient une relation. Une porte finira par s'ouvrir laissant apparaître le bolide rouge du père Schweiber. L'intrigue donnera même son nom à l'épisode : « The Garage Door »<sup>211</sup>.

---

<sup>208</sup> « Discovery » (01x04), *Dawson's Creek*

<sup>209</sup> « The 17 Years Itch » (01x07), *Beverly Hills 90210*

<sup>210</sup> « Seventeen Candles » (01x08), *Gossip Girl*

<sup>211</sup> « The Garage Door » (01x12), *Freaks and Geeks*

## c - Pères et mères célibataires

Avant 2001, seules *Buffy The Vampire Slayer*, *Beverly Hills 90210* ou *My So-Called Life* fournissent des exemples de foyers monoparentaux parmi nos personnages principaux. Après 2001, la tendance s'inverse, et seule *The O.C* propose un modèle de couple parental stable et durable. Les *teen series* ne sont donc pas totalement déconnectées des évolutions sociologiques des États-Unis.

### — Pères célibataires

La plupart des pères célibataires de nos séries sont décrits comme des « Père courage », à la fois responsables et attentionnés vis-à-vis de leur progéniture. On a déjà cité Rufus Humphrey qui élève seul Dan et Jenny. Il faut ajouter les pères de Payton Sawyer (*One Tree Hill*) et celui de Kurt Hummel (*Glee*). Le premier, malgré ses nombreuses absences liées à son travail sur les bateaux, est très complice avec sa fille. Étant parvenu à instaurer une relation sans doute plus amicale que filiale, il lui offre une mallette de peintures afin qu'elle s'adonne à sa passion pour l'art et est capable de discuter de Faulkner avec Lucas lors d'un dîner improvisé. Le second joue un rôle crucial dans l'existence de Kurt : il est celui qui facilite le *coming-out* de son fils et qui le défend corps et âmes contre tous les homophobes en herbe, même contre Finn qui se risque à insulter Kurt sous leur propre toit. On notera au passage que le veuvage, en étant l'une des justifications valables du célibat chez ces pères, leur confère une certaine noblesse d'âme.

Mais la figure du père indigne vient contrebalancer cet état de fait. Dan Scott, que l'on considèrera ici comme père célibataire étant donné que son divorce s'annonce clairement dès le début de la première saison de *One Tree Hill*, n'appartient pas au panthéon paternel qui domine la plupart du temps dans les séries de notre corpus. Le père de Brenda et Brandon est sans doute un travailleur un peu trop acharné mais il sait être là quand ses enfants en ont besoin. Celui d'Angela est le papa poule par excellence, et le père de Buffy, bien qu'absent, s'avère profondément bienveillant. Le père de Dawson adore son fils, tout comme le père Weir qui tient sincèrement à sa progéniture malgré ses discours insupportablement conservateurs. Le père de Clark sait lui aussi couvrir son petit, au même titre que Seth Cohen, Rufus Humphrey ou Burt Hummel. Parmi les figures paternelles centrales, Dan Scott est la vraie et seule incarnation du mauvais père, quasi démoniaque : il manipule son fils Nathan et rejette l'autre (Lucas). Les saisons suivantes ne démentiront pas cette image paternelle menaçante puisqu'il tuera son propre frère de sang-froid dans la saison 3. Il cadre tout à fait

avec l'esprit de tragédie grecque qui se dégage de la série : les deux frères ennemis élevés séparément et qui se retrouvent à l'adolescence pour s'affronter.

#### — Mères célibataires

Les « Mère courage » ont elles aussi une place de choix. La mère de Buffy, celle de Lucas ou celle de Finn élèvent seules leurs enfants. La première n'est pas très présente, aimante mais plutôt étourdie, ce qui facilite en outre la double vie de sa fille tueuse de vampires. La seconde, Karen, a une relation particulièrement complice, intime même, avec son fils : capable de lui rincer ses cheveux lors d'une coupure d'eau<sup>212</sup>, encourageant toujours le dialogue même si elle cède à la violence en le giflant alors qu'il vient de lui apprendre que Brooke est enceinte de lui<sup>213</sup>. Elle n'hésite pas non plus à le défendre contre Dan. Quant à la troisième, veuve, elle aime aussi son fils plus que tout mais saura le remettre à sa place quand il décidera de faire barrage à sa relation naissante avec le père de Kurt.

La maternité imparfaite existe aussi chez ces mères seules. La mère de Kelly est la mère-copine idéalisée dans un premier temps par Brenda, qui réalise bien vite que, là encore, les apparences sont trompeuses : elle boit et se drogue. C'est le triomphe de la vraie maternité, responsable, nourricière et protectrice, contre la maternité « accidentelle » d'une femme qui est divorcée, fréquente des hommes, s'habille de façon sexy, prend de la drogue et ne supporte sa fille que lors de phases trop courtes de sobriété<sup>214</sup>. L'une des autres mères dépeintes comme irresponsables est celle de Ryanne : excentrique et ayant un goût prononcé pour l'ésotérisme, elle sera jugée très sévèrement par la mère d'Angela<sup>215</sup>. Nous évoquerons ultérieurement les mères célibataires appartenant à un milieu populaire.

---

<sup>212</sup> « Crash Into You » (01x04), *One Tree Hill*

<sup>213</sup> «How can you be sure ? » (01x19), *One Tree Hill*

<sup>214</sup> « Perfect Mum » (01x07), *Beverly Hills 90210*

<sup>215</sup> « Other People's Mother » (01x10), *My So-Called Life*

## 2 - L'inévitable conflit des générations

### a - *Generation Gap*

Le fossé entre générations ou *generation gap* n'est évidemment pas un concept nouveau. Grace Palladino<sup>216</sup> évoque ainsi l'attitude des parents dans les années 1930 qui refusent de donner plus de responsabilités à leurs adolescents et restent sourds à leurs demandes d'émancipation. Elle rappelle que dans les années 1870, Louisa May Alcott, l'auteure de *Little Women* (qui a milité pour l'émancipation féminine et contre l'esclavage), raillait dans son roman *An Old Fashioned Girl* le comportement précoce des adolescents de l'époque, qui aspiraient aux mêmes libertés que les adultes. L'étude des conflits générationnels par Sarah E. Chinn (2009) met en lumière l'origine du fossé des générations au travers des conflits entre parents immigrants et enfants nés et élevés sur le sol américain au début du XX<sup>ème</sup> siècle. Elle précise que la désignation des différences générationnelles et culturelles par l'appellation *generation gap* est une invention des années 1960 :

In the 1960s, this idea gained a name: the "generation gap." [...] the term "generation gap" was coined to refer in particular to the seemingly unbridgeable abyss that stretched between baby-boom teenagers, whose numbers were swelling in the mid-1960s, and their mothers and fathers, who were approaching or in their forties<sup>217</sup>.

Et de poursuivre en expliquant que l'âge d'or du terme fut celui de la période la plus conflictuelle entre les adolescents américains et leurs parents, de 1967 à 1969. Elle souligne la pérennité des raisons à l'origine des conflits à travers les décennies : vêtements, musique, loisirs, sexe etc. L'addiction à Led Zeppelin de Nick dans *Freaks and Geeks* est d'ailleurs à la source des nombreuses disputes qu'il a avec ses parents, d'autant plus que ces derniers souhaiteraient qu'il embrasse une carrière militaire<sup>218</sup>. L'adolescence est ce moment de rupture avec le foyer familial : elle passe par cette volonté d'exister et de se construire une identité en dehors des repères familiaux. La fête d'Halloween de la famille Weir<sup>219</sup> expose ces tensions avec une relative douceur : alors que la mère souhaite à tout prix faire la distribution

---

<sup>216</sup> Palladino, *op. cit.* 4.

<sup>217</sup> Chinn, *op. cit.*, 79.

<sup>218</sup> « I'm with the band » (01x06), *Freaks and Geeks*

<sup>219</sup> « Tricks and Treats » (01x03), *Freaks and Geeks*

des friandises avec sa fille, cette dernière ne pense qu'à aller briser des citrouilles avec ses nouveaux amis. Lindsay finira par revenir se déguiser avec sa mère. Mais l'émancipation peut être plus brutale, comme le montre la demande officielle de Nathan qui quitte ses parents pour vivre seul ou la dispute terrible des parents de Quinn, riches conservateurs, qui rejettent leur fille enceinte : « I'm your daughter », implore la jeune fille, avant de finalement partir vivre chez sa camarade Mercedes<sup>220</sup>.

### **b - Les figures alternatives à l'autorité parentale**

Le monde des adultes et celui des adolescents semblent parfois se côtoyer sans vraiment se connaître - l'insouciance versus la responsabilité :

The "two nations" of our society may perhaps no longer be those of the « rich » and the « poor » (or, to use old fashioned terms, the "upper" and "working" classes), but those of the teenagers on the one hand and, on the other, all those who have assumed the burdens of adult responsibility (MacInnes, 1961 : 56).<sup>221</sup>

Au secours de l'impuissance parentale apparaissent des figures alternatives, notamment celle du *coach* sportif et celle des grands-parents.

#### **— Le *coach* : figure classique de la vie et de la fiction américaine**

Le *coach* (l'entraîneur sportif), véritable icône américaine, se substitue souvent à l'autorité parentale en matière d'éducation et d'édification morale : on l'a vu, le *coach* Fredricks dispense en plus de son enseignement sportif également les cours d'éducation sexuelle dans *Freaks and Geeks*. Whitey de *One Tree Hill* incarne plus que jamais la figure traditionnelle de l'entraîneur, bourru mais tendre, sévère et juste à la fois. Le personnage rondouillard, cigare au bec et bouteille de whisky dans le tiroir, appelant ses joueurs *ladies* et n'hésitant pas à les malmener quand il le faut, prend au fil des épisodes la place du roc sur lequel chacun vient s'appuyer, que ce soit les jeunes Nathan et Lucas, ou les moins jeunes Keith et Karen. Dans la culture populaire américaine, les personnages de *coach* sont de nombreuses fois mis en avant que ce soit à travers des séries télévisées ou au cinéma. On a déjà évoqué la série *Friday Night Lights* dont l'intrigue repose sur l'arrivée d'un nouvel

---

<sup>220</sup> « Ballads » (01x10), *Glee*

<sup>221</sup> Cité par Hall & Jefferson, *op. cit.*, 27.

entraîneur de l'équipe de football, Eric Taylor, au lycée de Dillon, mais on peut aussi penser, dans un autre genre et à une autre époque, à la sitcom *Coach* diffusée de 1989 à 1997 sur ABC avec l'acteur Craig T. Nelson, entraîneur à l'université d'Etat du Minnesota. Au cinéma, le film *Coach Carter* (Carter, 2005) s'inscrit parfaitement dans la lignée des *success stories* liées au monde du sport, d'autant plus qu'il est inspiré d'une histoire vraie. En effet, le film raconte l'expérience de Ken Carter, entraîneur de basket-ball au lycée de Richmond en Californie, qui avait été malgré lui la star des journaux locaux en 1999 en prenant la décision de suspendre les matches de son équipe en raison de leurs résultats scolaires insuffisants. L'acteur Samuel L. Jackson incarne ce coach non conventionnel, et n'est pas sans rappeler le rôle de Michelle Pfeiffer dans *Dangerous Minds* (1995, Smith). Le *happy ending* est évidemment au rendez-vous : la démonstration de l'importance de l'éducation, pour les jeunes sportifs en l'occurrence, est faite.

Il est amusant de constater que certaines séries se jouent de ce symbole en le malmenant : l'entraîneur de l'équipe de football de Smallville<sup>222</sup> est tout bonnement démoniaque et déclenche des incendies pour éliminer tous ceux qui se mettent en travers de sa route et d'une possible victoire du championnat. Mais le plus beau détournement reste celui incarné par la *coach* Sue Sylvester, indigne, politiquement incorrecte, tricheuse, menteuse et finalement hilarante comme le prouvent ses nombreuses sorties : « You know, for me trophies are like herpes. You can try to get rid of them but they just keep coming. Sue Sylvester has hourly flare-ups of burning, itchy, highly contagious talent ». <sup>223</sup> Le fait qu'elle soit une femme ajoute encore un peu à l'indignité du personnage : on est loin de cette virilité tranquille et bon enfant à laquelle le public est traditionnellement confronté. Là où éventuellement la féminité aurait pu offrir une contrepartie respectable, elle ne joue ici aucun rôle. Sue se définit avant tout par son ambition sans limite pour ses Cheerios et sa volonté de détruire le Glee Club, quitte à expulser de sa propre équipe une *cheerleader* enceinte ou à faire chanter le proviseur Figgins en lui faisant avaler un sédatif afin de le photographier en situation compromettante dans un motel miteux. Dans une étude faite sur l'image du personnage de *coach* dans les

---

<sup>222</sup> «Hothead » (01x03), *Smallville*

<sup>223</sup> « Funk » (01x21), *Glee*

romans pour la jeunesse<sup>224</sup>, Chris Crowe observe la vision manichéenne inhérente aux descriptions : il s'avère soit sadique soit mentor. Il ne semble pas y avoir de juste milieu et l'auteur suggère que cette dualité est à l'image du regard que la société pose sur les entraîneurs (nous pourrions y ajouter celui des séries télévisées) :

Coaches appear less frequently in YA novels than do English teachers and are typically narrowly-drawn, flat characters who fall into one of two categories: the villainous, demented sadist or the nurturing mentor. It's natural that these two types appear in YA novels because they reflect society's irreconcilable dual view of coaches and their roles.

#### — Les ancêtres à la rescousse ?

Dans *Dawson's Creek*, la grand-mère de Jen prend le relais des parents new-yorkais de Jen, dépassés par les frasques de leur fille et qui décident de l'envoyer vivre chez sa grand-mère à Capeside. Malgré leur relation difficile, la vieille dame et l'adolescente finiront par s'appivoiser. Les ancêtres peuvent remplir cette fonction rassurante et bienveillante : on se souvient des passages en italiques de *Less Than Zero*<sup>225</sup> dans lesquels le jeune Clay évoque le souvenir de ses grands-parents aimés. Ils peuvent néanmoins avoir dans nos séries un visage plus diabolique : au sens propre, celui du vieillard assassin de Smallville<sup>226</sup>, et au sens figuré, celui de la grand-mère Van der Woodsen qui cherche à évincer Dan du bal<sup>227</sup> (d'une trop petite naissance à son goût) et celui de Nana grand-mère juive plus sympathique mais tellement envahissante néanmoins<sup>228</sup>.

---

<sup>224</sup> CROWE, Chris. « The Coach in YA Literature: Mentor or Dementor », *In* : The Alan Review, Volume 22, Number 1, Fall 1994 (A faculty member in the English Department at Brigham Young University, Chris Crowe presented this article at the 1993 ALAN Workshop). <<http://scholar.lib.vt.edu/...ALAN.../Crowe>>

<sup>225</sup> *Less Than Zero* est le premier roman de Brett Easton Ellis, publié en 1985.

<sup>226</sup> « Hourglass » (01x06), *Smallville*

<sup>227</sup> « Hi, Society » (01x10), *Gossip Girl*

<sup>228</sup> « The Nana » (01x23), *The O.C.*

## II - Les problématiques sociales

---

Bien que les problématiques sociales, ethniques et religieuses soient étroitement liées et s'imbriquent souvent entre elles, nous avons choisi de les traiter séparément par souci de clarté et d'organisation de notre analyse.

### **A - Des *teen series* au service d'une « classless society » ?**

#### **1 - Un particularisme américain adapté au petit écran**

##### **a - La négation des classes sociales : un parti pris culturel ?**

*Where We Stand : Class Matters* (2000), le titre de l'ouvrage de l'intellectuelle africaine américaine bell hooks énonce un état de fait : la classe sociale, comme le genre et l'origine ethnique, sont déterminantes dans le parcours d'un individu. Elle dénonce dans le même temps cette tradition américaine qui tend à percevoir la société comme un système sans classe, cette poursuite quasi obsessionnelle d'un Rêve américain qui ne serait qu'une douce illusion et une conception fallacieuse de la réalité, omettant les inégalités et l'organisation de la société en différentes strates (de la plus pauvre à la plus riche). Les classes sociales sont donc une organisation rejetée par l'idéologie dominante (officielle) américaine, alors même que leur existence n'est non seulement plus à prouver mais est indispensable à l'analyse sociologique et historique.

Stuart Hall évoque d'ailleurs cette position assumée de certains chercheurs, en vogue à l'époque de son ouvrage sur les subcultures de la Grande-Bretagne des années 1960, qui cherchaient à comprendre et à étudier la jeunesse sans utiliser la notion de classe : « Within the « classlessness » interpretation, there is often a contradictory stress precisely upon the class structuring of youth ». Le cas des États-Unis est particulier : il pose le paradoxe d'une problématique de classe sociale dans notre étude alors même que les tenants de l'idéologie néolibérale se targuent de ne pas avoir de classe sociale dans leur pays. Bindig et Bergstrom insistent sur la dimension mythique de cette affirmation : « Within the United States, neoliberal ideology is perpetually reproduced through the myth of the classless society, social

mobility, and the American dream (Taylor, 2011). These Myths are disseminated from a variety of cultural institutions, including popular television programs »<sup>229</sup>.

## **b - La négation des classes populaires au profit de l'omnipotente classe moyenne**

### **— Surreprésentation des classes moyennes**

Bindig et Bergstrom rappellent à juste titre : « While the working class makes up a majority of the nation, television narratives tend to present everyone as middle class (Wood and Skeggs, 2011)<sup>230</sup> ». Au-delà de la négation de classe se cache aussi la négation des classes ouvrières et/ou pauvres. On observera dès lors une surreprésentation des classes moyennes et supérieures (au détriment des très pauvres, et même des très riches qui ne bénéficient pas non plus d'une image très positive). Elles représentent une cible au pouvoir d'achat non négligeable alors que les classes populaires sont elles aussi téléspectatrices de ces programmes. Une étude récente de 2011, menée par le ministère du travail américain (Labor Department) et relayée par le *New York Times* en 2012<sup>231</sup>, s'est proposée d'étudier la manière dont les Américains passaient leurs journées et les activités qu'ils pouvaient avoir en dehors du travail. Sans surprise, on remarque que le temps passé devant la télévision est plus important chez les personnes sans emploi ou appartenant aux tranches des revenus les plus modestes. Parallèlement à cette observation, la journaliste du quotidien new-yorkais met en avant le fait que le niveau d'éducation (intra-séquentiellement lié au niveau social) détermine la durée du temps passé devant le petit écran :

Additionally, the less educated you are, the more TV you watched on the average day last year. Americans with college degrees spent 1.76 hours watching television on the average weekday, whereas high school dropouts spent an average of 3.78 hours per weekday.

Les classes moyennes sont visées au portefeuille tandis que les classes populaires le sont au cœur : continuer de leur faire croire que le changement est possible et qu'aucune condition, aussi misérable soit-elle, n'est éternelle. La croyance en ce rêve américain s'avère

---

<sup>229</sup> Bindig & Bergstrom, *op. cit.*, p.39

<sup>230</sup> Ibid.

<sup>231</sup> « The Old and Uneducated Watch the Most TV », de Catherine Rampell, 26 juin 2012, *New York Times*, <[http://economix.blogs.nytimes.com/2012/06/26/the-old-and-uneducated-watch-the-most-tv/?\\_r=2](http://economix.blogs.nytimes.com/2012/06/26/the-old-and-uneducated-watch-the-most-tv/?_r=2)>

être particulièrement efficace. À l'origine de la création du pays et de cet afflux de migrants, motivés par la promesse de réussir et de s'enrichir à la seule sueur de leur front, il demeure un mythe aussi puissant que ceux de la conquête de l'Ouest et de l'Eldorado auxquels il est également lié. La possibilité d'être heureux quelles que soient ses origines sociales s'écrit à l'ordre du jour de la déclaration d'indépendance en 1776 : « We hold these truths to be self-evident, that all men are created equal, that they are endowed by their Creator with certain unalienable Rights, that among these are Life, Liberty and the pursuit of Happiness ». La poursuite du bonheur est un droit dont chacun peut faire usage, y compris les plus pauvres téléspectateurs. L'équilibre est subtil entre le faire acheter (penser aux annonceurs) et le faire croire (le décalage entre ceux qui font et ceux qui regardent ne doit pas se ressentir). On observe de nouveau ce phénomène de désocialisation évoqué précédemment au profit de la société de consommation et de ses valeurs consuméristes.

#### — Babbit à la télévision

Le roman satirique *Babbitt*, de Lewis Sinclair (1922), est cité à plusieurs reprises et sert de super-référence<sup>232</sup> afin d'évoquer les travers de cette classe-moyenne de l'Amérique des années 1920, banale et superficielle, obsédée par la représentation sociale. Le premier épisode de *Beverly Hills 90210* fait écho aux aventures du désormais mythique agent immobilier écrites en 1922. Le souci des apparences devient une obsession pour la jeune Brenda : le shopping est l'étape indispensable afin de faire une première bonne impression (the « first impression ») et d'être « quelqu'un » : « I could be anybody, I could be somebody ». On comprend très vite que le Minnesota n'a rien à voir avec la Californie. Au premier les vraies valeurs (intérieures/celles du foyer), à la seconde le triomphe des apparences (extérieures/le dehors). La famille Walsh appartient à la classe moyenne plutôt aisée mais elle n'est pas riche comme celles qui habitent le quartier riche de Beverly Hills : la scène du premier jour d'école est d'ailleurs symbolisée par son parking sur lequel toutes les plus belles voitures viennent se garer. Depuis *Babbitt*, la classe moyenne semble avoir toujours les mêmes préoccupations et s'est aussi forgé une identité puissante au fil des décennies. Son poids aura une influence directe sur les études américaines menées parallèlement aux travaux de Stuart Hall à tel point qu'il notera, au sujet des recherches menées dans les années 1950-1960 sur la jeunesse :

---

<sup>232</sup> *Babbitt* est à la thématique de la classe moyenne ce qu'est *The Catcher in the Rye* de J.D. Salinger (1951) à celle de l'adolescence

« Unfortunately, in brief terms, American work envisaged the individual youth's class position as one rung on a single status ladder, leading inexorably to middle-class values and goals »<sup>233</sup>.

## 2 - Gommer les inégalités dans les séries

### a - Les pauvres invisibles ou caricaturés

Où sont les pauvres, les vrais ? La question, volontairement provocatrice, se pose au vu de notre corpus de *teen series*. La réelle indigence semble souvent manquer à l'appel mais il est néanmoins intéressant d'observer de quelle manière la question de l'inégalité va être abordée au moyen d'une classification que nous avons voulue aussi caricaturale que sa réalité télévisuelle.

#### — Les « bons pauvres »

Les pauvres mis sur le devant de la scène sont les « bons pauvres », méritants, se battant pour réaliser leur rêve et celui de l'Amérique, véritables incarnations de l'*upward mobility*. La persistance du vote républicain chez la population américaine pauvre et blanche se justifie souvent par la pensée que sa condition peut réellement changer, entretenue par le fantasme des *rags to riches stories*, à l'image d'un Sandy Cohen, fils d'une assistante sociale, élevé dans le Bronx, qui a su décrocher une bourse pour aller étudier à l'université prestigieuse de Berkeley et devenir un avocat brillant, habitant désormais l'une des immenses villas d'Orange County en Californie (*The O.C.*)<sup>234</sup>. Chez nos adolescents, les personnages principaux qui sont supposés dénoter socialement sont Andrea Zuckerman, Ricky Vasquez, Joey Potter, Lucas Scott, Ryan Atwood et Dan Humpfrey. À l'exception de Ricky, tous sont des étudiants brillants qui croient à la force et au sérieux de leur travail pour s'en sortir. Joey par exemple, dont la mère est morte d'un cancer, le père en prison pour trafic de drogue et qui vit chez sa sœur enceinte de son petit ami africain américain, travaille après les cours et va

---

<sup>233</sup> Hall & Jefferson, *op. cit.*, 28.

<sup>234</sup> Nous avons bien conscience du raccourci déployé ici. L'électorat des partis politiques américains n'étant pas le sujet de ce travail de recherche, nous espérons que l'on nous pardonnera de partir du principe que l'intérêt des riches blancs à voter républicain n'est plus à prouver – tandis que celui d'autres catégories de la population pose davantage de questions.

même jusqu'à participer au concours de beauté afin de gagner les cinq mille dollars de récompense<sup>235</sup>. L'obsession de Joey est d'ailleurs de quitter Capeside pour aller étudier à l'université dans une grande ville. Elle a l'opportunité de partir une année d'études en France mais elle choisira finalement de rester dans la petite ville par amour pour Dawson (appartenant à la classe moyenne élevée)<sup>236</sup>.

Du côté des personnages secondaires, l'exemplarité peut aussi être de rigueur : la nièce hispanique d'Anna, la domestique des Walsh est une étudiante sérieuse qui peut entrer au collège de Beverly Hills grâce à l'altruisme des employeurs de sa tante qui ont autorisé la jeune fille à se servir de leur adresse<sup>237</sup>.

### — Les « mauvais pauvres »

#### - *White trash* ?

« You will not believe what Sandy Cohen said to me. He basically called me white trash. He said I was from Riverside », s'offusque Julie Cooper auprès de son mari<sup>238</sup>. À l'opposé des figures exemplaires, dont le sens de l'effort et du sacrifice apparaît comme admirable, on trouve d'autres portraits moins flatteurs de la pauvreté : celle qui fume, boit et pourrait presque sentir mauvais, beaucoup plus *white trash* que *wasp*. À l'exception peut-être de Kim et Daniel de *Freaks and Geeks*, ils n'appartiennent pas au casting principal. Ils s'adonnent souvent à des activités illégales, comme le frère de Ryan qui vole des voitures. Car les classes populaires sont décrites comme directement liées à une criminalité atavique : « One of the most significant class markers in *The O.C.*, criminality, is associated with the working-class characters<sup>239</sup> ». La pauvreté devient criminogène. Un collègue de Ryan par exemple, Donnie, issu lui aussi d'un quartier populaire, sortira une arme au beau milieu d'une soirée huppée d'Orange County<sup>240</sup>, confortant ainsi l'idée que la provenance sociale modeste engendre forcément un comportement criminel. Ces mauvais pauvres ne bénéficient pas de l'image d'humilité laborieuse évoquée auparavant, au contraire, ils sont dépeints au mieux comme des parasites, au pire comme des ennemis ou des adversaires de la bonne marche du

---

<sup>235</sup> « Beauty Contest » (01x12), *Dawson's Creek*.

<sup>236</sup> « Decisions » (01x13), *Dawson's Creek*.

<sup>237</sup> « East Side Story » (01x13), *Beverly Hills 90210*.

<sup>238</sup> « The Gamble » (01x03), *The O.C.*

<sup>239</sup> Bindig & Bergstrom, op. cit., 49.

<sup>240</sup> « The Outsider » (01x05), *The O.C.*

monde américain. On les reconnaît souvent à leur consommation d'alcool et/ou de cigarettes, on l'a dit, ces dernières constituant l'un des indices les plus fiables dès lors qu'il s'agit d'identifier un pauvre ou un méchant (ou un pauvre méchant) dans les séries télévisées américaines. Ce rapport amour-haine avec la nicotine s'inscrit au cœur d'une histoire proprement américaine qui a su passer du cow-boy Marlboro, héros viril, modèle et véritable incarnation du Rêve américain, à l'opprobre généralisée sur la cigarette et les procès contre les marchands de tabac.

Dans les *teen series*, nous sommes évidemment bien loin des personnages *white trash* décrits dans d'autres séries dont la diffusion sur des chaînes payantes facilite de fait une description plus fidèle car plus réaliste (ne serait-ce que dans la consommation d'alcool et de cigarettes ou dans l'emploi d'un vocabulaire plus cru). On pense bien sûr à *True Blood* (HBO) dans laquelle la Louisiane et certaines figures secondaires (notamment la petite amie de Jason Stackhouse, Crystal Norris, ainsi que toute sa grande famille présentes dans les saisons 3 et 4) ne sont pas d'ailleurs sans rappeler l'Amérique photographiée par Walker Evans dans l'ouvrage de James Agee *Let Us Now Praise Famous Men* (1941). Car l'expression « white trash » trouve bel et bien ses origines dans le Sud de l'Amérique, comme le précise utilement le *Dictionary of Contemporary Slang*<sup>241</sup> en donnant la définition suivante :

[...] poor whites living in the southern states of the USA. A term coined by black speakers in the mid-19th century to refer to their neighbours, either pejoratively or ruefully. The term was also used by whites and survives into the early 21st century; it is often used with connotations of degeneracy and squalor.

Les séries *Sons of Anarchy* (FX, 2008 - en cours) ou encore *Breaking Bad* (AMC, 2008 - en cours) mettent également en scène cette population blanche démunie. La première en décrit le quotidien d'un gang de motards californiens s'adonnant au crime, au sexe, à l'alcool, à la cigarette et aux valeurs familiales. La seconde se passe à Albuquerque (New Mexico) et narre les aventures d'un professeur de chimie qui apprend qu'il est atteint d'un cancer du poumon et condamné : il décide alors de mettre à l'abri du besoin sa famille avant de mourir en fabriquant de la métamphétamine avec l'aide d'un de ses anciens élèves. On peut aussi évoquer, moins au sud mais ayant néanmoins à cœur de décrire cette Amérique

---

<sup>241</sup> *Dictionary of Contemporary Slang* (3rd Edition), 2007, 476.

blanche bien mal en point : *It's Always Sunny in Philadelphia* (2005-2012 FX, depuis 2013 sur FXX) ou encore *Shameless* (Showtime 2011 - en cours) (dont l'action se déroule à Chicago). Pour mémoire, il peut être intéressant de se souvenir des explicites paroles de la chanson « White Trash » de Marilyn Manson, chanteur-icône d'une certaine contre-culture (adolescente notamment). Présente sur son album *Smells Like Children* (1994), elle décrit des Etats-Unis à la dérive, entre inégalités raciales, violences sexuelles, adolescents perdus etc. :

Virgins sold in quantity  
African-american heredity  
I'm playin' my guitar and I'm feelin' fine  
Why are all the niggers in the unemployment line?

White trash get down on your knees  
Time for cake and sodomy  
White trash get down on your knees  
Time for cake and sodomy

Teenage girl, a teenage queen  
Til she's on video a porno queen  
She likes to give head  
She likes it mean  
That's why she's my little queen

White trash get down on your knees  
Time for cake and sodomy  
White trash get down on your knees  
Time for cake and sodomy  
Yeah....

White boy tryin' to get some behind  
Who says date rape isn't kind?  
Who's he gonna goad?  
Who's he gonna please?  
It don't matter  
As long as she's on her knees  
White trash get down on your knees

Time for cake and sodomy  
White trash get down on your knees  
Time for cake and sodomy

**- *L'archétype de la mère (célibataire), blonde et « vulgaire »***

Blonde, habillée de façon sexy, avec la mauvaise manie de boire ou de fumer, il y a un prototype de la mère, souvent célibataire, issue d'un milieu populaire : celle de Ryan se laisse rattraper par son alcoolisme lors d'une soirée mondaine, alors même que l'on pouvait penser qu'elle allait enfin s'en sortir, habillée par les soins de Kristen afin qu'elle se fonde dans la communauté huppée d'Orange County : l'atavisme social semble plus fort que tout (pauvre alcoolique tu es, pauvre alcoolique tu resteras). La mère d'Amber est elle-aussi issue d'un milieu populaire : sa fille a dû travailler pour se payer ce camp. Elle est blonde, sexy, immature et sa minceur, ajoutée au fait qu'elle amène en douce des muffins à sa fille qui tente de perdre du poids, force le trait (déjà grossier) de la mauvaise mère irresponsable. Dans *Freaks and Geeks*, Lindsay est invitée par Kim à dîner chez elle : cette dernière veut prouver ses bonnes fréquentations et empêcher par la même occasion sa mère et son beau-père de vendre sa voiture que sa tante, morte d'une overdose de cocaïne, lui a donnée. Elle est accueillie sur le pas de la porte par une madame Kelly dont les grosses boucles blondes viennent encadrer un visage mal maquillé : rouge à lèvres épais et ombre à paupières d'un bleu vif débordant sur les côtés. Son petit pull rose et sa jupe en jean mettent en valeur une silhouette d'adolescente, qu'elle n'est pourtant plus depuis quelques années déjà, perchée sur des talons hauts.

Ce portrait-type est particulièrement dérangeant puisqu'il discrimine socialement et sexuellement ces femmes en entretenant la confusion des genres : elles semblent mériter leur statut social pour la simple raison d'avoir été mère jeune et donc d'avoir eu une sexualité probablement précoce. L'imaginaire collectif, modelé par un moralisme sexiste et puritain, a ses icônes au parcours prédéfini : ici des jeunes filles qui ont été au mauvais endroit (l'arrière d'une voiture) au mauvais moment (au lycée) et avec la mauvaise personne (un garçon qui manquait de sérieux puisqu'il n'est pas resté). De ce fait, l'accès aux critères traditionnels de la beauté, de la grâce maternelle (celle de Cindy Walsh par exemple, femme naturelle, très peu maquillée, au sourire affable et aux tenues correctes exigées par son statut de mère au foyer) est refusé à ces femmes, cantonnées à un maquillage outrancier, une minijupe et une

mine souvent patibulaire. Ce déguisement du pauvre est l'expression manifeste d'un sexisme social à l'œuvre.

### **- La couleur des pauvres**

Observer le jeu des couleurs dans la représentation de la pauvreté dans les séries n'est pas sans intérêt. Dans *The O.C.* par exemple, dès lors qu'il s'agit de représenter les quartiers populaires comme Chino, d'où est issu Ryan, ou plus généralement les lieux en dehors de l'îlot riche et paisible qu'est la petite communauté d'Orange County, telles la maison de correction<sup>242</sup> ou bien la prison dans laquelle est enfermé le frère Atwood<sup>243</sup>, les couleurs changent. On passe de teintes colorées et vives à des couleurs sombres et grises : les paysages ensoleillés, le bleu vif de la piscine, de la mer ou du ciel, les visages hâlés, les dents blanches, les petites robes printanières multicolores laissent place au bitume et aux maisons sales, aux tenues bleu foncé de la prison, aux visages pâles, fatigués, ternes ou tuméfiés. La couleur devient sociale et la lumière semble avoir déserté ces quartiers pauvres les rejetant pour de bon du côté obscur.

#### **— Les « faux pauvres »**

Ce que nous appelons ici la « fausse pauvreté » peut aussi bien être incarnée par des personnages que par des attitudes, tous allant dans le sens d'une indigence valorisée car humble alors même qu'objectivement (matériellement) elle ne se justifie pas. La figure de Dan en est une parfaite illustration dans la série *Gossip Girl*. Supposé incarner l'*outsider* social, celui qui dénote au milieu des ultras riches de l'Upper East Side, le garçon solitaire (catégorie répertoriée) semble à première vue avoir tous les attributs nécessaires : il vient de Brooklyn, vit avec sa petite sœur et son père célibataire. Et pourtant, à y regarder de plus près, le jeune Humphrey n'est ni plus ni moins qu'un enfant de parents assez riches (le père ancienne rock star reconverti en galeriste d'art et la mère artiste peintre à succès) pour pouvoir l'envoyer, ainsi que sa petite sœur, dans l'une des écoles les plus chères de New York (St. Jude's School for Boys pour lui et Constance Billard School for Girls pour elle). Séparés momentanément (la rupture sera consommée au cours de la saison mais Humphrey Senior n'a rien d'un papa célibataire débordé par des factures qu'il devrait régler avec son seul revenu), ils élèvent leur progéniture dans un grand loft situé au cœur d'un quartier dont la

---

<sup>242</sup> « The Gamble », (01x03), *The O.C.*

<sup>243</sup> « The Homecoming », (01x11), *The O.C.*

*gentrification* est notoire. D'autres détails vont aussi contribuer à entretenir l'image d'une prétendue modestie sociale qui n'a pas lieu d'être : dans *Beverly Hills 90210* par exemple, Brenda se fait teindre les cheveux par Kelly parce qu'une séance chez le coiffeur est trop chère tandis que Brandon doit absolument travailler s'il veut pouvoir payer son assurance de voiture. On joue sur la connivence sociale avec les téléspectateurs que l'on sait plus modestes que ces familles issues des classes moyennes et supérieures représentées à l'écran et à qui il faut constamment faire des clins d'œil.

### **b - Des problèmes de jeunes riches (*rich kids*)**

Sur les collines parfumées de Santa Barbara, toutes les villas sont comme des *funeral homes*. Entre les gardénias et les eucalyptus, dans la profusion des espèces végétales et la monotonie de l'espèce humaine, c'est le destin funeste de l'utopie réalisée. Au cœur de la richesse et de la libération, c'est toujours la même question : « *What are you doing after the orgy ?* » Que faire quand tout est disponible, le sexe, les fleurs, les stéréotypes de la vie et de la mort ? C'est le problème de l'Amérique et, à travers elle, c'est devenu celui du monde entier.<sup>244</sup> [sic]

Cet extrait d'*Amérique* de Jean Baudrillard illustre on ne peut mieux cet ennui des *rich kids* américains qui ont tout à portée de mains.

Le désespoir latent et l'ennui chez les adolescents riches trouvent l'un de ses manifestes en 1985 dans *Less Than Zero* de Bret Easton Ellis. Décrit par *USA Today* comme « *The Catcher in the Rye* for the MTV generation », il a pu d'une certaine manière faire la jonction entre la jeunesse dorée de l'Amérique des années 1950 et celle des années 1980. Dès lors tout devient bon pour combler le vide des existences : *shoplifting*, drogues etc. Les adolescents riches s'amuse à devenir délinquants parce qu'ils s'ennuient dans leurs grandes villas, livrés à eux-mêmes car abandonnés par des parents occupés à diriger le monde, jouer au golf ou à se faire manucurer. Le dernier film de Sofia Coppola, *Bling Ring* (2013) touche dans le mille avec la description de ces adolescentes qui volent dans des villas de star sans en avoir véritablement besoin. La réalisatrice s'est d'ailleurs toujours employée à évoquer, en l'esthétisant à outrance, l'ennui des riches que ce soit dans *Lost in Translation* (2003), *Marie-*

---

<sup>244</sup> Baudrillard, 1986, 61.

*Antoinette* (2006) ou *Somewhere* (2010). Dans l'épisode « Every Dream Has Its Price »<sup>245</sup>, la nouvelle fréquentation de Brenda est une fille riche qui vole dans les magasins pour attirer l'attention de ses parents toujours absents. À voir Blair Waldorf mettre au défi la jeune Jenny Humphrey de voler dans la propre boutique de sa mère, le soir de sa *slumber party*, on comprend que les sources d'amusement des nantis ne brillent pas réellement par leur originalité.

Probablement sous l'influence de *Beverly Hills 90210* et du succès des représentations de cette jeunesse ultra riche californienne, le film *Clueless* (Amy Heckerling, 1995) raconte les aventures de Cher, fille à papa richissime, mignonne et habile, dont le passe-temps favori est de jouer les entremetteuses. Cette gentille fable sur une Cupidon en talons hauts et robe Alaïa n'a pas bouleversé, on l'imagine, les codes sociaux, pas plus qu'elle ne s'est intéressée aux classes populaires. La réalisatrice dépeint le monde des riches d'une manière caricaturale, et semble s'excuser de temps à autres, à la manière des *Beverly Hills 90210* et *Gossip Girl* (qui le font beaucoup plus sérieusement), en introduisant sporadiquement des éléments qui tendent à démontrer que l'argent ne fait pas nécessairement le bonheur. Cher vit seule chez son père car sa mère est morte des suites d'une opération de chirurgie esthétique, tandis que Josh cherche à éviter sa mère qui en est rendue à son quatrième mari. Ce film a donné lieu à une série éponyme au succès modéré durant trois saisons, de 1996 à 1998.

### **3 - La lutte des classes ?**

#### **a - Séries « sociales »**

*My So-Called Life* (1994) et *Freaks and Geeks* (1999) pourraient probablement être désignées par l'appellation « séries sociales » parce que les problématiques d'inégalités apparaissent d'une manière structurelle et pas simplement ponctuellement comme dans d'autres *teen series*. Le cadre y est aussi pour beaucoup : il met en scène deux lycées publics de banlieues fictionnelles. Angela et Lindsay évoluent respectivement à Three Rivers aux environs de Pittsburgh et à Chippewa, non loin de Détroit. Le voisinage de deux centres industriels en déclin favorise la peinture sociale. Celle-ci est relayée par une volonté de

---

<sup>245</sup> « Every Dream Has Its Price » (01x03), *Beverly Hills 90210*

réalisme de part des créateurs, notamment au niveau vestimentaire : jeans déchirés, large surchemise ou chaussures montantes pour la génération de l'année 1994, et sous-pulls, vestes militaires ou blouson de cuir pour les lycéens des années 1980. On est loin des tenues propres de *Dawson's Creek* et *Smallville* ou des robes haute-couture de *The O.C.* et de *Gossip Girl*. Les problèmes sociaux rencontrés sont lourds de conséquences : Rayanne Graff vit seule avec sa mère et a des problèmes de drogues et d'alcool, Rickie Vasquez est un jeune gay hispanique battu par son oncle, le père de Daniel Desario est gravement malade, la famille de Kim Kelly vit dans une maison pas finie etc.

Mais si ces séries offrent un portrait relativement fidèle de la société américaine, à travers une description peu avantageuse des personnes et des lieux, l'engagement social paraît quant à lui plutôt limité. *My So-Called Life* par exemple préférera s'engager sur le sujet des enfants disparus sans nécessairement pointer du doigt les causes profondes (chômage des parents, discriminations, *Welfare*, etc.) qui mènent une partie jeune de la population à vivre dans la rue. L'épisode « So Called-Angels »<sup>246</sup> s'appesantit, non sans une certaine lourdeur compassionnelle, sur le sort de ces jeunes sans domicile fixe, en donnant l'impression que leur situation n'a pas de cause réelle sinon la vie qui est bien dure mais la mère d'Angela en est convaincue, Dieu y pourvoira. À la fin, un message est lu par Rickie Vasquez : « If you know a child who is missing and who wants to come home for the holidays, call the National Center for Missing and Exploited Children 1-800-THE\_LOST ».

### **b - Séries alibis et personnages symboles**

Les deux séries dont l'intrigue va reposer essentiellement sur le principe « du poisson hors de son bocal » (pour paraphraser l'expression de Bindig et Bergstrom : « the fish-out-of-water story of Ryan Atwood »<sup>247</sup>) et qui joueront sur cette différence sociale entre deux mondes totalement opposés sont *The O.C.* et *Gossip Girl*, s'appuyant sur les oppositions Chino/Orange County et Brooklyn/Upper East Side. *Beverly Hills 90210* utilise ce ressort mais il semble s'épuiser assez rapidement.

---

<sup>246</sup> « So-Called Angels » (01x15), *My So-Called Life*

<sup>247</sup> Bindig & Bergstrom, op. cit., 47, 129.

« You know what I like about rich kids? Nothing ! », <sup>248</sup> lance Ryan à Luke avant de lui décocher un énorme coup de poing. Cette citation est sans aucun doute l'une des phrases cultes de la première saison de *The O.C.* (2003) au cours de laquelle Ryan ne cessera finalement de se battre avec les « gosses de riches ». Son tempérament impétueux est d'ailleurs mis en rapport direct avec son origine sociale comme si la violence était constitutive de son identité, une seconde nature. Il y aurait un instinct du pauvre : « Ryan's temper stresses the importance of habitus by suggesting that while you can take the boy out of Chino, you cannot take the Chino out of the boy » <sup>249</sup>. Le jeune Atwood est l'élément perturbateur, issu de la classe populaire, qui débarque de la banlieue fictionnelle de Chino chez les nantis de Newport Beach. Les deux quartiers sont dans le Orange County, mais pourraient tout aussi bien se trouver dans des pays différents, si ce n'est des planètes. Ainsi est-il décrit par Bindig & Bergstrom : « the fish-out-of-water story of Ryan Atwood, an urban working-class delinquent who is adopted by a family in an exclusive community ». Le premier épisode <sup>250</sup>, dont le titre retenu dans la version française, « Le bad boy », ne fait pas dans la subtilité, voit arriver Ryan, mauvais garçon (puisqu'il vient de voler une voiture avec son frère), fils d'une mère alcoolique et pauvre habitant le quartier déshérité de Chino. Tous les éléments de la caricature sociale sont réunis. Il rencontrera Seth riche et un peu geek et Marissa belle, riche et portée sur l'alcool.

Ryan is the only main character in *The O.C.* that is not already situated in an upper-class lifestyle at the start of the series. Unlike Andrea in the original *Beverly Hills 90210* or Joey in *Dawson 's Creek* there is a visible difference in appearance and behavior between Ryan and the rest of the main characters (Seth, Summer, and Marissa) that marks Ryan's working-class status » <sup>251</sup>

Au début de la série Ryan n'est pas au cœur d'un environnement plus aisé, à la différence de Joey ou d'Andrea. Andrea Zuckermann et Joey Potter sont effectivement des porte-drapeaux de l'inégalité sociale déjà fondus dans leur paysage respectif, celui des lycéens ultra riches de Beverly Hills ou celui des classes moyennes supérieures de Capeside. La première ne vit pas dans la zone du lycée de Beverly High et à ce titre ne devrait pas y être élève. Elle incarne la

---

<sup>248</sup> « The Model Home » (01x02), *The O.C.*

<sup>249</sup> Bindig & Bergstrom, 52.

<sup>250</sup> « Pilot » (01x01), *The O.C.*

<sup>251</sup> Bindig & Bergstrom, 52.

jeune fille juive intelligente issue d'un milieu modeste qui veut réussir grâce à l'école : directrice du journal du lycée, première de tous ses cours etc. La seconde, fille d'un détenu et orpheline de sa mère décédée d'un cancer, vit avec sa sœur et son petit ami noir, et doit travailler pour payer ses études.

### **c - D'une mixité sociale impossible ?**

« Titanic achieves its own resolution by means of a rich girl/poor boy romance which escapes cliché only by the sheer brazenness of its execution<sup>252</sup> » : à sa sortie en 1997, le *blockbuster* n'est pourtant pas très optimiste quant à l'alliance possible d'une jeune fille riche et d'un jeune garçon modeste. Le mélange est en effet compliqué et la mixité sociale s'avère être presque toujours un échec dans nos séries. Le premier épisode de *Beverly Hills 90210*<sup>253</sup> met en scène la relation de Brandon, fraîchement débarqué du Minnesota, et Marianne, héritière ennuyée par l'oisiveté et la vanité de son existence. L'histoire se soldera par un échec. De même, la brève l'histoire d'amour entre Joey et un riche étudiant<sup>254</sup> met aussi en avant les différences sociales qui semblent insurmontables dans la construction d'une relation chez nos jeunes personnages.

## **B - L'adolescence et ses nécessaires problèmes**

### **1 - Un mal-être souvent caricatural**

Que ce soit Brenda qui rejoint Andrea pour l'épauler au sein d'un service d'écoute aux jeunes en difficulté<sup>255</sup>, ou Sharon et Rayanne qui passeront leur réveillon à la permanence d'un standard téléphonique du même type<sup>256</sup>, les adolescents, confrontés au mal-être de leurs pairs le sont souvent par le biais de structures dédiées à des moments précis. Les jeunes filles transcendent du même coup leurs différences, surtout Sharon, élève modèle et girl scout dans l'âme, et Rayanne, peu assidue en cours et ne cachant pas ses penchants pour la cigarette et

---

<sup>252</sup> American Culture in the 1990s

<sup>253</sup> « Pilot » (01x01), *Beverly Hills 90210*

<sup>254</sup> « Kiss » (01x03), *Dawson's Creek*

<sup>255</sup> (« The 17-Year Itch ») (01x08), *Beverly Hills 90210*

<sup>256</sup> « So-Called Angels » (01x15), *My So-Called Life*

l'alcool. Les épisodes dédiés à la descente aux enfers de Ricky, battu par son oncle et jeté à la rue, sont comme des leçons données sur la misère adolescente. En effet, l'adolescence est presque *naturellement* abordée sous l'angle de la crise, des problèmes. Comme l'avaient observé auparavant Hall et Jefferson au sujet des subcultures britanniques des années 1960, la jeunesse inquiète les défenseurs de l'ordre moral qui la perçoivent comme un danger, un « péril jeune » : « "Youth" provided the focus for official reports, pieces of legislation, official interventions. It was signified as a social problem by the moral guardians of the society – something we "ought to do something about" »<sup>257</sup>. Qu'ils soient à l'origine ou victimes du mal, les *teens* des séries semblent parfois ne justifier leur existence que pour l'exemplarité.

## **2 - Alcool et drogues : les paradis télévisuels**

### **a - Condamnation unanime ?**

Les sujets de l'alcool et de la drogue sont abordés d'une façon plus ambiguë qu'il n'y paraît : ils sont à la fois condamnés pour leurs effets destructeurs et fournissent dans le même temps un ressort humoristique et « cool » non négligeable.

#### **— Une boisson diabolisée**

La vente d'alcool étant interdite au moins de vingt-et-un an dans la totalité des états américains, la thématique de l'alcool prend une toute autre dimension, spécifiquement dans un pays qui a connu la Prohibition et ses conséquences désastreuses en matière de criminalité. L'innocent Brandon goûtera au plaisir défendu lors d'une soirée, puis prolongera le péché alors même que sa sœur et lui organisent une fête chez leurs parents<sup>258</sup>. Le titre de l'épisode est éloquent : « B.Y.O.B », selon la formule consacrée « Bring Your Own Bottle/Beer/Booze ». Le jeune garçon finira par avoir un accident de voiture et promettra évidemment qu'on ne l'y reprendra plus. Dans sa volonté d'édification morale, la série Beverly Hills se doit de mettre en garde la jeunesse contre les dangers des boissons alcoolisées. D'autres lui emboîtent le pas comme *Glee*, lorsque April fait son retour au

---

<sup>257</sup> Hall & Jefferson, *op. cit.*, 9.

<sup>258</sup> « B.Y.O.B »(01x11), *Beverly Hills 90210*

lycée<sup>259</sup>, elle amuse la galerie de sa fantaisie éthylique dans un premier temps mais finit par être condamnée pour son comportement amoral alors même qu'elle est au contact de jeunes élèves. L'alcoolisme de la jeune Rayanne sert aussi de mise en garde. La jeune fille ira même jusqu'à faire une overdose en mélangeant des drogues à sa boisson lors d'une soirée qu'elle organise chez elle<sup>260</sup>.

#### — L'alcool sans culpabilité

##### - *Une pratique mondaine :*

Serena Van der Woodsen a un passé d'alcoolique et de droguée mondaine. Le jour de Thanksgiving<sup>261</sup> nous la montre de nouveau totalement ivre dès le début de la journée, prise en charge par son amie Blair et sa famille qui semblent habituées et familières des ivresses de la jeune fille. Elle est prise en main dans la joie et la bonne humeur. Le regard se fait plus sévère quand il s'agira d'évoquer son passé de dépendances au sexe et à la cocaïne, avec le retour de la diabolique Georgina<sup>262</sup>. Il y a néanmoins une certaine désinvolture ambiante dès lors qu'il s'agit d'aborder les plaisirs interdits dans l'Upper East Side, qui semblent être une chose plutôt naturelle chez les lycéens huppés new yorkais. À l'image peut-être d'une Marissa Cooper alcoolique qui, si elle est jugée sévèrement et prise en charge pour son addiction, n'en demeure pas moins une icône sexy même (surtout) lorsqu'elle cache sa flasque dans son Chanel.

##### - *Un ressort humoristique :*

Lorsque Sam Weir remplace le tonneau de bière (*keg of beer*) de la fête de sa sœur par un tonneau sans alcool<sup>263</sup>, la série *Freaks and Geeks* assume plus que jamais la distance à la fois comique et affectueuse où elle tient ses personnages. Le créateur Paul Feig dépeint son lycée des années 1980 avec une douce ironie, et cette soirée de jeunes gens ivres à la bière sans alcool est un vrai moment de bonheur. Car il ne faut pas nier le ressort comique que peut comporter l'alcool soit lorsqu'il provoque des comportements peu ordinaires comme Haley

---

<sup>259</sup> « The Rhodes Not Taken » (01x05), *Glee*

<sup>260</sup> « Other People's Mother » (01x10), *My So-Called Life*

<sup>261</sup> « Blair Waldorf must pie ! » (01x09), *Gossip Girl*

<sup>262</sup> « Woman On The Verge » (01x17), *Gossip Girl*

<sup>263</sup> « Beers and Weirs » (01x02), *Freaks and Geeks*

vomissant sur les genoux de Dan Scott, le père de son petit ami<sup>264</sup> ou Joey embrassant Dawson avant de s'endormir<sup>265</sup>. L'effet fonctionne d'autant mieux qu'au quotidien, les deux jeunes filles sont particulièrement sérieuses.

### **b - La cigarette**

La cigarette a toujours été l'un des véhicules privilégiés du « mauvais genre » et peut aussi servir de marqueur social, on l'a évoqué. Voilà pourquoi on la trouve dans la série *My So-Called Life*, où les filles dont Rayanne fument dans les toilettes. Elle est l'attribut des *bad boys* de service, celui de Jordan Catalano allumant ses cigarettes aux bougies de Noël ou celui de Ryan qui rencontre Marissa autour d'une cigarette fumée et d'une cigarette prêtée<sup>266</sup>. Il lâchera cette vilaine habitude au contact des Cohen : les honnêtes gens ne fument évidemment pas.

L'usage de la cigarette chez les jeunes dans les années 1930 véhiculait pourtant déjà son lot de clichés et d'associations à un « mauvais genre » caractéristique d'une certaine jeunesse :

The youth who uses cigarets, tends to fail in his classes, to quit school, to lose respect for his mother, to have low ideals and ambitions, to commit crimes and to drop all interest in religion" the Anti-Cigaret Alliance warned in 1930. The consequences for girls were even more dire: Those who had a taste for tobacco, the group asserted, were likely to lead "unmoral lives"<sup>267</sup>.

Rater l'école, perdre le respect de sa mère, commettre des crimes et ne plus être intéressé par la religion, entre autres maux : le prix à payer pour les jeunes hommes fumeurs est, selon l'Alliance contre la Cigarette, particulièrement élevé. Mais il l'est évidemment encore plus pour les jeunes filles qui deviendraient, en fumant, plus enclines à mener une vie amoral. L'inégalité des sexes est toujours d'autant plus vive quand elle concerne un « enjeu moral ».

---

<sup>264</sup> « The Living Years » (01x11), *One Tree Hill*

<sup>265</sup> « Boyfriend » (01x08), *Dawson's Creek*

<sup>266</sup> « Pilot » (01x01), *The O.C.*

<sup>267</sup> Palladino, *op. cit.*, 7.

### **c - La drogue**

Du côté des drogues douces, la marijuana est plutôt abordée sous l'angle d'une drogue sans réelle conséquence, souvent comme une expérience drôle et bon enfant. Les *freaks* de *Freaks and Geeks* sont tous des fumeurs de chanvre sans néanmoins qu'on ne les voit réellement fumer. Lorsque Lindsay Weir s'essaie à la marijuana<sup>268</sup> (après s'être elle-même roulé son joint), elle a énormément de mal à se sortir des effets provoqués par l'herbe. Son ex-copine *geek* et très pieuse Millie viendra à son secours en lui rappelant dans le même temps que tout est lié à sa non croyance en Dieu : « That's why you're unhappy, that's why you're stoned ». D'une façon plus courante et naturelle, Chuck Bass fume avec son ami Nate : on souligne leur côté décadent sans néanmoins rentrer dans le jugement.

Les drogues dures sont en revanche unanimement condamnées qu'elles soient consommées dans le cadre d'une compétition (Nathan Scott a recours à des drogues plus dures pour être plus performant au basket<sup>269</sup>) ou liées à un mal-être comme l'overdose de Rayanne évoquée précédemment. L'angle humoristique existe néanmoins dans l'épisode « Vitamin D »<sup>270</sup> de *Glee* qui verra l'équipe des filles affronter celle des garçons dans la joie et la surexcitation provoquées par une consommation excessive de *pseudoephedrine*, produits vitaminés prescrits par la femme du professeur Will Schuester, improvisée infirmière scolaire.

### **d - Fake ID et transgression**

La fausse carte d'identité est le thème récurrent des *teen series* qui marquent une volonté de transgresser la loi qui interdit aux États-Unis la consommation d'alcool aux moins de vingt-et-un ans. Elle permet de franchir les limites tracées par l'âge (l'adolescent est prisonnier d'une majorité tardive dont il est exclu de fait) et par la géographie (l'accès au bar, lieu interdit, devient possible). Nombre des jeunes personnages de nos séries ont recours à la fameuse *fake ID* : Brenda, Angela, Dawson, Lindsay, Lucas etc. D'autres n'en ont vraisemblablement pas besoin, comme les Serena et Blair, nos *socialites made in Manhattan*. Cette falsification trahit également un rapport attraction/répulsion face au monde étudiant

---

<sup>268</sup> « Chokin' and Tokin' » (01x13), *Freaks and Geeks*

<sup>269</sup> « With Arms Outstretched » (01x09), *One Tree Hill*

<sup>270</sup> « Vitamin D »(01x06), *Glee*

notamment : Brooke et Peyton se rendent à une fête étudiante et Peyton sera droguée à son insu<sup>271</sup>.

### 3 - De la violence

#### a - Harcèlement scolaire ou *bullying*

Le *bullying*, que l'on peut traduire très imparfaitement par harcèlement ou intimidation systématique, demeure un problème inhérent à la vie scolaire et revêt plusieurs visages : des simples moqueries dans les couloirs du lycée au harcèlement quotidien, du bizutage « bon enfant » aux rites de passages humiliants. Comme le note d'ailleurs Jacques Pain, professeur et spécialiste des sciences de l'éducation dans sa préface de l'ouvrage *Violences entre élèves, harcèlements et brutalités : Les faits les solutions*, la traduction de « *bullying* » demeure effectivement problématique :

Mais, traduire « *bullying* » n'a rien d'une sinécure. Après quatre à cinq ans de discussion, nous restons pris entre l'intimidation, le harcèlement, les brutalités, les agressions, les violences, dans le mécanisme complexe des victimisations. Nous avons écarté *brimade*, trop pointu. Mais à vrai dire un mot n'y suffit pas. Ou alors il faudrait trancher, et centrer sur « les victimisations à l'école », ou « le harcèlement à l'école », termes qui d'ailleurs se frayent un chemin dans nos mentalités, à voir les plus récentes publications. Dan Olweus penchait pour le harcèlement, physique, verbal, et psychologique. Car n'oublions pas que le *bullying* implique une relation agresseur(s)-victime(s), avec injustice, ou inégalité, et dans une répétition d'actions négatives à long terme<sup>272</sup>.

Le *school bullying* a été étudié dès la fin des années 1970 par Dan Olweus, un professeur de psychologie norvégien<sup>273</sup>. Ce phénomène a été tragiquement mis en lumière ces dernières années aux États-Unis où des faits divers ont eu lieu, marqués par l'utilisation des

---

<sup>271</sup> « The Search For Something More » (01x08), *One Tree Hill*

<sup>272</sup> Olweus, 1999, 15.

<sup>273</sup> Dan Olweus, *Aggression in the Schools: Bullies and Whipping Boys*, New York: John Wiley & Sons, 1978. L'un de ses ouvrages (publié en suédois en 1986) a été traduit en français en 1999 sous le titre, *Violences entre élèves, harcèlements et brutalités, les faits, les solutions* (Paris : ESF éditeur, traduction de Marie-Hélène Hamen, préface de Jacques Pain).

réseaux sociaux dont le pouvoir redoutable, à la portée virale fulgurante, a su prendre le relais des bagarres de cour de récréation (on parle de *cyberbullying*). En 2010, les suicides de Phoebe Prince et de Tyler Clementi marquent les esprits et provoquent une prise de conscience éducationnelle mais aussi législative (au Massachusetts notamment). Clementi se jettera du George Washington Bridge après que son colocataire l'a filmé à son insu avec une webcam tout en tenant au courant ses *followers* sur Twitter.

Au cinéma, on pense évidemment à la figure horrifique de *Carrie* (Brian de Palma, 1976) qui revient se venger avoir subi moqueries et mauvais traitements. On peut aussi faire référence au terrible *Bully* (Larry Clark, 2001), dans lequel une bande de jeunes gens décide d'abattre froidement le *bully* de service (intrigue inspirée d'un fait réel). Plus récemment, on a pu voir *Kidulthood* (Menhaj Huda, 2006), film britannique, dont le début est marqué par le suicide d'une jeune fille, vraisemblablement issue d'une famille aisée et sans problème, mais dont le constant harcèlement dont elle est l'objet de la part de ses camarades finit par la pousser au suicide. La scène de claques dans la salle de classe est particulièrement réaliste et presque insoutenable.

Les trois séries *Freaks and Geeks*, *Glee* et *Huge* proposent, chacune à leur façon, d'être le porte-voix des mal-aimés du lycée. La mise en scène de leur harcèlement quotidien passe souvent, malgré la dureté des sévices, sur le ton de l'humour. Sam Weir en est une victime éclatante. Harcelé par le méchant Alan tout au long de la saison, il le provoquera en duel avec le soutien de ses deux fidèles acolytes Bill Haverchuck et Neil Schweiber. Les séquences des jets de soda rouge et collant aux visages des élèves de la chorale dans la série *Glee* sont devenus mythiques. Dans leur ouvrage *Don't Stop Believin' The Unofficial Guide to Glee*, les auteurs les nomment non sans ironie « slushie facial » et utilisent même cette dénomination pour leur rubrique dans laquelle ils répertorient tous les mauvais tours joués aux membres du Glee Club par leurs camarades : du lancement de Kurt dans une poubelle, aux messages d'insultes reçus par Rachel sur son MySpace (i.e. « If I were your parents, I would send you back ») en passant par l'enfermement d'Artie dans un sanitaire autonome (*Porta-Potty*). Mais l'humour ne suffit pas toujours à masquer le malaise que peuvent provoquer certaines scènes, tout particulièrement si l'on considère par exemple que le harcèlement à l'encontre de Rickie, Kurt ou Alistair est directement lié à l'expression d'une homophobie assumée par leurs camarades. Le cas de Clark Kent relève aussi de ce même sentiment de malaise alors que ce dernier est bizuté par son équipe de foot et accroché à une croix dans un

champ de maïs par Whitney, le petit ami de Lana, et ses amis : « Smallville's pilot episode evokes multiple facets of savior figures, including their role as scapegoat »<sup>274</sup>. La figure du bouc émissaire est évidemment connue dans tous les couloirs de lycée et fait écho chez les jeunes téléspectateurs :

The myth of the scapegoat/scarecrow thus acquires a resonance for a younger audience familiar with bullying or other acts of humiliation which may include the kinds of initiation rites or "hazing" found in fraternities or sports teams in the United States<sup>275</sup>.

### **b - Le lycée, lieu dangereux ?**

La croyance populaire tend à voir les écoles comme des endroits dangereux et les récents faits divers, comme la tuerie de Columbine Highschool (1999), celle de Virginia Tech University (2007) ou encore plus récemment celle de Sandy Hook Elementary School (2012) ne viennent pas démentir cette opinion : « The public's perception tends to be that schools are dangerous places, even though there are data showing that school violence is rare (Levin, 1998) and that schools are often the safest places for young people »<sup>276</sup>.

Le sujet des armes à feu n'est pas abordé à chaque épisode de nos séries mais ponctuellement il vient rappeler aux adolescents leur existence et leur danger. Le jeune camarade de Brandon qui a des difficultés avec son père veut se suicider avec une arme à feu<sup>277</sup>, Rickie sera au cœur d'une altercation et de coups de feu dans l'épisode « Guns and Gossip » de *My So-Called Life*<sup>278</sup>, Donnie, le collègue de Ryan, sera désarmé par celui-ci lors d'une fête trop arrosée<sup>279</sup> et Will Schuester passera le portail de sécurité de la Jane Addams Academy, structure pour jeunes délinquantes (dirigée par la chanteuse et guest-star Eve)<sup>280</sup>.

Qualifier de dangereux les lycées de Sunnydale ou de Smallville pourrait passer pour un doux euphémisme au vu des risques encourus : des vampires assoiffés de sang, une

---

<sup>274</sup> Geraghty, 2011, 29.

<sup>275</sup> Ibid.

<sup>276</sup> Leccardi, Ruspini, 2006, 91.

<sup>277</sup> « April is the Cruellest Month » (01x18), *Beverly Hills 90210*.

<sup>278</sup> « Guns and Gossip » (01x03), *My So-Called Life*

<sup>279</sup> *The Outsider* (01x05), *The O.C.*

<sup>280</sup> « Hairography » (01x11), *Glee*.

professeure-mante religieuse qui dévore ses jeunes élèves, des nuées d'abeilles tueuses ou encore un *coach* maléfique capable de déclencher des incendies. Mais ici la violence est évidemment symbolique et revêt un caractère exutoire, voire expiatoire, amplifié par le genre fantastique. Si l'on ne compte plus les morts violentes et les assassinats, on notera que les moyens de nuire ou d'occire les gêneurs n'ont rien de réalistes et ne sont quasiment jamais des armes à feu (Darla la vampire en fera exceptionnellement usage pour faire souffrir Angel<sup>281</sup>). Nos héros eux-mêmes ne sont pas adeptes des gros calibres auxquels Buffy préfère l'efficacité d'un pieu, voire d'une arbalète de temps à autres, tandis que Clark les délaisse au profit de ses super pouvoirs. « People say, “After Columbine, do you feel a responsibility about the way you portray violence?” And I’m like, “No, I felt a responsibility about the way I portrayed violence the first time I picked up a pen »<sup>282</sup> déclare Joss Whedon au sujet de la fusillade de Columbine qui a eu un impact direct sur les séries télévisées, et plus particulièrement les *teen series*. Ainsi *Buffy the Vampire Slayer* a vu deux de ses épisodes déprogrammés comme l'évoque aussi son créateur : « They [the network] rescheduled two episodes. One was about a kid bringing a gun to school [episode number eighteen] that was supposed to air three days after Columbine, and I absolutely supported that because, let’s say we came down against it »<sup>283</sup>.

#### 4 - Amitiés et solidarités

Un ami d'adolescence n'est pas un être identique à soi mais semblable en même temps que différent. Il nous ouvre une autre perspective sur le monde, il est celui qui observe ce que nous ne remarquons pas et qui explore pour nous les paysages nouveaux de l'expérience<sup>284</sup>.

Les propos d'Alberoni font écho à ceux d'Angela sur son amitié avec Rayanne Graff et à observer l'évolution de leur amitié au fil des épisodes, la citation prend tout son sens. Tout comme celle qui unit Brenda à Kelly, Brandon à Dylan, Lindsay et ses nouveaux amis freaks ou Willamena et Becka. Il y a les amitiés de toujours, celles qui datent de l'enfance. Certaines

---

<sup>281</sup> « Angel » (01x07), *Buffy The Vampire Slayer*

<sup>282</sup> Lavery & Burkhead, *op. cit.*, 29.

<sup>283</sup> *Ibid.*, 56.

<sup>284</sup> Alberoni, 1985, 108.

continuent de tenir le cap, non sans difficulté : Dawson, Pacey et Joey, Haley et Lucas, Marissa et Summer, Brooke et Peyton ou encore Blair et Serena. D'autres ne passent pas le cap de l'adolescence et leur fin symbolise la naissance d'un nouvel être : Angela et Sharon, Lindsay et Millie. Il y a sans nul doute les amitiés solidaires, celles qui se forgent dans l'adversité, entre exclus et rejetés : Buffy, Willow et Xander, Sam, Bill et Neal, Clark, Pete et Chloe et même Seth et Ryan (leur amitié se confond à la fraternité) et les membres du *Glee Club* (affinités particulières entre Mercedes et Kurt par exemple). On le verra les amitiés entre mêmes sexes ou entre sexes différents peuvent poser problème.

L'amitié chez les adolescents prend une importance toute particulière, au moment où les points de rupture se multiplient au sein de leurs familles, les ami-e-s constituent souvent la tribu de substitution indispensable. Ainsi les jeunes personnages de *Buffy The Vampire Slayer*, de *Glee* ou de *Huge* sont rarement montrés en famille, comme pour mieux insister sur l'esprit de fraternité qui les habite. Grace Palladino montre d'ailleurs que dans les années 1930 l'affaiblissement de l'église et des liens familiaux blâme notamment ces lycéens qui passent plus de temps avec leurs amis qu'avec leur propre famille :

Critics blamed this social revolution on "scientific" education (which weakened church and family ties), scandalous movies (which projected depraved notions of adult life), and "pleasureseeking" high school students who spent more time with their friends than they did with their families<sup>285</sup>.

## **C - Du foyer à la ville : la géographie sociale des séries**

L'espace dans les *teen series* est représenté à toutes les échelles et chacune d'elle a son importance. À petite échelle, on trouve le foyer familial avec des espaces privilégiés : la cuisine tout particulièrement, le salon, la chambre etc. À moyenne échelle, se dessinent des lieux de fréquentation des adolescents : le lycée évidemment, le café, le terrain de basket etc. À grande échelle, il y a la ville/mégalopole (New York, Los Angeles...) qui s'oppose à la petite commune, souvent fictive (Capeside, Smallville, Sunnydale, One Tree Hill...) située en milieu semi-rural ou en banlieue (Orange County, Chino, ou encore la banlieue fictive de

---

<sup>285</sup> Palladino, 1996, 8.

Pittsburgh). Chacun de ces endroits a un sens et un pouvoir idéologique qu'il convient d'observer.

## 1 - Éloge du petit

### a - Le foyer et autres lieux de fréquentation adolescente

#### — Architecture(s)

La définition même du mot « foyer » est intéressante puisqu'elle désigne à la fois le lieu où habite la famille (la demeure) mais aussi la famille elle-même. Il est possible de classer les maisons de nos adolescents en quatre catégories. La première englobe les maisons traditionnelles des classes moyennes : les plus modestes, celle de Buffy et sa mère ou celle de Lucas et sa mère, comme celles des lotissements de banlieues plus aisées : les Walsh, les Weir ou les Chase. D'ailleurs, si « le rêve illusoire du pavillon individuel »<sup>286</sup>, l'un des mythes du rêve américain, intimement lié à celui de la famille idéale, est perpétuellement remis en question ces dernières années dans les séries (*Desperate Housewives* et ses femmes de maison indignes et criminelles, *Weeds* et l'adorable Nancy, mère et dealeuse de drogue) », les *teen series* ne connaissent pas la même remise en question. La deuxième réunit les habitations que nous qualifierons de rurales et qui ont du moins pour point commun d'être au cœur de la nature : la grande ferme des Kent, mais aussi la grande maison au bord de l'eau des Leery ou même les petites habitations des campeurs de *Huge*. La troisième compte les villas immenses de Newport Beach : celles des Cohen, des Cooper ou des Summers. Enfin la quatrième réunit les lieux d'habitations urbains (au cœur de la ville) : les appartements, loft et autres penthouses de *Gossip Girl*. Notons que le penthouse est le lieu de refuge des *rich kids* par excellence : Oliver, le jeune homme déséquilibré de *The O.C* que rencontre Marissa chez son psychiatre, habite celui du *Four Seasons* à Los Angeles. Marissa lui confiera d'ailleurs que cela a toujours été son rêve, d'être comme Eloise<sup>287</sup>, l'héroïne des livres pour enfants *Eloise*

---

<sup>286</sup> Bataille, Hatchuel et Hudelet, *Le Monde Hors Série* n°35, 2003, 39-41.

<sup>287</sup> « The Third Wheel » (01x15), *The O.C.*

at the Plaza<sup>288</sup> qui narrent les aventures d'une petite fille de six ans qui habite dans le penthouse du *Plaza Hotel* à New York.

— **Pièces privilégiées**

- *La cuisine, conviviale et familiale*

La cuisine sert de point de rencontre de chaque membre de la famille, principalement au petit déjeuner. Elle est souvent associée à la mère (forcément nourricière) : Cindy Walsh et son tablier, Jean Weir et ses œufs brouillés, Martha Kent et ses *mugs* de café chaud sont les gérantes officielles de cet espace. Les pères peuvent parfois s'approprier le lieu comme le père d'Angela, amoureux de la cuisine ou celui de Dan et Jenny qui leur prépare pancakes et gaufres. La cuisine apparaît comme un lieu d'une convivialité et d'un esprit de famille qui se veulent récurrents : chaque épisode ou presque de *The O.C.* débute autour d'un bol de céréales pris dans la cuisine.

- *La chambre des ados*

Lieu d'intimité et souvent considérée comme une zone interdite, la chambre des adolescents a souvent des allures de forteresse imprenable. Elle est en tout cas un lieu stratégique dans certaines de nos séries. La chambre des jumeaux Walsh communique sur la même salle de bain et est source de nombreuses péripéties, comme lorsque Brenda surprendra Dylan sous la douche. La chambre de Dawson, aux murs placardés de posters de films de Spielberg, à laquelle Joey accède par la fenêtre est un endroit-clé où le jeune homme et Joey dorment, regardent des vieux films et finiront par s'embrasser. L'intrusion de Jen dans ce temple sacré ne se passera pas sans difficultés. Peyton s'approprie aussi cet espace en le décorant de tous ses dessins et en le filmant en permanence au moyen d'une webcam. La chambre de Ryan se trouve dans la *poolhouse* où il réside, seul, preuve s'il en est du niveau de vie très élevé des Cohen et symbole dans le même temps de son statut particulier, plus indépendant : il fait partie de la famille tout en vivant à côté de la maison. Quant au sous-sol de Kurt, il y dort, y prépare ses chorégraphies et le redécorera intégralement afin de mieux le partager avec Finn.

---

<sup>288</sup> *Eloise at The Plaza*, écrit et dessiné par Kay Thompson and Hilary Knight

## — Autres lieux, autres habitudes

D'autres lieux servent de repères et de points de rencontres aux adolescents : le Peach Pitt où se retrouve Brandon et ses amis, les toilettes des filles du lycée d'Angela où les discussions n'en finissent plus ou encore le terrain de basket sur lequel jouent Lucas et ses amis à la tombée de la nuit. Dans la série *Glee*, les foyers respectifs ne sont pas spécialement mis en avant : série chorale, la famille devient celle qu'ils se sont faite dans ce club de chant et il n'y a donc pas de réelle mise en avant des foyers respectifs. La salle de chœur fait office de foyer au sein duquel ils ne font évidemment pas que chanter.

### b - La communauté

Le « *topos* de la *small town* »<sup>289</sup> est un concept prépondérant dans la culture américaine et dans les représentations télévisuelles qui en sont données. Il est particulièrement présent au sein de notre corpus à travers les séries *Dawson's Creek*, *Buffy the Vampire Slayer*, *Smallville* et *One Tree Hill* : quatre séries sur onze se déroulent dans des petites bourgades. L'irruption de menaces exogènes fait dès lors figure d'événement incontournable. Comme le *coach* de *Friday Night Lights*, qui n'est pas un enfant du pays, Jen débarque de New York à Capeside (ville fictive du Massachusetts), Buffy a quitté la pléthorique Los Angeles pour la petite bourgade de Sunnydale alors que Ryan est directement importé des quartiers tumultueux de Chino dans les paisibles collines au-dessus de Newport Beach. Concernant Brandon et Brenda dans *Beverly Hills 90210*, le schéma est inversé : ils donnent l'image de ruraux qui viennent à la ville avec leurs valeurs *made in Minnesota* qui vont venir s'entrechoquer avec celles de la Californie, au travers du quartier riche de Beverly Hills. Cette vision est purement idéologique, d'autant plus que la famille Walsh habitait Minneapolis, une ville qui compte près de 400 000 habitants et qui nous éloigne de fait du cliché des paysans qui débarquent à la ville.

Le mythe de la communauté locale est présent aux origines de la nation américaine. On voudrait pouvoir y échapper parfois, comme lorsque Dawson et ses comparses organisent une virée dans un club à Providence (dans l'état voisin du Rhode Island) afin qu'il oublie Jen. L'article « Le huis clos ou l'exaltation du localisme communautaire dans les séries

---

<sup>289</sup> Billard & Brennetot, *op. cit.*, 47-69

américaines »<sup>290</sup> évoque « le confinement spatial [qui] densifie et exacerbe les relations entre les personnages ». D'où une structure fondamentale de l'urbanité américaine : le « Neighborhood Unit ». Nous serions tentées d'affirmer que ce concept est moins prégnant dans les *teen series* et de le remplacer par celui de *Highschool Unit*.

### c - L'éloge de la ruralité

« Les processus d'identification sociale contiennent une forte composante territoriale. Aux États-Unis, l'imaginaire collectif continue à s'imprégner de mythes géographiques hérités : le Nouveau Monde, la Wilderness, la Frontière ou le Far West »<sup>291</sup>. Les demeures de Dawson et de Clark, on l'a vu, sont belles, grandes et propres comme toutes les autres maisons mais avec la particularité de se situer dans une proximité plus grande avec la Nature. Nous n'irons pas jusqu'à opposer la pelouse domestiquée des pavillons de banlieue à une nature indomptée. Cependant la présence des champs ou de la rivière est significative et témoigne directement d'un retour aux sources, au culte des champs, aux blés à moissonner, aux cours d'eau etc. On ne peut s'empêcher de voir un lien entre ce cadre bucolique et l'innocence qui caractérise nos deux héros, différents mais semblables dans leur jardin d'Éden. Du côté de *Huge*, la nature n'est pas valorisée de la sorte. Au contraire, elle est un lieu de souffrances, celui des exercices, des fugues, des égarements, des bagarres, et des limites à ne pas franchir : la limite entre le camp Victory, celui des obèses, et le camp de tennis, occupé par les sveltes *tennis campers*, sera l'objet de discorde<sup>292</sup>.

La rivalité « morale » entre ville et campagne, que l'on retrouve dans les *teen series*, était déjà au cœur des préoccupations éducatives et sociales au début du XX<sup>ème</sup> siècle, d'autant plus qu'aux États-Unis l'apparition (puis l'âge d'or) de l'adolescence est liée au phénomène d'urbanisation. La nostalgie d'un monde rural va de pair avec une autorité naturelle à laquelle se soumettaient les adolescents américains : Kett évoque la nostalgie des élites urbaines d'une époque rurale où les jeunes savaient rester à leur place :

In large part, Kett argues, the rise of the adolescent is intimately linked to the industrialization and urbanization of the United States, as young people became

---

<sup>290</sup> Ibid.

<sup>291</sup> Ibid.

<sup>292</sup> Episode 01x03, « Live Action Role Play », *Huge*

increasingly economically powerful, and as consumer choices became more available to them. These changes are reflected in the nostalgia among urban elites for “the rural past as a time when young people were firmly in their place, subordinated by the wise exercise of authority and bound tightly by affective relationships to family and community”<sup>293</sup>

L’historien Paul Boyer dans son ouvrage *Urban Masses and Moral Order in America, 1820-1920* (1978) évoquait les réformateurs du XIX<sup>ème</sup> siècle qui souhaitaient que les villes reproduisent « the moral order of the village »<sup>294</sup>.

## 2 - Diabolisation du grand

### a - La mauvaise vie citatine

« Cette idéalisation de la communauté locale s’accompagne, sur le plan géographique, d’une dévalorisation de la *big city* »<sup>295</sup> : l’urbanité bénéficie d’une image particulièrement négative.

Les *Gossip Girls* et *Boys* de l’Upper East Side vivent dans d’immenses appartements et des hôtels de luxe. La verticalité, la grande ville, le luxe : le péché réside au cœur de la cité. Et l’union d’une *small town girl* et d’un *big city boy*, comme dans la série *Jericho*<sup>296</sup>, est particulièrement difficile : Brandon et son amour d’enfance se retrouvent difficilement comme si le pouvoir maléfique de la ville avait déjà fait son œuvre. Dawson serait plutôt le *smalltown boy* aux yeux de Jen, la *big city girl*, et leur relation n’en est pas moins compliquée. Serena et Dan évoluent dans un cadre strictement urbain, de part et d’autre d’un pont, entre les quartiers d’une même ville, Brooklyn et Manhattan, et pourtant l’on retrouve cette notion d’opposition entre une morale rurale et une amoralité urbaine. D’ailleurs Vanessa, la meilleure amie de Dan et vivant elle aussi de l’autre côté du Brooklyn Bridge (la chanson « Cross The River » de La Rocca accompagne l’épisode « School Lies »<sup>297</sup>), bénéficie aussi

---

<sup>293</sup> Chinn, *op. cit.*, 7.

<sup>294</sup> Ibid.

<sup>295</sup> Billard & Brennetot, *op. cit.*, 47-69.

<sup>296</sup> Ibid.

<sup>297</sup> « School Lies » (01x12), *Gossip Girl*.

de cette aura favorable, un mélange d'innocence et de naïveté empreint d'un sens des valeurs accru<sup>298</sup>.

Granville Stanley Hall voyait dans la vie en ville l'une des causes de la perte de supériorité de l'homme moderne :

The more exhausted men become, whether by over-work, unnatural city life, alcohol, recrudescent polygamic inclinations, exclusive devotion to greed and pelf; whether they become weak, stooping, bleary-eyed, bald-headed, bow-legged, thin-shanked, or gross, coarse, barbaric, and bestial, the more they lose the power to lead woman or to arouse her nature, which is essentially passive<sup>299</sup>.

Chacun est d'ailleurs plus ou moins conscient des clichés sur l'urbanité vicieuse et les infirme ou non, comme Jen qui choisit de l'assumer quand elle évoque son passé de jeune fille à la sexualité précoce (l'une des caractéristique supposée de la grande ville) : « The Cliché about teenagers in the big city were true »<sup>300</sup>. Certains souhaitent s'échapper de leur petite ville comme Pacey qui parle avec mépris de Capeside, « This town »<sup>301</sup>.

### **b - Grande ville vs Amérique profonde**

L'urbanité et son corollaire d'images négatives ne cesse de s'opposer aux représentations idylliques d'une campagne, ou du moins d'une Amérique rurale qui frôle la notion d'Amérique profonde. Smallville s'opposera à la diabolique Metropolis, Capeside à Providence et Los Angeles à Minneapolis. Jes Battis note aussi l'émergence ces dernières années de shows télévisées qui entretiennent :

The nostalgic image of the small town in order to create an ideal site of secrecy and betrayal, including *Dawson's Creek*, as well as more recent offerings such as *One Tree Hill* (2003-Present) and *Everwood* (2002-2006). What all of these shows have in common is their depiction of white, attractive, able-bodied, and heterosexual

---

<sup>298</sup> « The Handmaiden's Tale » (01x06), *Gossip Girl*.

<sup>299</sup> Fleming, 2<sup>nd</sup> éd. 1963, 38-39.

<sup>300</sup> « Discovery » (01x04), *Dawson's Creek*.

<sup>301</sup> *Boyfriend* » (01x08), *Dawson's Creek*.

characters, all ostensibly chaffing at their own small-town ideologies, while more accurately using their disaffection as an excuse to have lots of sex with each other<sup>302</sup>.

Les personnages ont beau être rassurés par la petite échelle de leur ville, son calme et cette nature toute proche, ils aspirent néanmoins à contrecarrer (de façon délibérée ou inconsciemment) les plans que le confort et la nostalgie avaient dessinés pour eux. Lucas décidera du jour au lendemain d'intégrer l'équipe de basket où joue son frère haï, tandis que Pacey entretiendra une aventure brûlante avec sa professeure de littérature.

### 3 - La banlieue, l'entre-deux

« Claustrophobic suburban world » : voici les mots employés par la jeune Lindsay pour décrire son monde. L'expression reste en travers de la gorge de ses pauvres parents alors même qu'ils sont en train de fouiller dans son intimité afin de s'assurer que leur adolescente ne se drogue pas<sup>303</sup>. Car les banlieues sont cet entre-deux : entre la ville et la campagne, entre le confort bourgeois et le quartier désœuvré, entre le bonheur des classes moyennes et sa remise en cause par leur progéniture. *Freaks and Geeks*, *My So-Called Life* et *The O.C.* sont des séries qui se déroulent dans ces fameuses (mais imaginaires ici) *suburbs* américaines, associées de fait aux pelouses verdoyantes et aux belles et grandes demeures situées au cœur de lotissements aérés et propres.

L'architecture des demeures américaines a d'ailleurs évolué parallèlement à la valorisation du modèle familial, notamment celui de la banlieue, dès le début du XX<sup>ème</sup> siècle. « The companionate family represented, moreover, the linchpin of a new, suburban, domestic ideal. Notions of 'family togetherness' were institutionalized in the developing suburbs where architectural designs gave spatial manifestation to ideals of domestic bliss<sup>304</sup> ». À la même époque, l'architecte Frank Lloyd Wright conçoit la *prairie house*, maison de plain-pied et dont toutes les parties sont reliées entre elles. Elle incarne on ne peut mieux ce bonheur banlieusard en dur : la maison des Weir y ressemble d'ailleurs beaucoup. Pour la démesure et l'exhibition d'un bonheur sans faille, il faut regarder du côté de certaines localités d'Orange

---

<sup>302</sup> Geraghty, *op. cit.*, 47.

<sup>303</sup> « The Diary » (01x10), *Freaks and Geeks*

<sup>304</sup> Osgerby, 2001, 24.

County. Comme le note Byers et Krieger, non sans ironie, dans leur article sur les séries *The O.C.*, *Arrested Development* et *Curb Your Enthusiasm* :

Unlike *Curb*, which takes place in the racially and ethnically mixed urbanity of Los Angeles, *The O.C.*'s suburban Southern California setting is represented, like *Arrested*'s, as an essentially White, genteel paradise of blue waters, white-sand beaches, bikini-clad beauties, and the enormous, gated, and spotlighted McMansion that is the Cohen home<sup>305</sup>.

---

<sup>305</sup> Byers & Krieger, 2006, 288

### III - Les problématiques ethniques et religieuses

---

#### A - Où sont passées les minorités ethniques ?

##### 1 - Le pouvoir du casting blanc

La prospérité d'après-guerre a ouvert les portes à un monde adolescent différent et nettement moins uniforme que celui promu par le magazine *Seventeen*, caractérisé par une jeunesse blanche et issue de la classe moyenne. Palladino note ainsi que l'arrivée des enfants d'ouvriers et des adolescents noirs sur le marché des années 1950 suscite l'intérêt des professionnels du marketing.

By the mid-1950s, however, *Seventeen's* respectable brand of adolescent culture had real competition - white, middle-class teenagers were not the only high school students with money to spend ! Postwar prosperity had opened the door to an entirely different teenage world, one that was populated by working-class and black teenagers who had never participated in high school social life before. This demographic shift changed the nature - and the appeal - of the teenage market.<sup>306</sup>

L'acquisition récente d'un pouvoir d'achat semble soudainement offrir la possibilité aux adolescents les plus modestes et issus des minorités ethniques, jusque-là ignorés et maintenus à l'ombre de l'exclusion, de pénétrer à pas de velours la vie sociale lycéenne et d'être reconnus comme une cible publicitaire digne de ce nom. Mais si la visibilité commerciale de cette jeunesse semble lentement s'imposer à l'époque, la visibilité médiatique, plus politique et plus complexe est loin d'être acquise et trente ans plus tard les tâtonnements en matière de représentation des minorités visibles au cinéma ou à la télévision sont édifiants. Ainsi, dans son étude particulièrement intéressante *Physiologie d'un sitcom américain : Voyage au coeur de de Growing Pains*<sup>307</sup> (2006), Cyrille Rollet souligne à quel point le monde des sitcoms des années 1980 est encore imperméable au brassage racial et

---

<sup>306</sup> Palladino, 1996, xvii.

<sup>307</sup> Rollet, 2006, 161.

ajoute que le précurseur en matière de « décontraction raciale » sera sans nul doute le *Cosby Show* (1984-1992).

Les *teen series* de notre corpus ne semblent pas être au premier abord réellement décontractée du côté de la représentation des minorités ethniques à l'écran. Sur les onze séries, quatre comptent parmi les personnages principaux des figures afro-américaines, hispaniques ou asiatiques: *My So-Called Life*, *Smallville*, *Glee* et *Huge*.

Dans *My So-Called Life* Rickie Vasquez est joué par l'acteur Wilson Cruz, un New-yorkais d'origine portoricaine. Dans *Smallville*, le meilleur ami de Clark (mais que paradoxalement l'on voit très rarement à ses côtés, du moins dans la saison 1) est Pete Ross, joué par l'acteur afro-américain Sam Jones III. Le choix de ce dernier est un parti pris des producteurs d'autant plus remarquable (est-ce une forme de courage ou un simple « coup marketing » ?) que dans les aventures dessinées de Superboy (DC Comics, 1945) le personnage est blanc avec des taches de rousseur. Dans *Glee*, au sein du groupe de chant on trouve Mercedes interprétée par l'actrice afro-américaine Amber Riley, Santana Lopez jouée par Naya Rivera (« Half Puerto Rican, one-quarter German and one-quarter African American »<sup>308</sup>) et Tina Cohen-Chang est interprétée par Jenna Ushkowitz (née à Séoul et adoptée par une famille américaine : (« Born in Seoul, South Korea, Jenna was adopted and raised in Long Island, New York »<sup>309</sup>). Dans *Huge*, l'actrice afro-américaine Raven Tyshanna Goodwin interprète Becca, l'amie de Willamena. Dans *Gossip Girl*, Vanessa a des origines afro-américaines mais ces dernières ne sont pas si évidentes. Six personnages principaux sont issus des minorités visibles sur une soixantaine de personnages principaux adolescents au sein de notre corpus : à peu près 1/10<sup>ème</sup>. On est bien en deçà de la réalité surtout si l'on considère qu'il y a une surreprésentation des minorités dans la série *Glee*.

Le recensement de 2010 (*The 2010 Census*)<sup>310</sup> nous permet de faire une comparaison intéressante avec les vrais chiffres relatifs à la composition de la population. Côté hispanique d'abord, on compte un nombre de 50.5 millions d'Hispaniques aux Etats-Unis, sur une population totale de 308 745 538 habitants : cette part représente environ 16% de la population. Ensuite, toujours en fonction de ce même chiffre total de la population

---

<sup>308</sup> Balser & Gardner, 2010, 48

<sup>309</sup> *Ibid.*, 37.

<sup>310</sup> Disponible sur : <<http://www.census.gov/prod/cen2010/briefs/c2010br-02.pdf>>

américaine, la répartition concernant les principales minorités ethniques est la suivante : 72.4 % de Blancs, 12.6 % de Noirs ou Afro-américains et 4.8% d'Asiatiques. On le voit, nous sommes bien loin de l'image donnée par les castings de nos séries. A ce titre, il est d'ailleurs amusant d'avancer les chiffres réels de quelques Etats américains où l'action des *teen series* a lieu<sup>311</sup>. Ainsi, la Californie ultra-blanche de *Beverly Hills 90210* ou de *The O.C.* compte 40% de Blancs, 6% de Noirs, 38% d'Hispaniques et 13% d'Asiatiques. Du côté de New York, le mélange ne correspond pas non plus à ce que *Gossip Girl* nous laisse voir au travers de ses jeunes actrices et acteurs toutes et tous blanches et blancs : l'Etat est composé de 58% de Blancs, 14% de Noirs, 18% d'Hispaniques et 7% d'Asiatiques. Quant à l'Ohio, l'Etat où se situe l'action de *Glee* et sa galerie de personnages multicolores, nous notons, non sans une certaine ironie, que les chiffres ne sont pas non plus en totale adéquation avec la réalité où la majorité blanche pèse de tout son poids : 81% de Blancs, 12% de Noirs, 3% d'Hispaniques et 2% d'Asiatiques.

Sans surprise, les castings monochromes (blancs) sont majoritaires : *Beverly Hills* (1990), *Buffy The Vampire Slayer* (1997), *Dawson's Creek* (1998), *Freaks and Geeks* (1999), *The O.C.* (2003), *One Tree Hill* (2003) et *Gossip Girl* (2007). Cette unité « ethnique » fait écho à l'appartenance de la majorité des personnages principaux aux classes moyennes et/ou supérieures. Néanmoins, la scène de présentation du lycée de Beverly High dans le premier épisode de la série *Beverly Hills 90210*<sup>312</sup> met en avant une bizarrerie récurrente : un campus de toutes les couleurs s'agite sous le soleil californien mais dès que l'action commence, la monochromie reprend le dessus. Il est frappant d'observer que les plans d'ensemble au sein des lycées prennent en compte toutes les minorités ethniques (asiatique, hispanique, afro-américaine), et lorsque les scènes se refocalisent sur les personnages principaux, il ne reste plus que des Blancs. Les couleurs constitueraient donc un joli décor mais vraisemblablement pas une bonne intrigue ? Cette sorte d'incongruité éveille l'intérêt de Michele Byers pour la série canadienne *Degrassi* qui, à la différence de la majorité des séries américaines, ne se contente pas d'apparitions ponctuelles mais propose un vrai casting multiethnique :

---

<sup>311</sup> La carte interactive élaborée par la New York Times à partir des résultats du recensement américain de 2010 est particulièrement intéressante et pédagogique : <http://projects.nytimes.com/census/2010/...thab1>

<sup>312</sup> « Pilot » (01x01), *Beverly Hills 90210*.

Recently, I wrote an article describing *Degrassi* as a multicultural context. My argument was that because of the way the show was organized, especially because of its racially diverse ensemble cast, it managed to create story arcs that featured complex questions about race and ethnicity without tying them to "guest stars" who appeared one day and were gone the next.<sup>313</sup>

## 2 - Les minorités dans les teen series : sous et mal représentées

### a - La représentation hispanique

#### — Entre clichés et domesticité

« I'm not a poor girl from the barrio who's looking for a white knight »<sup>314</sup> : Carla Montez, la nièce mexicaine d'Anna, la bonne de la famille Walsh, n'attend peut-être pas l'homme blanc providentiel que croit être Brandon Walsh, mais c'est à une famille blanche providentielle qu'elle doit sa chance d'étudier au lycée de Beverly High, comme si le sort des minorités dépendait du bon vouloir de la majorité. Le jeune homme s'éprend assez rapidement de la jeune femme mais ne comprend pas pourquoi elle se comporte de façon étrange. Quand il découvre que Carla fait le service à une réception, il fait un esclandre, convaincu qu'elle est employée de façon illégale. Il apprendra finalement qu'elle est un témoin protégé dans une affaire de meurtre. Carla est par ailleurs une élève modèle et brillante, ce qui explique la raison pour laquelle les parents de Brandon l'autorise à utiliser leur adresse afin qu'elle puisse intégrer le lycée de Beverly Hills.

Le titre de l'épisode est éloquent « East Side Story » faisant référence au film de Robert Wise, *West Side Story* (1961)<sup>315</sup>, et au fait que le quartier dont vient Carla est situé dans *East Los Angeles* connu pour abriter une forte communauté latino-américaine.

On s'en souvient, le film musical *West Side Story*, réécriture de Roméo et Juliette, oppose deux gangs de jeunes new-yorkais, les Jets (blancs, fils d'émigrants européens) et les Sharks (immigrés portoricains hispanophones). Ce clin d'œil place d'emblée l'épisode dans une problématique interraciale, où les relations semblent compliquées voire impossibles. On

---

<sup>313</sup> Byers, 2005, 167.

<sup>314</sup> « East Side Story » (01x14), *Beverly Hills 90210*.

<sup>315</sup> Adaptation cinématographique d'un drame musical créé en 1957 au Winter Garden Theatre de Broadway

frise néanmoins la caricature, comme Arhtur Laurents, le librettiste de *West Side Story* l'avait reproché au film en son temps ...

The movie was a great hit, but I didn't like it for too many reasons—the gangs were color-coordinated chorus boys dancing down real streets, the skin of the Puerto Ricans was darkened by Max Factor and their accents were insulting to real Puerto Ricans, etc. It's also probably the worst-acted musical ever filmed.<sup>316</sup>

Dans *The O.C.* le personnage de Theresa est particulièrement intéressant en ce qu'il témoigne complètement de l'ambiguïté des représentations des minorités en règle générale et de la communauté hispanique en particulier. « When Theresa first appears in Newport in episode 19 The Heartbreak, she is working as a waitress at catered parries because her mother was laid off and she needed to leave high school to help out »<sup>317</sup> : à la fois exemplaire et travailleuse, issue d'un milieu modeste et serveuse pour un traiteur. Les personnages hispaniques ont l'étrange et persistante particularité d'être liés peu ou prou au monde du service ou de la domesticité. Theresa est rattrapée par le lot de problèmes sociaux propres (nécessairement) à son origine ethnique et sociale (les deux se confondant) : battue par son petit ami, enceinte par accident... En référence aux feuilletons quotidiens de soirée des pays hispanophones et lusophones, l'épisode intitulé « The Telenovela »<sup>318</sup> permet de souligner les rebondissements considérables de l'épisode et suggère parallèlement une certaine condescendance vis-à-vis de ces histoires superflues qui n'en finissent jamais.

#### — Une vision déconnectée des réalités

Sous l'intitulé « Theresa Diaz : The impossible dream ? », Bindig et Bergstrom soulignent que l'effort individuel et la persévérance sont toujours valorisés au détriment du traitement des causes profondes et des solutions collectives :

Theresa's social mobility contributes to positive representations of people of color. However, Theresa's social mobility also stresses self-reliance and individual

---

<sup>316</sup> Laurents, 2012, page 13

<sup>317</sup> Bindig & Bergstrom, *op. cit.*, 62.

<sup>318</sup> « The Telenovela » (01x20), *The O.C.*

perseverance in adversity, rather than critically examining the sources of the hardships.<sup>319</sup>

De la même manière, quand Theresa révèle à Ryan que son fiancé Eddie la bat et qu'elle est enceinte, les auteures jugent que l'on peut évidemment applaudir le fait que la série évoque le problème des femmes battues :

According to the Center for Disease Control (2000) one in four American women experience violence by a spouse or boyfriend in their lifetime. Likewise the U.S. Department of Justice (2006) reports that lower income women and women of color are more likely to be victims of domestic abuse<sup>320</sup>

Toutefois, elles s'étonnent du dénouement des événements. Theresa est capable de tout plaquer, sans réels problèmes financiers, alors que la réalité est beaucoup moins facile pour ces femmes.

#### — Couples mixtes : l'alliance impossible

On le voit, la formation de couples mixtes (ici entre personnages blancs et hispaniques) pose problème : Brandon et Carla sont ensemble le temps d'un épisode, tandis que Ryan et Theresa le seront à peine plus longtemps. Les deux jeunes filles retournent littéralement d'où elles viennent, tandis que les deux jeunes garçons poursuivent leur route dans le monde merveilleux de la classe moyenne blanche et bien portante. Comme à son habitude la série *Glee* bouleverse quelque peu les codes. Le personnage de Santana, finalement peu présente dans la première saison, met en outre rarement ses origines hispaniques en avant et ce ne sont surtout pas elles qui l'empêchent de fréquenter tous les footballeurs du lycée. Son personnage évoluera au fil des saisons, avouera son homosexualité et entretiendra une relation avec Brittany : l'union homosexuelle interracial entre adolescentes serait-elle donc possible ? On pense ici aussi à la relation qui unit les deux jeunes filles Emily et Maya dans la série *Pretty Little Liars* (ABC Family, 2010), à l'image d'autres relations lesbiennes et interraciales plus adultes, comme celle entre Bette et Tina de l'incontournable *The L World* (Showtime, 2004-2009) ou encore plus récemment celle qui unissait Tara et Naomi dans la saison 4 de *True Blood*.

---

<sup>319</sup> Bindig & Bergstrom, *op. cit.*, 62.

<sup>320</sup> Ibid,

## **b - La représentation afro-américaine**

### **— Stéréotypes et criminalité**

Dans son article « Black Sitcoms: A Black Perspective »<sup>321</sup>, Miriam Miranda Chitiga analyse le point de vue des Noirs sur des sitcoms noires, rejoignant la méthode des féministes afro-américaines (Hill Collins (1990), hooks (1984)) qui s'appuient sur l'expérience du ou des sujets d'études, en excluant les perceptions des autres groupes qui ne partagent pas la même expérience : ici, les Blancs. Elle souligne que les Noirs sont souvent associés à des stéréotypes liés à la criminalité : « the stereotypes, many of which come from media images, that seem to suggest that blacks are “criminally minded” (This even goes back to old schools of psychology such as Lombroso's) »<sup>322</sup>. Lorsque Ryan est au centre de détention, il est entouré d'une foule de jeunes garçons hispaniques ou noirs pour la plupart : « Since Ryan is the only white character in the scene, it suggests that young men of color are predominantly responsible for criminal behavior »<sup>323</sup>. À l'instar d'un Cesare Lombroso à la fin du XIX<sup>ème</sup> siècle, développant le concept du « criminel né » à travers une œuvre empreinte du racialisme caractéristique de cette époque, les *sitcoms* laissent à penser que ces jeunes deviendraient criminels du fait de leur (mauvaise) naissance.

### **— La nécessité de personnages positifs**

Pour pallier aux clichés, on observe dans le même temps une volonté de donner un rôle positif aux Afro-américains. Pete, l'ami de Clark, ou encore Skills Taylor, le meilleur ami de Luke, (là pour lui rappeler d'où il vient : vraisemblablement d'un terrain de basket au bord de l'eau) évoluent indépendamment de leur couleur de peau qui n'est jamais évoquée. Il est également flagrant d'observer que nos adolescents blancs ont affaire à un monde adulte beaucoup plus coloré et peuplé de gens exerçant des responsabilités : médecins, professeurs, proviseurs... Nombre des participants de l'étude de Chitiga notent l'importance des portraits positifs à la télévision (et inversement ne sont pas du tout satisfaits des portraits négatifs proposés). *The Cosby Show* par exemple a participé à élaborer un portrait de famille noire jusque-là impopulaire à la télévision ou dans les médias : une famille « normale » issues de la classe moyenne élevée. Cela souligne aussi la nécessité d'une classe moyenne afro-

---

<sup>321</sup> Chitiga, 2003, 46-58.

<sup>322</sup> Ibid.

<sup>323</sup> Bindig & Bergstrom, *op. cit.*, 54.

américaine représentée : « Many black viewers feel that such series as *The Cosby Show* are crucial to the development of a black middle-class society »<sup>324</sup>.

Il existe dans *Glee* une conscience forte de l'urgence de créer une classe moyenne noire ainsi que d'améliorer le statut social des Afro-américains. « My dad's a dentist ! » rétorque ainsi Mercedes Jones à Sue Sylvester qui vient de l'inclure dans son groupe de minorités qui auraient, selon elle, besoin de tickets alimentaires pour se nourrir<sup>325</sup>. Issue de la classe moyenne supérieure, la jeune chanteuse refuse de se faire enfermer dans des clichés « I may be a strong, proud black woman, but I'm a lot more than that »<sup>326</sup>. Dans le même temps, elle assume certains stéréotypes liés à sa couleur de peau, en joue, en plaisante même et les revendique, comme le souligne Kurt : « Mercedes is black. I'm gay. We make culture »<sup>327</sup>. À la différence de Pete, il n'est pas fait abstraction de son afro-américanité. Le choix de ses chansons le prouve également : Aretha Franklyn, Dionne Warwick, Beyoncé, Jazmine Sullivan etc.

#### — D'une mixité raciale problématique ?

L'épisode « One on One »<sup>328</sup> dans lequel Brandon cherche à intégrer l'équipe de basketball est très représentatif d'une façon pour le moins policée de faire face aux injustices sociales et/ou raciales. Le jeune garçon soupçonne certains membres (noirs) de l'équipe de ne pas faire partie du district et d'avoir été admis seulement afin de contribuer au renforcement de l'équipe. Tout finira par rentrer dans l'ordre. Sans minimiser le conservatisme diffus et la constante retenue politique de la série d'Aaron Spelling, il n'en demeure pas moins que le contexte sociétal y est sans nul doute pour beaucoup : nous sommes en 1990, deux ans plus tard auront lieu les émeutes de Los Angeles suite au verdict de l'affaire Rodney King le 29 avril : elles dureront six jours. Alors que les émeutes se répandent sur Los Angeles, Tom Bradley, le maire de la ville, demande à Channel 4 de diffuser l'épisode final du *Cosby Show* plutôt que de montrer en live les scènes violentes dans la ville. En 1994, l'affaire O.J. Simpson offrira un autre spectacle des tensions raciales.

---

<sup>324</sup> Chitiga, *op. cit.*, 51.

<sup>325</sup> « Throwdown » (01x07), *Glee*

<sup>326</sup> « Throwdown » (01x07), *Glee*

<sup>327</sup> « The Power of Madonna » (01x15), *Glee*

<sup>328</sup> « One on One » (01x04), *Beverly Hills 90210*.

Lorsque Joey se livre à Jen et parle des difficultés propres à son existence, elle énumère dans l'ordre son père en prison pour trafic de drogue, le fait qu'elle habite chez sa sœur enceinte de son « black boyfriend » et la mort de sa mère<sup>329</sup>.

Jen : My grams warned me about you. She says you're severely troubled.

Joey : Well, no offense, but your grams is cracked.

Jen : Why does she rag on you?

Joey : Pick a topic. There's my dad, the imprisoned convict or my sister, impregnated by her black boyfriend.

Jen : Your father's in prison?

Joey : Conspiracy to traffic marijuana in excess of 1 0,000 pounds.

Jen : Wow, so then where's your mother?

Joey : She had this cancer thing. It got her.

Jen : So then you live with your sister?

Joey : And the black boyfriend.

Un emprisonnement, un petit copain noir, un deuil : même combat ? L'énumération de la jeune fille est intéressante car elle met en exergue le fait qu'un couple mixte n'est vraisemblablement pas une évidence dans une petite ville du Massachussetts. Lorsque Joey aura recours à la grand-mère de Jen pour l'accouchement de sa sœur, on devinera que la vieille femme n'est pas nécessairement fan de l'idée d'un couple mixte mais elle donnera tout de même un coup de main. Son racisme supposé n'est d'ailleurs jamais clairement exprimé dans cette première saison. Lorsque l'on sait la violence des réactions provoquées par Petula Clark qui ose toucher le bras d'Harry Bellafonte en 1968 sur NBC ou encore, plus tôt en 1957, l'annulation du show télévisé de Alan Freed alors que le chanteur noir Frankie Lymon est filmé dansant avec une femme blanche, on comprend que des décennies plus tard rien n'est vraiment gagné.

L'histoire des représentations noires sur les écrans américains est édifiante si l'on observe les événements les plus marquants. Tout commence par *The Ethel Waters Show* qui est probablement le premier show télévisé à avoir une Noire à son casting en 1939. Longtemps cantonnés à des émissions musicales, les Noirs trouvent une voix en 1951 alors que *Amos 'n Andy*, un show radiophonique populaire avec des acteurs blancs qui jouaient les

---

<sup>329</sup> « Pilot », (01X01), *Dawson's Creek*.

principaux personnages noirs, commence sur CBS avec un casting intégralement noir. La NAACP (*National Association for the Advancement of Colored People* fondée en 1909) proteste contre les portraits caricaturaux qui sont fait de la communauté noire et sous les pressions de l'association, l'émission s'arrête en 1953. Des associations faciles sont souvent faites au sujet des Noir-e-s et de prédispositions, pour le sport dans cet épisode, mais la musique ou même le sexe sont des domaines communément admis. Ce dernier raccourci est un préjugé clairement raciste :

Dating back to the slavery and lynching era, black people have been described as having sexual appetites that are insatiable and uncontrollable. (...) Such stereotypical images show "how white supremacy has imposed distorted self-images on a group of people reduced to the Other" [Steigerwald, 1995]<sup>330</sup>.

Du côté de la présence ou des représentations télévisuelles adolescentes, on peut évoquer Gloria Lockerman, cette petite fille de treize ans du Maryland capable d'épeler correctement le mot « antidisestablishment » au jeu *The \$64,000 Question* en 1956. L'année d'après ce seront les images de la rentrée au lycée à Little Rock, Arkansas, qui marqueront les mémoires. Les Jackson Five débute en 1970 et cinq ans plus tard « *The Jeffersons* makes it debut on CBS ; it is the first black-cast sitcom about wealthy people and also the first with an interracial couple. The show becomes the longest running black-cast sitcom »<sup>331</sup>. Plus récemment des sitcoms comme par exemple *Raven* (1992) ou *Moesha* (1996) ont mis en scène des adolescentes noires issues de la classe moyenne, au sein de castings majoritairement afro-américains.

### 3 - *Glee* ou le jeu des stéréotypes

Au travers du personnage de Mercedes Jones, on a vu que le jeu avec les préjugés et les stéréotypes était rendu possible dans la série *Glee*, mettant en scène finalement plus que jamais leur injustice et leur bêtise criantes là où le politiquement correct de séries comme *Beverly Hills 90210* ou *One Tree Hill* a de toute évidence échoué. La série marque sans nul doute une évolution marquante du traitement des groupes minoritaires dans les teen series :

---

<sup>330</sup> Chitiga, *op. cit.*, 57.

<sup>331</sup> Fearn-Banks, 2009, xxxi.

des contacts sporadiques avec la gentille Latino ou les Noirs basketteurs du début des années 1990, nous sommes passée vingt ans plus tard à des figures asiatiques, noires ou hispaniques non seulement au casting principal mais ayant en plus tout à fait conscience des clichés auxquels on chercherait (les médias, la télévision mais aussi les téléspectateurs) à les réduire. L'infâme Sue Sylvester est d'ailleurs l'incarnation de ce regard réducteur et lorsqu'elle décide de monter les élèves les uns contre les autres, elles utilisent le facteur minoritaire :

When you hear your name called, cross over to my side of this black shiny thing. (...) Santana. Wheels. Gay kid. Come on. Move it. Asian, other Asian, Aretha, and Shaft. See, Will, I don't want to participate in a group that ignores the needs of minority students.<sup>332</sup>

Mercedes devenant Aretha, Math Shaft, Tina Asian. On notera au passage que Mike Chang, « the other Asian » ne devient un personnage principal à part entière que bien plus tard. Tina quand elle pioche le nom de Chang utilise aussi cette dénomination utilisée par Sue, « the other Asian »,<sup>333</sup> s'appropriant ainsi ce cliché selon lequel tous les Asiatiques se ressemblent. Autre stéréotype tenace au sujet des étudiants asiatiques : celui qui les résume à des « intellos » voire à des bêtes à concours : Nelly Yuki dans *Gossip Girl* incarne cette figure surdouée, aux nombreuses activités extra-scolaires, violoniste virtuose et ayant étudié à la Sorbonne<sup>334</sup>.

Pour conclure, nous citerons Sarah E. Chinn qui développe une thèse intéressante selon laquelle les premiers *teenagers* ont en fait été les enfants des millions d'immigrants arrivés entre 1880 et 1920 et qui vivaient dans des grands centres urbains : « [...] the first “teenagers,” as we understand the term today (although the word “teenager” itself did not come into use until several decades later) »<sup>335</sup>. Que les enfants d'immigrants souffrent aujourd'hui d'une sous-représentation dans les *teen series* ne manque pas d'une certaine ironie.

---

<sup>332</sup> « Throwdown » (01x07), *Glee*

<sup>333</sup> « Ballad » (01x10), *Glee*

<sup>334</sup> « Desperately Seeking Serena » (01x15), *Gossip Girl*

<sup>335</sup> Chinn, *op. cit.*, 4.

## B - La télégenie de la religion chrétienne

### 1 - Un moment de célébration familiale

#### a - Une religion qui va de soi

Le prosélytisme n'est pas l'une des caractéristiques des *teen series*, en ce sens qu'elles ne cherchent vraisemblablement pas à trouver l'adhésion d'un public au protestantisme, religion dominante aux États-Unis, puisque celui-ci lui est déjà acquis et que cela semble être une évidence. Lors des célébrations de Noël ou de Thanksgiving, (des allusions à Dieu, des mariages parentaux forcément à l'église), face à un crucifix, au passage d'un enterrement religieux, etc., on sait d'emblée que nous sommes en territoire protestant et que cette caractéristique est quasi naturelle. Buffy laissera une marque indélébile dans la chair d'Angel alors qu'elle lui donnera un dernier baiser au Bronze<sup>336</sup> et que son crucifix, sans même que la jeune fille ne s'en rende compte brûlera la peau de son vampire, pour le moins allergique aux croix.

On trouve néanmoins des figures de résistance : Jen et Lindsay revendiquent leur athéisme. Dans l'épisode « Detention », pour avoir défendu l'euthanasie et abusé du terme « bitch », Jen est collée par son professeur qui lui rappelle que la vie est un cadeau de Dieu et qu'elle n'est pas à Time Square<sup>337</sup>. « I don't believe in God », avoue Lindsay, totalement sous l'emprise de la drogue qu'elle a fumée, à Millie qui lui répond qu'elle est heureuse car elle a la foi<sup>338</sup>. Le non-respect des règles strictes propres aux religions est d'ailleurs illustré par l'attitude de Blair qui se confesse à un prêtre après avoir perdu sa virginité avec Chuck alors même qu'elle est d'obédience protestante et non catholique<sup>339</sup>.

---

<sup>336</sup> « Angel » (01x07), *Buffy The Vampire Slayer*

<sup>337</sup> « Detention » (01x07), *Dawson's Creek*.

<sup>338</sup> « Chokin' and Talkin' » (01x13), *Freaks and Geeks*.

<sup>339</sup> « Seventeen Candles » (01x08), *Gossip Girl*.

## b - Noël et Thanksgiving

« Do we have to keep talking about religion? It's Christmas! »<sup>340</sup>, lâche la petite sœur d'Angela alors que celle-ci interroge ses parents sur les raisons pour lesquelles ils ne vont jamais à l'église. Effectivement, si du côté des *gossip girl(s)*<sup>341</sup>, on préfère voir en Noël l'occasion de siroter un *eggnog* plutôt que de célébrer l'esprit de famille, il en va autrement chez les Chase qui vont parler de religion exclusivement tout au long de l'épisode. L'angle spirituel et allégorique apparaît comme l'un des moyens de représenter les liens entre adolescents et religion. Loin du dogme et des interdits, sans même dire son nom, l'élévation de l'âme et celle du cœur sont mises en avant, notamment dans les séries *My So-Called Life* et *Huge*, qui – est-ce un hasard ? – sont le fruit du travail de Winnie Holzman (créatrice de la première et responsable de l'adaptation de la seconde à partir du roman éponyme de Sasha Paley). L'épisode au titre explicite « So-Called Angels » aura droit à son ange : mystérieuse jeune fille sans domicile qui chante et s'envole littéralement avec ses ailes blanches à la fin de l'histoire. L'épisode aura aussi son Christ : il s'ouvre sur Rickie, le visage tuméfié, crachant du sang dans la neige. Car la religion est omniprésente, chez Rickie qui allume des cierges et se signe, chez la mère d'Angela qui entend toutes les prières des enfants disparus dans le commissariat et finira par implorer « O God please help me » alors qu'elle comprend que la jeune fille sans domicile est un ange.

Chez les campeurs obèses, la lutte contre les kilos en trop ne saurait opérer sans recours à la foi (à la manière des Alcooliques Anonymes dont la spiritualité et la croyance en une force supérieure va de pair avec le combat contre l'addiction) : avant de partir pour leur quête spirituelle à travers la forêt<sup>342</sup>, ils assistent à un service mené par le Docteur Rand et chantent tous ensemble « This Little Light of Mine ». Thanksgiving sert de prétexte à la célébration des valeurs familiales avec ce qu'il faut de péripéties et de disputes afin de mieux mettre en valeur encore la réunion finale, autour de plats chinois dans *The O.C.* (la dinde de

---

<sup>340</sup> « So Called-Angels » (01x15), *My So-Called Life*.

<sup>341</sup> « Roman Holiday » (01x11), *Gossip Girl*.

<sup>342</sup> « Spirit Quest » (01x06), *Huge*.

Kristen ayant brûlé<sup>343</sup>) ou d'une barquette de frites dans *Gossip Girl* (le clan Van der Woodsen échouant finalement dans un fast-food de Brooklyn<sup>344</sup>).

## 2 - Les autres religions ?

### a - La judéité discrète

Le christianisme excepté, les autres religions (islam, hindouisme, bouddhisme, etc.) ne sont pas abordées. Seul le judaïsme bénéficie d'un traitement, certes minoritaire mais néanmoins non négligeable parmi nos adolescents. On l'observe d'abord de façon ponctuelle, évoqué au gré des fêtes religieuses ou des cours de littératures. On apprendra que le personnage de Brian Krakow est juif parce que la famille Chase s'étonnera que le jeune voisin d'Angela soit seul pendant les vacances de Noël<sup>345</sup> avant de conclure : « The Krakows are Jewish, aren't they? Didn't Hanukkah already happen, or something? ». Chez *Buffy The Vampire Slayer*, la figure shakespearienne de Shylock de *The Merchant Of Venice* est abordée durant un cours de littérature afin de mettre en avant « the anger of the outcast in the society » qui fait évidemment écho à celle de Buffy et ses amis, mais surtout, dans le cadre de cet épisode, à la soif de revanche de la jeune fille invisible (évoquée précédemment). L'invisibilité de la religion juive peut d'ailleurs être parfois symptomatique de la façon dont cette dernière est traitée dans certaines séries, seul le nom fera comprendre à l'oreille avertie que tel ou tel personnage est juif, à la façon d'une Andrea Zuckerman qui n'évoque pas ses racines lors de la première saison de *Beverly Hills 90210* mais qui incarne le prototype de la jeune fille juive et intelligente issue d'un milieu modeste qui veut réussir grâce à l'école.

### b - Juifs et fiers de l'être

D'une manière visible et plus permanente, les personnages de Seth Cohen dans *The O.C.* et de Rachel Berry dans *Glee* expriment et parlent haut et fort de leur judéité, abordée non sans un certain humour et une distance que l'on retrouve finalement rarement lorsqu'il est question de protestantisme ou de catholicisme. La jeune chanteuse fait souvent référence à sa

---

<sup>343</sup> « The Homecoming » (01x11), *The O.C.*

<sup>344</sup> « Blair Waldorf must pie! » (01x09), *Gossip Girl*.

<sup>345</sup> « So Called-Angels » (01x15), *My So-Called Life*.

religion, comme pour avoir le rôle de Maria dans *West Side Story* « Natalie Wood was a Jew, you know »<sup>346</sup>. L'épisode « Mash-up »<sup>347</sup> sera d'ailleurs prétexte à moult discussions autour du sujet puisque Noah Puckerman, juif aussi, se mettra en tête de séduire Rachel, après son traditionnel et familial « simchas Torah screening of Schindler's list », accompagné de plats chinois, comme le porc sauce aigre douce qu'affectionne tout particulièrement le jeune garçon, et au cours duquel sa mère l'implore « Why can't you date a Jewish girl? ».

Du côté de la famille Cohen, les affaires religieuses sont également posées de manière claire :

You want your menorah or a candy cane? Christmas or Hanukkah? Don't worry about it, buddy, because in this house, you don't have to choose. Allow me to introduce you to a little something I like to call... Chrismukkah. [...]. I created the greatest superholiday known to mankind drawing on the best that Christianity and Judaism have to offer [...]. You see, for my father here, a poor, struggling Jew growing up in the Bronx, Christmas meant Chinese food and a movie. For my mom here, Waspy McWasp, well, it meant a tree, stockings and all the trimmings<sup>348</sup>.

Ce qui fait d'ailleurs dire à Michele Byers :

The O.C. is a prime-time (teen) soap chronicling the story of a Jewish lawyer, Sandy Cohen (Peter Gallagher), his rich gentile wife, Kristen (Kelly Rowan), and their son, Seth (Adam Brody), who take in and adopt a non-Jewish, 1 working-class, street-smart delinquent, Ryan Atwood (Benjamin McKenzie)<sup>349</sup>.

Les parents de Seth, comme il les décrit lui-même (voir la citation plus haut), sont cet insolite mélange d'une Wasp californienne et d'un juif new-yorkais qui mange chinois le soir de Noël. Notons que commander chez le traiteur chinois, en particulier à Noël, semble être une tradition associée à la culture juive comme pourrait le laisser croire le commentaire de Lily Van der Woodsen, se justifiant de vouloir acheter du canard en plein Chinatown pour Thanksgiving : « There's nothing wrong with having Chinese food on Thanksgiving [...] Jews

---

<sup>346</sup> « Preggers »(01x04), *Glee*.

<sup>347</sup> « Mash-up » (01x08),*Glee*.

<sup>348</sup> « The Best Chrismukkah Ever » (01x13), *Glee*.

<sup>349</sup> Byers & Krieger, *op. cit*, 288.

have been doing it on Christmas since forever »<sup>350</sup>. Le fait que Sandy soit juif ou que Seth le revendique ne laisse pas l'entourage insensible et provoque des réactions négatives comme celle de Caleb, le père de Kristen, ou celle de Summer. Concernant le premier, Byers rappelle :

We learn how Sandy perceives himself through Caleb's eyes in an early episode when he -asks Kristen why she thinks Caleb has suddenly warmed toward him-after all, "I'm still Jewish." Right from the start, we are attuned to Sandy's Jewishness as something that presents a challenge to Caleb's status as WASP patriarch<sup>351</sup>

Quant à la seconde, elle ne peut cacher une moue de dégoût lorsqu'elle apprend que Seth est juif<sup>352</sup>.

### **c - Noirs et Juifs, l'entente et la compréhension**

On observe souvent la compréhension mutuelle que peuvent avoir les minorités au sein de la société, notamment celle entre Juifs et Noirs, comme lorsque Neal Schweiber explique à un camarade noir que son statut n'est pas à envier non plus : ayant été élu trésorier de l'école l'année passée sans même avoir brigué le poste<sup>353</sup>. Lorsque Puck décide de redorer sa réputation en sortant avec Mercedes, il met en avant l'amitié qui a toujours uni selon lui (et Wikipédia qu'il a consultée pour l'occasion) les Noirs aux Juifs et va jusqu'à faire appel à Sammy Davis Jr., noir et juif, en chantant « The Lady is a Tramp » avec Mercedes, l'une des chansons interprétées par le chanteur<sup>354</sup>. Jacob Ben Israel, rédacteur d'un blog de ragots en tout genre et obsédé par Rachel (il ne cesse de lui faire du chantage pour tenter de la faire céder à ses avances) fait lui-même référence à sa coiffure afro en utilisant le néologisme « Jew-Fros ». Alors que la jeune fille lui déclare sèchement : « You're a gossip monger and your blog is nothing but trash and lies, many of them about me », ce dernier rétorque : « Well, you'll be happy to know the one I'm working on right now has nothing to do with you or your rumored lust for jewfros »<sup>355</sup>. Seth Cohen évoque aussi sa « Jew-Fro »<sup>356</sup> lorsqu'il craint de

---

<sup>350</sup> « Blair Waldorf must pie! » (01x09), *Gossip Girl*.

<sup>351</sup> Byers & Krieger, *op. cit.*, 288.

<sup>352</sup> « The Escape » (01x07), *The O.C.*

<sup>353</sup> « Beer and Weirs » (01x02), *Freaks and Geeks*.

<sup>354</sup> « Laryngitis » (01x18), *Glee*.

<sup>355</sup> « Throwdown » (01x07), *Glee*.

ressembler à Screech, personnage de la sitcom *Saved by the Bell* (1989-1993) : « My Jewfro is frizzing out. I look like Screech »<sup>357</sup>.

---

<sup>356</sup> « The Escape » (01x07), *The O.C.*

<sup>357</sup> « The Goodbye Girl » (01x21), *The O.C.*

Troisième partie :  
Les problématiques de genre et de sexualité  
dans les *teen series*.

Dans l'étude de notre corpus, nous sommes confrontée au fait que les thématiques de genre, de sexualité(s) et du/des corps s'entremêlent et bien souvent se confondent. Ce mélange illustre d'une part le fait que ces notions néanmoins distinctes se nourrissent l'une de l'autre (nous essaierons donc dans la mesure du possible de les traiter séparément tout en soulignant les liens qui les unissent), et d'autre part le fait que cette confusion est non seulement une erreur épistémologique (identité genrée = orientation sexuelle = sexe physique/corps) mais qu'en outre, elle trahit un caractère idéologique qu'il conviendra de distinguer, de déconstruire et de traiter de manière critique. « Masculinité », « féminité », « hétérosexualité », « homosexualité », « fille », « garçon », « transgenre », « efféminé », « manqué » etc. : les concepts et autres notions pseudo catégorisantes sont fréquemment utilisés comme les outils interchangeable d'une même boîte dont la principale utilité réside en un partage identitaire binaire, prétendument clair et rassurant : les filles féminines et hétérosexuelles d'un côté et les garçons masculins et hétérosexuels de l'autre, mais aussi les hétérosexuels d'un côté et les homosexuels de l'autre.

Par ailleurs, les problématiques liées au genre, à la sexualité trouvent un écho particulier dans les séries d'adolescents (destinées aux adolescents mais faites par des adultes) et bénéficient d'un traitement pour le moins paradoxal. D'un côté, elles répondent à une recherche ou une exigence de cadres, réelles ou supposées, de la part des jeunes ou de leurs parents, et l'on peut y pressentir une volonté d'éducation sexuelle voire d'édification morale de la jeunesse américaine. D'autre part, ces problématiques sont abordées avec une relative liberté et une ouverture que l'on retrouvera plus rarement dans les séries destinées en priorité à un public adulte. L'adolescence, dans sa quête identitaire et sa recherche du moi, dans ses hésitations et son instabilité, semble permettre et autoriser les questionnements les plus audacieux dans le domaine de la sexualité, qui, s'ils trouvent souvent des réponses teintées de moralisme et de conservatisme (le fameux retour au statu quo ante), ont néanmoins le mérite d'être posés et de donner parfois lieu à quelques (salutaires) remous parmi les idées reçues, les modèles ou les usages en cours, en matière de vie sexuelle ou/et affective.

Nous nous attacherons donc à aborder dans un premier temps les problématiques liées au genre et à observer dans quelle mesure la répartition masculin/féminin est respectée à la lettre ou au contraire remise en question. Dans un second temps nous nous plongerons au cœur de la sexualité adolescente en analysant toutes ses formes d'expression, qu'elles se traduisent par l'omnipotente norme hétérosexuelle ou qu'elles passent par la thématique de l'homosexualité, masculine essentiellement. Enfin dans un troisième temps, il nous a semblé essentiel de nous intéresser aux corps adolescents, à la manière dont ils sont représentés dans les *teen series* et au caractère éminemment déterminant qu'ils peuvent avoir quant à l'existence de la jeunesse.

# I - « Moi footballeur toi *cheerleader* » : de la bonne répartition des genres dans les *teen series*

---

## A - Féminin et masculin : le monde binaire des adolescents

Les préoccupations théoriques relatives au genre comme catégorie d'analyse n'ont émergé qu'à la fin du XX<sup>ème</sup> siècle. Le genre est un élément constitutif de rapports sociaux fondés sur des différences perçues entre les sexes, et le genre est une façon première de signifier des rapports de pouvoir. L'enjeu de la nouvelle recherche historique est de faire éclater cette notion de fixité, de découvrir la nature du débat ou de la répression qui produisent l'apparence d'une permanence éternelle dans la représentation binaire du genre<sup>358</sup>.

### 1 - Réflexions sur le genre

#### a - Le genre : source de discorde(s)

Lorsque Pacey Witter décide de participer à la 35<sup>ème</sup> édition de "Miss Windjammer Pageant"<sup>359</sup>, il comprend qu'il n'y a rien de facile à remettre en cause la bonne répartition des genres. « He's blown the gender gap wide open » admire son ami Dawson tandis que les autres filles du concours s'offusquent et se moquent de la démarche du jeune homme. Et quand Hanna Von Wenning, fraîchement rentrée de son internat pour filles du Connecticut, ironise « You know, I never figured you for a pre-op transsexual but now that I think about it, evening gowns, high heels... », l'adolescent lui rétorque avec esprit et non sans malice : « I assure you that my sexuality is intact, okay? I'm not the one taking group showers at an all-girls school ». On le voit les clichés et préjugés surgissent sitôt que l'on bouleverse un tant soit peu les codes imposés par la binarité des genres à travers laquelle vivent la plupart de nos sociétés.

---

<sup>358</sup> Scott, Varikas, 1988, 139.

<sup>359</sup> « Beauty Contest » (01x12), Dawson's Creek.

« Gender, n, a grammatical term only, To talk of persons or creatures of masculine or feminine gender, meaning of the male or female sex, is either a jocularity (permissible or not according to context) or a blunder » : le choix de Joan Scott de rappeler en préambule de son article référence « Genre : une catégorie utile d'analyse historique »<sup>360</sup> cette définition du *Fowler's Dictionary of Modern English Usage* rappelle que le sujet ne faisait non seulement pas l'unanimité à Oxford en 1940, mais qu'il était source et promesse de nombre de malentendus et de désaccords au sein des milieux scientifique et universitaire. Cette prévention valait aussi pour l'arrivée et le développement de ce sujet au cœur de la « société civile ». L'usage de certains mots (« créatures », « humain », « bévée ») trahit s'il en était besoin la force de l'opposition et le recours systématique à l'émotion et à la passion plutôt qu'à la raison dès lors que la « théorie du genre » est évoquée. Elle fait encore, et plus que jamais, débat, sur la place publique, et l'ouverture récente du mariage aux couples homosexuels en France mais aussi dans certains états des États-Unis fut l'occasion de constater à l'épreuve des faits l'émoi qu'elle pouvait susciter, au travers de débats passionnés notamment sur ce qui serait susceptible de fonder une identité paternelle ou maternelle, et ce qui en ferait à ce titre des modèles parentaux dignes de ce nom. La construction de l'enfant a souvent servi d'alibi aux opposants farouches à l'union civile (et de fait à l'accès facilité à l'adoption) alors même que de nombreux adolescents fils et filles de couples homoparentaux s'expliquaient sur et justifiaient de leur normalité. En appeler à cet âge sensible, instable, fragile qu'est l'adolescence pour affirmer la solidité d'une identité construite sous un toit où la répartition des genres n'a rien eu de « traditionnel » ne manque ni d'une douce ironie ni de faire écho à notre sujet.

## **b - Émergence d'une réflexion sur le genre**

Les théories liées au genre émergent dans une Amérique qui, paradoxalement, dans ses fondements conservateurs et essentialistes, leur est totalement opposée. Le sempiternel débat entre évolutionnisme et créationnisme agite régulièrement la société états-unienne, concernant en particulier la question de l'éducation sexuelle à l'école (autorisée ou non selon les états

---

<sup>360</sup> L'auteure souligne dès sa première phrase la vanité de l'entreprise de codification des gardiens du langage britanniques « Ceux qui se proposent de codifier les sens des mots luttent pour une cause perdue car les mots, comme les idées et les choses, sont faits pour signifier, ont une histoire » / L'article traite de l'historisation du concept du « genre », mais surtout sur son rôle clé dans les rapports au pouvoir.

dans les écoles publiques, souvent réduite à sa plus simple expression dans les écoles privées). Or tout l'enjeu de la question du genre repose sur l'opposition entre nature et culture. Éric Fassin rappelle que – contrairement aux idées reçues – ce n'est pas au féminisme qu'on doit l'invention du concept de genre<sup>361</sup> mais plutôt à l'anthropologie et à la psychologie. John Money, psychologue et sexologue néozélandais<sup>362</sup>, reformule les études menées par l'américaine Margaret Mead et publiées en 1928 dans *Coming of Age in Samoa* afin de parler de *gender roles* plutôt que de *sex roles*. L'influence française sera dès lors déterminante dans l'élaboration d'une réflexion modelée par l'ethnologie, la psychologie et l'influence du féminisme français.

Le sociologue français poursuit en évoquant « l'entreprise féministe de dénaturalisation du sexe » qu'il lie directement à Simone de Beauvoir et son célèbre « On ne naît pas femme, on le devient », dans *Le Deuxième Sexe*, publié en 1949. Nous choisirons de retranscrire la suite de cette citation, trop souvent réduite à ces fameux huit mots, afin de noter à quel point la pensée de la philosophe avait la volonté de tout remettre en question dans cette France d'après-guerre accrochée à ses traditions et à son organisation patriarcale :

Aucun destin biologique, psychique, économique ne définit la figure que revêt au sein de la société la femelle humaine ; c'est l'ensemble de la civilisation qui élabore ce produit intermédiaire entre le mâle et le castrat qu'on qualifie de féminin. Seule la médiation d'autrui peut constituer un individu comme un Autre. En tant qu'il existe pour soi, l'enfant ne saurait se saisir comme sexuellement différencié<sup>363</sup>.

D'ailleurs, Simone de Beauvoir, poursuit et développe ce qui est plus directement encore en lien avec notre sujet, la construction de l'adolescence, en évoquant le sort réservé aux jeunes filles que le monde adulte n'hésite pas à vouer, entre autres, à la soumission ou à la maternité :

Jusqu'à douze ans la fillette est aussi robuste que ses frères, elle manifeste les mêmes capacités intellectuelles ; il n'y a aucun domaine où il lui soit interdit de rivaliser avec

---

<sup>361</sup> Fassin E., 2008, 375-392.

<sup>362</sup> À l'origine de l'opération chirurgicale de réattribution sexuelle réalisée sur David Reimer âgé de 22 mois : le cas John/Joan)

<sup>363</sup> Simone de Beauvoir, 1949, 285-286.

eux. Si, bien avant la puberté, et parfois même dès sa toute petite enfance, elle nous apparaît déjà comme sexuellement spécifiée, ce n'est pas que de mystérieux instincts immédiatement la vouent à la passivité, à la coquetterie, à la maternité : c'est que l'intervention d'autrui dans la vie de l'enfant est presque originelle et que dès ses premières années sa vocation lui est impérieusement insufflée<sup>364</sup>.

Tout comme Claude Lévi-Strauss avec sa distinction entre nature et culture, Beauvoir va inspirer à la fois les jeunes anthropologues américaines et dans une plus large mesure le mouvement féministe des années 1970. « L'appropriation féministe du genre, au cours des années 1970, se déroulait sur fond de convergences transatlantiques. Aux États-Unis, on s'appuyait volontiers sur les auteurs français, tandis qu'en France, on n'hésitait pas à s'inspirer de lectures américaines »<sup>365</sup> : les allers-retours de la pensée autour du genre se sont prolongés au fil des décennies, et Judith Butler, dans l'élaboration de ses réflexions autour de la performance du genre, s'appuiera sur les travaux de Michel Foucault (son *Histoire de la sexualité* notamment).

### c - « Théorie du genre » ?

Avant d'observer la manière dont sont décrits les adolescentes et les adolescents des *teen series* à travers le prisme du genre, il conviendra de rappeler les questions que la « théorie du genre » soulève et les réponses qu'elle apporte. L'usage même de l'expression est controversé en ce qu'elle est souvent utilisée par ses opposants. Ces derniers, mus par la volonté d'affirmer des principes et une doctrine essentialistes face à des systèmes constructionnistes, confèrent au mot théorie une signification péjorative, à savoir celle d'une collection d'hypothèses sous-tendant les interprétations des événements : une pseudo connaissance purement spéculative et complètement déconnectée de la réalité. Or si l'on se réfère au sens initial du terme théorie, celui qui désigne un ensemble organisé de principes, de règles, de lois scientifiques visant à décrire et à expliquer un ensemble de faits, l'utilisation de l'expression « théorie du genre » semble tout à fait acceptable et est d'ailleurs considérée comme telle par celles et ceux qui sont actifs dans ce domaine d'étude. On peut néanmoins légitimement lui préférer la vision plus holistique d'une Judith Butler qui parle d'un « vaste

---

<sup>364</sup> *Ibid.*

<sup>365</sup> Fassin Éric, *ibid.*, p.378.

champ théorique et éducatif », lui conférant à la fois cette légitimité scientifique qui lui est inhérente et ce pluralisme des domaines de réflexion qui en fait sa richesse. En octobre 2011, alors que la polémique sur l'enseignement des problématiques de genre fait rage en France et que les associations catholiques se mobilisent et protestent, la philosophe explique :

Faut-il rappeler que les « études sur le genre » explorent depuis plusieurs décennies des nombreux domaines des sciences humaines, et plus largement, et qu'il est donc absurde de parler d'une polémique pour ou contre une « théorie du genre », ou d'une « idéologie ». C'est juste faire preuve d'ignorance. Ce vaste champ théorique et éducatif réunit depuis longtemps des biologistes, des généticiens, des épistémologues, des anthropologues, des historiens, des économistes, des juristes, des théoriciens politiques, des philosophes, des psychanalystes, des psychologues, des théoriciens littéraires, des artistes, des critiques d'art, des historiens de l'art, des poètes, des écrivains... Bien sûr, tous ne s'accordent pas sur un seul ensemble de propositions, mais ils se regroupent autour des « études sur le genre » parce qu'ils les croient cruciales pour mieux comprendre l'organisation sexuelle de nos sociétés, expliquer les écarts flagrants sur la base du genre et du statut sexuel au niveau du pouvoir politique, économique, juridique<sup>366</sup>.

Car une grande partie du travail de Judith Butler tourne autour de la déconstruction et notamment celle de l'organisation sexuelle des sociétés évoquées précédemment. Dans son ouvrage fondateur *Gender Trouble : Feminism and the Subversion of Identity*, afin de critiquer l'essentialisme (féministe notamment) qui tendrait à réduire le genre à une origine naturelle ou mythique (« depuis la nuit des temps »), la philosophe affirme :

This recourse to an original or genuine femininity is a nostalgic and parochial ideal that refuses the contemporary demand to formulate an account of gender as a complex cultural construction. This ideal tends not only to serve culturally conservative aims, but to constitute an exclusionary practice within feminism, precipitating precisely the kind of fragmentation that the ideal purports to overcome<sup>367</sup>.

Sa déconstruction des discours essentialistes met également en avant l'idée de performance, comme on jouerait un rôle au théâtre on jouerait son genre dans la vie. Mais les

---

<sup>366</sup> Joignot, 2011. Disponible sur <<http://fredericjoignot.blog.lemonde.fr/2011/10/04/entretien-avec-le-diable>>

<sup>367</sup> Butler, 1990, 46.

réflexions sur le genre, on l'a vu, sont propices au débat et ne laisse indifférentes, ni l'opinion publique propice à médiatiser ses jugements, ses avis et autres sentiments sur le sujet, ni même la recherche, plus en retrait, mais toujours prête néanmoins à en découdre sur le terrain commun de la connaissance. Ainsi les performances de Butler ont été critiquées par Pierre Bourdieu dans *La domination masculine*, en les opposant à une mobilisation politique et collective, il regrettait leur manque d'efficacité et de durabilité : « [...] ces ruptures héroïques de la routine quotidienne, comme les « parodic performances » chères à Judith Butler, demandent sans doute trop pour un résultat trop mince et trop incertain »<sup>368</sup>. On opposera au sociologue que l'une n'empêche pas l'autre, que le mouvement collectif et structurel n'a jamais empêché les actions individuelles et ponctuelles, et qu'au contraire ces deux formes d'expression peuvent se soutenir l'une l'autre dans la visée commune de remettre en question et destabiliser l'ordre établi. Quant à la minceur et à l'incertitude des résultats évoquées par Bourdieu, elles sont à notre sens contrebalancées par l'intensité et la force symbolique que peut avoir la performance dans son acception butlerienne.

## **2 - Masculin/féminin : de la mixité au mélange**

Les *teen series* observent, au sein des groupes d'amis que constituent les personnages principaux, une mixité plutôt surprenante (étant donné que la réalité des cours de récréation tendrait plutôt à une organisation beaucoup plus binaire : les filles d'un côté et les garçons de l'autre). La fameuse « bande » d'amis apparaît comme un modèle social référent et incontournable, mis en avant par un marketing redoutable : les photographies officielles des actrices et des acteurs réunis tous ensemble, souriants, bras dessus bras dessous et sans doute, qui sait, amis dans la « vraie vie ». Elle revêt néanmoins différentes formes à l'écran, oscillant entre le vrai groupe solidaire au sein duquel l'amitié fille-garçon se verra valorisée et où chacun sera considéré sur un plan égal et « sexuellement neutre », et le groupe « alibi » où les amours, les désirs et les différences sexuelles prendront le dessus et domineront toute relation potentielle entre individu.

---

<sup>368</sup> Bourdieu, 1998, Préface rééd 2002, 8-9.

## a - Les bandes dont la mixité se justifie

Dans *My So-Called Life*, Angela, Ryanne et Ricki forment un trio inséparable (même si finalement les deux jeunes filles se brouilleront à cause d'une histoire de « drunk sex » avec Jordan Catalano). Dans les deux séries fantastiques que sont *Buffy The Vampire Slayer* et *Smallville*, la cohésion des groupes est indispensable pour vaincre le mal, ainsi le trio Buffy, Xander et Willow, est à l'image de celui formé par Clark, Chloé et Pete. Dans *Freaks and Geeks*, si Sam, Neil et Bill demeurent un trio inséparable exclusivement masculin, la bande des *freaks* (Lindsay, Kim, Daniel, Nick et Ken) se caractérise par une mixité dont les « mises en couple » ne viennent pas perturber la cohésion du groupe. Quant à *Glee*, sa bande est initialement formée par obligation, mais finira par trouver son équilibre entre les quatre filles (Quinn, Rachel, Mercedes, Tina) et les quatre garçons (Kurt, Finn, Noah, Artie). Si les attractions mutuelles viennent perturber l'organisation du groupe de manière conjoncturelle, elles ne viennent néanmoins pas la remettre entièrement en question. *Huge* voit ses personnages réunis aussi par l'obligation de participer à un camp d'amaigrissement, mais leur répartition répond à une organisation stricte : la cabane des filles d'un côté (supervisées par une monitrice de sexe féminin : Poppy) et celle des garçons de l'autre (supervisés par un moniteur de sexe masculin : George). La thématique de la mixité est particulièrement d'actualité au sujet des structures encadrant la jeunesse, comme par exemple, dans ce dernier cas, les camps de vacances, mais surtout au sujet de l'école. Marie Duru-Bellat évoque ainsi les débats qui agitent la société américaine sur la question de la mixité dans le cadre scolaire. En effet, depuis la loi « No Child Left Behind » (2002), l'auteure souligne que les propositions éducatives innovantes ont été encouragées et parmi elles, celle de la non-mixité scolaire a émergé :

La dernière décennie a vu le nombre d'écoles ou de classes non-mixtes exploser : si ce nombre était extrêmement faible à la fin des années 1990, on compte, en 2010, cinq cent quarante écoles entièrement non mixtes ou comprenant des classes non mixtes. Des écoles publiques de type charter schools (plus autonomes) ont aussi ouvert des cursus non mixtes spécifiques, parfois pointus, telle cette école pour garçons, a priori des garçons afro-américains, où tous les élèves doivent apprendre le latin (the

Boys' Latin school de Philadelphie) et qui est censée les préparer aux collèges les plus sélectifs<sup>369</sup>

Il est intéressant de noter que le débat sur la mixité à l'école, s'il est ancien, ne met désormais plus nécessairement les mêmes discours en jeu. Ainsi, les adversaires de la mixité ont changé de visage : les défenseurs de la morale, religieuse le plus souvent, et farouches adversaires de la promiscuité des corps de sexes différents, ont laissé place à celles et ceux qui voient en la séparation des filles et des garçons le meilleur des moyens possibles pour améliorer l'éducation voire l'émancipation de chacun-e. Notons de surcroît que le discours féministe n'est pas unanime dans ce domaine (il l'est rarement) et entretient une certaine ambiguïté sur le sujet.

### **b - Les bandes dont la mixité est un alibi**

La mixité du groupe ne trouve de sens que dans les attirances et les relations qu'elle fait naître. Dans *Beverly Hills 90210*, la relation passée et mouvementée entre Kelly et Steve a précédé celle de Brenda et Dylan, alors qu'Andrea aimerait être avec Brandon qui de son côté n'est pas indifférent à Kelly. *Dawson's Creek* n'échappe pas à la quadrature du cercle sentimental : Joey aime Dawson qui aime Jen qui finira par aimer Dawson alors que celui-ci réalisera qu'il aime Joey qui ne laisse pas insensible Pacey. Dans *One Tree Hill*, Lucas sort avec Brooke mais aime Peyton qui était avec Nathan qui est maintenant avec Hayley, dans *The O.C.*, Ryan sort avec Marissa et Seth avec Summer, et dans *Gossip Girl*, Blair sort avec Nate qui a couché avec Serena qui sort finalement avec Dan dont la sœur a manqué de se faire violer par Chuck avec qui Blair a perdu sa virginité

### **a - Du plaisir scénaristique de l'opposition masculin/féminin**

Il y a en tout cas un vrai plaisir scénaristique à mettre en relief les différences entre filles et garçons. Chaque saison ou presque dédie un épisode à la partie féminine du casting : on voit les personnages traverser un moment particulier ensemble, souvent « typiquement féminin ». Nombreux également sont les épisodes consacrés à la partie masculine du casting, occupée elle-aussi à vivre des questionnements « typiquement masculins ». Dans *Dawson's*

---

<sup>369</sup> Duru-Bellat, 2012, p.134.

*Creek*, l'épisode « Roadtrip »<sup>370</sup> narre les aventures de Pacey et Dawson qui partent se divertir à Providence avec l'ex-petit ami de Jen. En parallèle, cet épisode s'attarde sur Joey et Jen, restées à Capeside et faisant équipe pour l'occasion (l'amitié n'étant pas réellement le sentiment qui les unit d'ordinaire) afin de donner une leçon à Warren, le footballeur qui a raconté à toute l'école qu'il avait passé la nuit avec Joey. Aux garçons la virée en voiture et la tournée des bars, aux filles la solidarité féminine aux prises avec le macho de service.

Dans *One Tree Hill*, l'épisode « Every Night is Another Story »<sup>371</sup> raconte la soirée de Peyton, Brooke et Haley d'un côté, et de Nathan et Lucas de l'autre. Ces derniers se retrouvent seuls sur la route, à des kilomètres de Tree Hill et se font en plus bizuter par les membres de l'équipe adverse. Les premières, Peyton et Brooke, rentrent du match en voiture, prennent soin de Brooke qui a avalé trop d'antidouleurs et discutent de leur relation mutuelle avec Lucas et Nathan. Aux garçons les taquineries viriles entre sportifs, aux filles les discussions de cœur. Du côté de *Glee*, on a aussi droit à un épisode qui oppose filles et garçons, mais sous une autre forme, celle de la compétition de chant. Beaucoup plus drôle, l'épisode nous montre les deux équipes rongées par l'esprit de compétition et complètement droguées à la *pseudoephedrine* prodiguée par la femme du professeur Schuester<sup>372</sup>.

## **B - Du côté des jeunes filles**

Finies femmes fatales ou effacées. Fini également le Prince Charmant. Les personnages féminins se sont affranchis des vieux archétypes. Mais trop réalistes, cyniques, désabusées, les nouvelles héroïnes en quête d'identité sombrent dans le mal-être<sup>373</sup>.

Nous n'en sommes pas là du côté des adolescentes : privilège d'une jeunesse qui resterait malgré elle prisonnière des vieux archétypes ou dernier bastion d'un optimisme dont aurait encore besoin la société américaine ?

---

<sup>370</sup> « Roadtrip » (01x09), *Dawson's Creek*.

<sup>371</sup> « Every Night is Another Story » (01x06), *One Tree Hill*.

<sup>372</sup> « Vitamin D » (01x06), *Glee*

<sup>373</sup> Serisier, *Le Monde*, Hors-Série numéro 35, 2013, p. 46.

## 1 - Les signes extérieurs de féminité

### a - Attributs indispensables

« Does being female constitute a “natural fact” or a cultural performance, or is “naturalness” constituted through discursively constrained performative acts that produce the body through and within the categories of sex? »<sup>374</sup> interroge Judith Butler dans la préface de 1990 de *Gender Trouble : Feminism and the Subversion of Identity*. Le corps joue le genre féminin et s'appuie sur des actes bien sûr, mais aussi des apparences et des caractéristiques physiques qu'il convient de cultiver pour que la performance soit digne de ce nom. Bien que toutes différentes, les jeunes héroïnes des *teen series* ont de nombreux points communs qui rendent possible l'élaboration d'un portrait-type majoritaire : l'héroïne de la *teen series* est une jeune fille blanche, hétérosexuelle, belle et mince, aux cheveux longs ou mi longs, parfois maquillée ; elle est souvent en jupe ou du moins elle porte des vêtements soulignant les courbes de son corps, et elle s'adonne à des activités *propres* à son genre. La description peut sembler caricaturale et il convient de passer ce portrait-robot à l'épreuve des faits et des différents personnages en l'occurrence. On a déjà vu que la monochromie blanche du casting était édifiante dans les *teen series* et nous nous pencherons ultérieurement sur la thématique de l'hétérosexualité. Nous allons dans un premier temps nous attarder sur les attributs vestimentaires et physiques de nos personnages principaux féminins, ainsi que leurs activités scolaires et extrascolaires.

### b - Dans le sens du cheveu

La crinière blonde de Serena, la raideur soyeuse de Lana ou les boucles de Peyton : les cheveux des filles dans les *teen series* sont tous longs ou mi longs et semblent être considérés comme un attribut d'une certaine féminité qui permet en outre de les identifier immédiatement et de ne pas les confondre avec leurs comparses masculins. Les deux seules personnages féminins affichant une coupe de cheveux plutôt courte sont Chloé de *Smallville* et Anna de *The O.C.*. Il semble intéressant de noter que ces deux jeunes filles sont dépeintes de la même manière, plus *buddy* dans l'âme que potentielle petite amie et ayant chacune des passions communément attribuées aux garçons (on sent presque poindre la figure caricaturale

---

<sup>374</sup> Butler, *op. cit.*, 1990, rééd. 1999, xxviii.

du garçon manqué, du *tomboy*). La première, rédactrice en chef du journal de l'école et enquêtrice acharnée est le troisième membre du trio qu'elle forme avec Pete et Clark dont elle est secrètement éperdument amoureuse. La seconde, fan de manga aux looks originaux et à la répartie cinglante, s'éprend elle aussi de Seth qui la considère comme une bonne copine plutôt qu'une éventuelle *girlfriend*.

Le cheveu chez les adolescentes semble donc hautement symbolique. Il constitue souvent une affaire cruciale car il est lié à la recherche identitaire. Lorsqu'Angela décide de se teindre les cheveux en rouge, elle ne change pas simplement de couleur de cheveux, elle exprime sa volonté d'abandonner son apparence d'enfant sage au profit d'un look qui lui procurera une nouvelle vie. « If you can change your hair, you can change your life », <sup>375</sup> explique également Brenda à sa mère dans un contexte différent : elle ne souhaite pas réellement changer de vie, elle veut plaire à un garçon. En effet, l'adolescente aux cheveux bruns désire changer sa couleur de cheveux parce que Dylan McKay qu'elle aime beaucoup a dit qu'il préférerait les blondes. N'ayant pas l'argent pour aller chez le coiffeur, elle demande à Kelly, blonde comme des blés peroxydés, de lui faire sa teinture. L'entreprise sera un échec cuisant et les cheveux de Brenda ne reprendront une apparence capillaire digne de ce nom qu'après un soin expert des mains d'un ami de Dylan (qui avouera finalement qu'il aime aussi les brunes et les rousses) <sup>376</sup>. On retrouve le classique schéma de la brune et la blonde qui apparaît dans nos séries à multiples reprises : Brenda et Kelly, Joey et Jen, Brooke et Peyton, Marissa et Summer, Serena et Blair, Quinn et Rachel. Et pour la plupart de ces duos, la rivalité entre filles pour un garçon intervient à un moment ou un autre. Il est à ce titre intéressant de lire l'article de E. Ann Kaplan, « Is the Gaze Male? », paru en 1983 qui évoque *Gentlemen Prefer Blondes* et l'étude qui en est faite par Arbuthnot et Gail Seneca <sup>377</sup> :

In a recent paper on *Gentlemen Prefer Blondes*, Lucie Arbuthnot and Gail Seneca attempt to appropriate for themselves some of the images hitherto defined as repressive: the relationship between Marilyn Monroe and Jane Russell in *Gentlemen Prefer Blondes* is offered as an example of strong women, who care for one another, providing a model we need. However, looking at the construction of the film as a

---

<sup>375</sup> « Higher Education » (01x06), *Beverly Hills 90210*

<sup>376</sup> « Higher Education » (01x05), *Beverly Hills*.

<sup>377</sup> Snitow, Stansell, Thompson, 1983, 313.

whole, rather than simply isolating certain shots, it is clear that Monroe and Russell are positioned, and position themselves, as objects for a specifically male gaze.

Chez nos adolescentes aussi, les duos blonde-brune sont soumis au regard et au pouvoir masculins qui viennent tirailler les amitiés et fragiliser l'autonomie de chacune.

### **c - L'habit ferait-il l'adolescente ?**

L'habit fait le moine dans les couloirs du lycée : il fait tout particulièrement l'adolescente qui, pour mériter son appellation d'origine contrôlée, se doit de porter les attributs traditionnels : jupes, les petits hauts moulants et souvent décolletés, les talons hauts et le maquillage. Avant même de détailler un peu plus finement la manière dont s'habillent nos personnages principaux adolescents, on peut observer dans un premier temps que les héroïnes féminines des *teen series* portent souvent moins de vêtements que leurs homologues masculins et ce dans des situations qui ne le justifient pas : elle ne sont ni à la plage ni à la piscine. Il semble normal que Joey Potter se balade nonchalamment en bikini dans la maison de son ami Dawson<sup>378</sup>, que Brooke parade en sous-vêtements à l'arrière de la voiture de Lucas<sup>379</sup> ou que Summer passe son temps en soutien-gorge, notamment dans les premiers épisodes de *The O.C.*

Notons dans un second temps qu'il y a évidemment une évolution entre la façon de s'habiller de 1990 et celle de 2010 : deux décennies entières sont sources de changement dans le monde de la mode. Les salopettes et pantalons larges, les surchemises, vestes d'homme et les pulls amples, typiques du début des années 1990 font partie de la garde-robe de Brenda ou Angela et n'ont plus leur place vingt ans plus tard dans les placards des Californiennes de *The O.C* ou les immenses dressings des filles de *Gossip Girl*. Pourtant, on réalise rapidement que la mode a ses constantes et les filles leurs rituels : si l'on sort le soir, le vêtement se rapproche au plus près de la peau et le maquillage fait son apparition. Lors de sa première soirée dans une boîte de Beverly Hills<sup>380</sup>, Brenda porte une petite robe noire à paillettes moulante, des escarpins et du maquillage (sa mère constatera d'ailleurs avec regret qu'elle n'en portait pas autant à Minneapolis). Angela, pour sa part, pour sa première sortie avec fausse carte

---

<sup>378</sup> « Dance » (01x02), *Dawson's Creek*.

<sup>379</sup> « The Search For Something More » (01x08), *One Tree Hill*.

<sup>380</sup> « Class of Beverly Hills » (01x01), *Beverly Hills 90210*.

d'identité, se changera dans les buissons devant chez elle : une petite jupe sur un legging et un débardeur noir à paillettes qui ne laisseront pas le jeune Brian Krakow insensible, même si ce dernier se moque en lui disant de se mettre plus de blush pour cacher ses boutons<sup>381</sup>. Lorsque Peyton et Brooke sortent, les tenues sont également toujours très sexy (robe rouge satinée, bustier léopard...) tandis que Marissa, Summer, Blair et Serena sortent l'équivalent catégorie haute-couture. Pour sa première sortie dans le monde de la nuit de l'Upper East Side<sup>382</sup>, Jenny, la jeune sœur de Dan âgée de quatorze ans, porte une petite robe noire et des escarpins à lacets remontant le long de ses mollets. « My daughter is a woman ! » lui lancera son père admiratif.

À examiner une par une chacune des héroïnes de nos séries, on comprend non seulement que la longueur du vêtement semble inversement proportionnelle aux degrés de connaissance et d'ouverture supposés des personnages en matière de sexualité, mais aussi qu'il y a une véritable mise en scène et un parti pris filmique dans la façon de le suggérer. Ainsi, l'apparition de Jen<sup>383</sup>, sortant de son taxi jaune, sa robe à fleur déboutonnée à l'entrejambe, se fait au ralenti et sur les paroles d'une chanson qui scande « pretty girl ». La métamorphose de la sage Lana, infectée par une fleur au pouvoir maléfique<sup>384</sup>, sera érotisée de la même manière : elle fera son entrée dans les couloirs du lycée, sur une voix féminine qui chante « I got what you need boy », maquillée, les cheveux détachés, vêtue de bottes noires, comme sa jupe courte, surmontée d'un petit débardeur. Là encore elle est filmée au ralenti. Plus tard, elle proposera au spectateur un strip-tease improvisé au bord de la piscine du lycée, sous les yeux d'un Clark médusé, quoique émoustillé par sa lingerie de dentelle rouge.

Mais le look sexy s'avère constamment contrebalancé par un style plus sage et il est frappant d'observer cet équilibre à maintes reprises : Buffy et sa panoplie bottes et minijupes face à Willow, ses longues jupes et chaussures plates, Jen et ses robes légères face à Joey, ses pantalons et ses shorts, Marissa lolita aux longues jambes et ses tenues d'été *raisonnablement* courtes face à Summer et sa petite panoplie de Barbie californienne, ou encore Willamena, son pantalon militaire, son sweat-shirt à capuche et ses baskets Converse montantes face à Amber, ses petits hauts fleuris couleurs pastel, ses shorts ou ses robes, soulignant sa silhouette

---

<sup>381</sup> « Pilot » (01x01), *My So-Called Life*.

<sup>382</sup> « Pilot » (01x01), *Gossip Girl*.

<sup>383</sup> « Pilot » (01x01), *Dawson's Creek*.

<sup>384</sup> « Nicodemus » (01x15), *Smallville*.

moins ronde que les autres. Et là encore, les premières sont toutes plus aguerries en matière de vie sentimentale ou sexuelle tandis que les secondes restent sur la réserve. Sur le modèle de cette correspondance entre vêtement et sexualité, le trio formé par Haley, Peyton et Brooke est exemplaire. La première, encore vierge, porte la tenue jean et tee-shirt réglementaire. La seconde, plus expérimentée, a des tee-shirts plus courts et des jeans plus moulants. Quant à la troisième, dont la sexualité se veut plus libérée et l'attitude auprès des garçons plus entreprenante, elle a droit aux décolletés plongeants et autres petites jupes. Ces deux dernières sont de surcroît *cheerleaders* et en arborent souvent l'uniforme, ce qui ajoute à leur potentiel érotique (le même que celui de Quinn, Santana et Britney dans *Glee* : on y reviendra). De la même façon, les filles de *Gossip Girl* accessorisent leurs tenues d'écolières avec bottes, escarpins de couleur, longues chaussettes blanches, renvoyant parfois au look de Rachel dans *Glee*, entretenu avec soin. Côté looks alternatifs, Lindsay et Kim respecte la mode des *freaks* des années 1980 avec sweat-shirts, pulls, jeans, veste militaire ou anorak, tandis que Tina affirme son style gothique et excentrique. Mercedes n'a pas réellement de profil vestimentaire, sinon celui d'une « modeuse » avertie qui alterne les styles, du plus *street wear* au plus sophistiqué.

#### **d - Activités scolaires et extrascolaires**

Seth : I cannot believe that you read comic books. I mean, you're a girl.

Anna : What's that supposed to mean? And I call them "graphic novels.

(Dialogue extrait de l'épisode « The Debut » (01x04), *The O.C.*)

Comme le suggère Seth, il y aurait des activités réservées aux filles et d'autres aux garçons, que l'on pourrait caricaturer de la sorte : aux premières les romans d'amour, la danse et le pouvoir social, aux seconds les mangas, le foot et le pouvoir politique. On reviendra plus tard sur la fascination supposée des filles pour la romance au travers de leurs goûts littéraires ou télévisuels : Brenda et Kelly sont fans de la série *Keep it Together*<sup>385</sup> dans laquelle jouera Brandon, Summer et Marissa adorent le show *The Valley*<sup>386</sup>, Blair est une inconditionnelle de *Breakfast at Tiffany's* et les jeunes filles de *Huge* ne jurent que par *Phantasma*, un film

---

<sup>385</sup> « Fame is where you find it » (01x16), *Beverly Hills 90210*.

<sup>386</sup> « The L.A. » (01x22), *The O.C.*

romantique à base de vampires<sup>387</sup>. Pour la danse, on l'a vu, le *cheerleading* concerne nombre de nos personnages principaux féminins. C'est une forme de danse. Elle est également présente dans les rituels sociaux que sont les *proms* et autres bals de débutantes au cours desquels les filles peuvent mettre en avant un sens de la chorégraphie qui semble inné voire inhérent à leur genre.

Quant au pouvoir social, il est également lié à cette qualité soi-disant naturelle attribuée aux femmes ou aux filles, celle de créer du lien, d'être sociable et à l'écoute. Il est le terrain gracieusement concédé par les hommes et va de l'organisation de l'agenda des sorties dans le domaine privé, à l'humanitaire et aux « bonnes œuvres » dans le domaine public. Andrea, Sharon, Marissa, Blair ou Rachel sont toutes investies dans la vie sociale de leur lycée, que ce soit au travers de services d'écoute pour jeunes en difficultés, de l'organisation des activités extrascolaires (Marissa est *social chair* de son lycée par exemple) ou d'événements importants (Becka organise un grand jeu de rôles dans le camp Victory). Aux garçons revient souvent l'usage de l'espace politique, celui où se règlent les affaires sérieuses de la cité, en l'occurrence celles du lycée. Brandon<sup>388</sup> ou Clark<sup>389</sup> ont tous les deux prétendu exercer le mandat suprême de président des élèves et ont tous les deux perdus au profit d'autres adversaires masculins. Le classique schéma du président et de la première dame est finalement respecté dès le plus jeune âge. Et les expériences compliquées des filles dans le domaine politique ne viennent par le remettre en question. Lindsay parvient avec difficulté à poser finalement sa question dérangeante au vice-président George Bush en visite au lycée McKinley<sup>390</sup> tandis que la concurrente de Clark, qui tente de supprimer tous les autres candidats au moyen d'un essaim d'abeilles tueuses qu'elle contrôle initialement, finit inconsciente, sous les piqûres de ces dernières.

---

<sup>387</sup> « Movie Night » (01x05), *Huge*.

<sup>388</sup> « Stand (Up) and Deliver » (01x17), *Beverly Hills 90210*.

<sup>389</sup> « Drone » (01x18), *Smallville*.

<sup>390</sup> « The Little Things » (01x14), *Freaks and Geeks*.

## e - De la superficialité féminine : le poids des apparences

### — Être ou paraître : là est la question ?

« Instead of being different and an outcast, you're just like every other teenage girl in America [...] sadly obsessed with vanity », <sup>391</sup> lance l'impitoyable *coach* Sue Sylvester à Becky qui reproche à la jeune élève *cheerleader*, atteinte de trisomie, d'être aussi vaine que ses pairs alors même qu'elle pourrait revendiquer le fait d'être différente et en faire un atout, voire une force. Être ou paraître ? Cette question serait-elle purement rhétorique ? Au vu de l'importance accordée aux apparences chez les jeunes filles, nous serions tentée de répondre par l'affirmative. L'existence adolescente passerait par cet impératif du paraître, souvent créé et véhiculé par les médias et leur influence à laquelle la population jeune est particulièrement soumise : la *bonne* coupe de cheveu, le *bon* vêtement, les *bonnes* chaussures etc. Brenda tentera d'ailleurs de faire comprendre à sa mère l'importance de l'apparence, et plus particulièrement de la première impression donnée le jour de sa rentrée au lycée huppé de Beverly High <sup>392</sup> :

Brenda : Mom, let's go shopping today, and I'll go to school tomorrow. First impressions are incredibly important.

Cindy : Honey, you can make a wonderful first impression.

Brenda : Everybody here looks like they just stepped out of a music video.

### — Reines de beauté

L'élection de la reine du bal remplit à ce titre parfaitement sa fonction rituelle en venant réaffirmer non seulement le culte des apparences mais aussi celui de la beauté féminine. Kelly Taylor, qui, au début de la première saison de *Beverly Hills 90210*, arborait fièrement son nouveau nez, fruit d'une rhinoplastie estivale parfaitement réussie, retrouve cette même fierté, teintée d'émotion, dans le dernier épisode <sup>393</sup> alors qu'elle est élue « West Beverly High Springqueen » et couronnée du traditionnel diadème. Le paradoxe est grand puisqu'entre ces deux épisodes, qui consacrent l'importance de son physique, la jeune fille aura pourtant eu à cœur d'affirmer, dès qu'elle le pouvait, qu'elle n'était pas qu'une jolie

---

<sup>391</sup> « Home » (01x16), *Glee*.

<sup>392</sup> « Class of Beverly Hills » (01x01), *Beverly Hills 90210*.

<sup>393</sup> Episode 01X21 « Spring Dance », *Beverly Hills 90210*

plastique : entre le discours et la réalité, le désir d'émancipation et les règles en vigueur il est des béances qui ne disparaissent jamais. Avec le *makeover*, ces sortes de concours de beauté exclusivement féminins sont l'incontournable et criante preuve du poids des apparences au sein du monde des adolescentes. D'ailleurs, comme le souligne assez justement Amy L. Best au sujet de la reine du bal :

The prom queen tends to receive an inordinate amount of airtime. She is both adored and reviled, envied and scorned. She is pretty and popular, fashionably dressed, usually rich, and almost always white. She is consumed with her appearance and the appearance of others. She spends most of her time with her exclusive entourage of girlfriends, ruthlessly stepping on the little people<sup>394</sup>.

#### — Le *makeover* ou relooking

Le *makeover* fait quasiment partie du panthéon scénaristique de la *teen culture* télévisuelle et cinématographique<sup>395</sup> (avec les meilleurs amis fille-garçon qui sont en réalité amoureux, l'idylle impossible entre le rebelle et la fille sage etc.). Il apparaît sous forme de plusieurs transformations possibles, souvent liées entre elles : la fille que jusque-là personne ne remarque devient une créature soudainement sublime, le *tomboy* se transforme en icône ultra féminine et/ou l'adolescente à l'apparence ingrate se métamorphose en un joli papillon. Les notions d'impopularité, d'attitudes jugées trop masculines ou de laideur s'entremêlent souvent et aboutissent toujours à la même conclusion : la nécessité de changer pour atteindre cette beauté féminine idéalisée. Une tenue souvent plus sexy et plus évocatrice de sexualité, une nouvelle coiffure et du maquillage suffisent souvent à la concrétisation des idéaux.

Andrea et Joey expérimentent toutes deux cette transformation : la première à l'occasion d'un défilé mère-fille<sup>396</sup> et la seconde lors d'un concours de beauté<sup>397</sup>. Elles abordent néanmoins les choses différemment. La rédactrice en chef du journal du lycée, Andrea, se réjouit et s'épanouit dans son nouveau costume. La mère de Brenda aura d'ailleurs

---

<sup>394</sup> Best, 2000, p.20

<sup>395</sup> Plus largement, on y retrouve les éléments des contes traditionnels (le prince ne reconnaît Cendrillon qu'après lui avoir enfilé sa pantoufle) ou encore du théâtre shakespearien, notamment, avec ce goût pour les travestissements, les transformations, les jeux de masque, etc.

<sup>396</sup> « Perfect Mom » (01x07), *Beverly Hills 90210*.

<sup>397</sup> « Beauty contest » (01x12), *Dawson's Creek*.

cette remarque particulièrement édifiante : « Smart and beautiful, just not fair... », comme si l'intelligence et la beauté chez une femme avaient quelque chose d'exceptionnel voire d'illégitime. L'adolescente répondra par un laconique « It's just the dress », en prenant vite des notes sur son cahier, sous le regard amusé et condescendant de Brenda et de sa mère pour cette indécrottable « intello ». Elle enlèvera d'ailleurs ses lunettes, l'attribut ultra symbolique de ce statut, pour défiler et s'abandonner corps et âme (en l'occurrence plus *body and brain* que *body and soul*) à cet instant de célébration des apparences que Brandon et son père applaudiront avec joie. Joey Potter de son côté ne semble pas vivre les choses si sereinement lors de la 35ème édition de "Miss Windjammer Pageant"<sup>398</sup>. Mal à l'aise dans sa robe à motifs, maquillée et ses cheveux coiffés en chignon pour l'occasion, elle finira par s'énerver contre Dawson, subitement sous le charme de la « nouvelle » Joey, en dénonçant cette mascarade :

Joey : I thought this was what I wanted. For you to see me as beautiful. For you to look at me the way that you look at Jen. But the truth is... I don't want that at all, Dawson. I want you to look at me and see the person you've always known and realize that what we have is so much more incredible than just some passing physical attraction, because you know what? It's just lipstick. And it's just hairspray. Tomorrow I'm gonna wake up and I'm gonna be Joey. Just Joey. You know? The too-tall girl from the wrong side of the creek.

Qu'il soit incarné par Brandon, son père ou Dawson, le regard masculin semble toujours très satisfait du résultat de ces transformations, confortable avec l'idée pourtant douteuse, réductrice et caricaturale qu'une adolescente aurait besoin de réveiller « la femme » qui est en elle, comme une urgence arrivée avec l'âge de remplacer le caractère asexué de l'enfance par une sexualisation des corps, l'indifférence par le désir. Les *teen movies* se sont d'ailleurs emparés depuis longtemps de ce motif du *makeover* : dans *Grease* (Randal Kleiser, 1978) Olivia Newton-John finissait par lâcher ses cols Claudine et ses longues jupes pour un pantalon en cuir noir ultra moulant et des talons hauts tandis que dans *Mean Girls* Lindsay Lohan, fraîchement débarquée d'Afrique [sic], troquait son look jean et baskets contre un soutien-gorge *push-up* et des minijupes.

---

<sup>398</sup> Ibid.

Le réalisateur canadien Robert Iscove propose un contre-exemple relativement intéressant. En effet après *She's All That* (1999)<sup>399</sup>, il sort le film *Boys and Girls* (2000) qui va se jouer, dans une certaine mesure, des codes traditionnels du *teen movie*. Mélange des comédies adolescentes et des comédies romantiques classiques (*When Harry Met Sally*, 1989), le film propose une sorte de *makeover* au masculin : Freddie Prinze Jr. apparaît au début du film avec des lunettes, un appareil dentaire et une raie au milieu qu'il abandonnera progressivement pour des lentilles de contact, un sourire blanc immaculé et une coupe de cheveux faussement décoiffés. On notera que les changements sont minimes, ne concernent pas ses vêtements et ne le sexualise pas outre mesure.

### — Quid du regard masculin ?

« Guys are attracted to girls for totally superficial reason », <sup>400</sup> lance Joey à Dawson. Le regard des garçons, on l'a déjà constaté, est déterminant dans cette importance accordée aux apparences et trahit une soumission totale du genre féminin à l'œil masculin. La résistance masculine existe, mais elle a les épaules aussi frêles que son unique incarnation : Sam Weir. Après avoir un temps succombé au chant des sirènes, il refusera finalement de céder à ce diktat de la superficialité et de l'impérative beauté. Alors que le jeune *geek* freluquet parvient enfin à sortir avec la jolie et populaire *cheerleader* Cindy Sanders, il réalise assez vite qu'ils n'ont aucun point commun et prendra la décision « révolutionnaire » de rompre, « I'm gonna break up with Cindy Sanders » <sup>401</sup>, à la stupéfaction totale de ses camarades à lunettes.

L'article référence au sujet du regard masculin au cinéma est bien sûr celui de Laura Mulvey, « Visual Pleasure and Narrative Cinema », écrit en 1973 et publié en 1975 dans un journal britannique spécialisé dans la théorie du cinéma : *Screen*. La féministe britannique y utilise la théorie psychanalytique comme un outil critique autant que comme une arme politique afin de démontrer la façon dont l'inconscient de la société patriarcale a structuré la forme des films. Selon Laura Mulvey, l'érotisation des femmes à l'écran vient de la manière dont le cinéma est structuré autour de trois regards explicitement masculins, celui de la caméra, celui du narrateur masculin et celui du spectateur, comme le résume Ann Kaplan :

---

<sup>399</sup> *She's All That* est l'un des *teen movies* les plus populaires des années 1990 : son *makeover* sera même parodié par *Not Another Teen Movie* (2001), film moquant tous les clichés des films adolescents des dernières décennies.

<sup>400</sup> « Detention » (01x07), *Dawson's Creek*.

<sup>401</sup> « The Little Things » (01x17), *Freaks and Geeks*.

According to Laura Mulvey (the British filmmaker and critic whose theories are central to new developments), this eroticization of women on the screen comes about through the way the cinema is structured around three explicitly male looks or gazes: there is the look of the camera in the situation where events are being filmed (called the profilmic event)--while technically neutral, this look, as we have seen, is inherently voyeuristic and usually "male" in the sense of a man doing the filming; there is the look of the men within the narrative, which is structured so as to make women objects of their gaze; and finally there is the look of the male spectator that imitates (or is necessarily in the same position as) the first two looks.<sup>402</sup>

L'article d'Ann Kaplan souligne aussi que les femmes à l'écran sont des projections masculines : soit les hommes les idéalisent, soit ils les espionnent avec hostilité quand ils les regardent. Le cinéma dominant (Hollywood) est vu comme construit selon l'inconscient du patriarcat, ce qui signifie que les commentaires de film sont constitués à travers un langage et un discours phallogocentriques qui sont parallèles au langage de l'« inconscient ». Laura Mulvey avant elle conclut son article par un vœu pieux : « Women, whose image has continually been stolen and used for this end, cannot view the decline of the traditional film form with anything much more than sentimental regret »<sup>403</sup>.

Même si la question du regard masculin dépasse celle du sexe/genre de la personne qui est derrière la caméra : elle interroge plus généralement la façon de filmer et de voir les femmes par toute une société marquée par un héritage patriarcal et une tradition de domination masculine. Force est de constater qu'effectivement la majorité des créateurs, réalisateurs et scénaristes au cinéma et à la télévision est composée d'hommes. Notre corpus de séries n'échappe pas à la règle. Du côté des créateurs, scénaristes, souvent réalisateurs et producteurs, les hommes ont la part belle, on compte ainsi : Darren Star (*Beverly Hills 90210*), Joss Whedon (*Buffy The Vampire Slayer*), Kevin Williamson (*Dawson's Creek*) Paul Feig (*Freaks and Geeks*), Alfred Fabian Gough III (*Smallville*), Josh Schwartz (*The O.C.*), Mark Schwahn (*One Tree Hill*), et Ian Brennan, Brad Falchuk et Ryan Murphy (*Glee*). Winnie Holzman est la seule femme réellement à l'origine de deux séries *My so-called Life* et *Huge* (qui se base sur un roman éponyme pour la jeunesse écrit par une femme : Sasha

---

<sup>402</sup> Snitow, Stansell, Thompson, *op. cit.*, 311.

<sup>403</sup> Mulvey, 1975,18.

Paley)<sup>404</sup>. *Gossip Girl* bénéficie aussi de présences féminines à sa création, celle de Stephanie Savage qui co-crée la série avec Josh Schwartz et de l'écrivaine Cecily von Ziegesar dont les romans sont la source principale d'inspiration<sup>405</sup>.

Il convient de préciser que les shows ne fonctionnent pas qu'avec un seul scénariste mais de véritables équipes scénaristiques, qui ne sont ni pérennes ni uniformes, et au sein desquelles on retrouve (parfois) une relative mixité entre hommes et femmes. Le réalisateur n'est jamais non plus le même et l'on compte un certain nombre de réalisatrices. Il peut être par ailleurs amusant de constater que le nombre de femmes, à la fois au scénario et à la réalisation, est par exemple nettement plus important sur une série comme *Beverly Hills 90210*, associée au politiquement correct et à un relatif conservatisme, que sur la série « chante » du féminisme *Buffy The Vampire Slayer*.

## **2 - Passivité ou action : *Truth or Dare* ?**

### **a - De la passivité des filles**

Il est troublant d'observer à quel point les filles peuvent souvent être cantonnées à l'immobilisme et à une relative passivité alors même que les garçons semblent se caractériser par le mouvement et leur capacité d'agir. *Truth or Dare*, le jeu adolescent par excellence, ou tout du moins celui que l'on retrouve à plusieurs reprises dans nos séries<sup>406</sup>, illustre d'une certaine manière cet état de fait. Il semble d'une part être parfois le seul moyen de provoquer l'action, notamment chez les filles, en fournissant un cadre « légal » à l'expression orale et surtout physique de leurs sentiments envers les garçons : Joey embrassera finalement Dawson par exemple. En dehors du jeu, le caractère entreprenant des filles est plutôt mal vu : la femme pose et l'homme dispose. Et comme le souligne Georges-Claude Guilbert, ce constat n'est pas nouveau : « La proscription de la drague est liée à toutes les pratiques machistes qui ont

---

<sup>404</sup> Huge, Sasha Paley, éditions Simon Pulse, New York, 2007.

<sup>405</sup> Le premier ouvrage (d'une longue série) est *Gossip Girl #1*, Cecily von Ziegesar, éditions Little, Brown Books for Young Readers, New York, 2002.

<sup>406</sup> « Detention » (01X07), *Dawson's Creek* ; « Dare Devil » (01x05), *Gossip Girl* ; « Birthdays » (01x08), *Huge*.

consisté au fil des siècles à empêcher le contact entre filles ou épouses et hommes peu scrupuleux susceptibles de déflorer les premières ou de souiller les secondes ».<sup>407</sup>

Dans le premier épisode de *My So-Called Life*, Angela, alors qu'elle déambule dans les couloirs de son lycée, formule de sa voix intérieure cette réflexion sur les garçons : « You have to pretend you don't notice them noticing you »<sup>408</sup>. Sa perception des choses est intéressante puisqu'elle montre l'existence d'un jeu et de règles qui régissent les rapports filles-garçons au lycée, notamment celle qui veut que la fille soit plutôt passive, se laisse regarder en prétendant ne rien avoir vu. *Truth or Dare* permet de franchir certaines barrières morales, d'assumer des comportements d'ordinaires réprimandés et de placer les filles au cœur de l'action alors qu'elles en sont souvent exclues. Ainsi la scène d'ouverture de l'épisode pilote de *One Tree Hill* est exemplaire. Elle a lieu sur un terrain de basket où les jeunes joueurs de l'équipe locale suent sang et eau afin de gagner leur match sous le regard et les encouragements de leurs *cheerleaders* sublimées par les pompons et l'enthousiasme. Dès les premières minutes, le spectateur est au fait d'une organisation encore une fois binaire : les hommes en mouvement et au cœur de l'action et les femmes statiques, au mieux agitées par quelques spasmes de joie ou d'excitation.

*One Tree Hill* file la métaphore tout au long de la saison puisque le basketball devient l'un des fils conducteurs de l'intrigue : les deux frères Scott s'y adonnent corps et âme, le sport devenant l'exutoire des luttes fratricides, des virilités assumées ou non et le moyen de « gagner » les filles. À la fin du premier épisode d'ailleurs, Nathan fait croire à Peyton que si Nathan gagne le match contre lui, il la gagnera aussi : « He gets you »,<sup>409</sup> la réduisant dans le même temps à un simple objet que l'on peut perdre ou gagner. Catherine Monnot dans ses *Petites filles d'aujourd'hui* se livre à ce commentaire sans appel : « Les personnages féminins autonomes comme Lara Croft ou Buffy sont bien rares »<sup>410</sup>. Est-ce à dire que toutes les autres ne seraient que des pantins dont l'existence brillerait par un manque total d'indépendance ? Il conviendrait probablement de nuancer ce point de vue, mais il est frappant de constater à quelle fréquence les personnages féminins de nos *teen series* se caractérisent par une relative passivité par rapport à leurs équivalents masculins, voire effectivement une certaine

---

<sup>407</sup> Guilbert, 2004, 22.

<sup>408</sup> « Pilot » (01x01), *My So-Called Life*.

<sup>409</sup> « Pilot » (01x01), *One Tree Hill*.

<sup>410</sup> Catherine Monnot, 2009, 60.

dépendance. Il suffit d'observer la manière dont Andrea Zuckerman, jeune fille intelligente et évoluée, décide de s'offrir littéralement à Brandon dans l'épisode « Home Again ». Pourtant elle a su faire preuve d'autonomie et s'est montrée capable de surpasser bien des obstacles entre elle et l'ascendeur social et scolaire.<sup>411</sup>

### **b - Une rébellion possible ?**

« I will not be treated like a second-class citizen because of my gender »,<sup>412</sup> déclare Sue Sylvester à Will. Si l'entraîneuse des *cheerleaders* est sûrement l'un des seuls personnages qui n'est pas discriminé en fonction de son genre (ce qui rend cette sortie d'autant plus savoureuse), la plupart des adolescentes de nos séries sont confrontées au machisme ordinaire et savent aussi réagir. Car le rapport aux garçons n'est jamais un long fleuve tranquille, qu'il s'agisse d'amour ou de haine. Joey Potter sera collée<sup>413</sup> après s'être battue avec deux footballeurs à la cantine. Alors que l'un des deux lui proposait d'être soit sa servante soit sa concubine (rapport à l'exposé que la jeune fille avait fait plus tôt sur les shoguns, ces commandants militaires japonais à la tête de véritables harems), elle lui met un coup de pied dans le bas ventre avant de lui décrocher un coup de poing dans la face non sans avoir envoyé au préalable son plateau repas dans la tête du deuxième. Mis à part Buffy qui distribue uppercuts et chassés à tout va et notamment dans la tête de vilains vampires, il est très rare de voir une fille s'en prendre physiquement à un garçon et cette action en devient donc symboliquement très forte. À l'occasion, Blair saura aussi en décrocher, décochant un coup de pied face à Chuck et sa énième tentative de rapprochement.

## **3 - La relation mère-fille**

« Anything causes a scar. Living causes a scar. My mother has a humongous scar from having me. Does that mean that I should of never been born? »<sup>414</sup>: le commentaire de Rayanne montre très certainement à quel point, dès la naissance, les relations mère-fille sont complexes et sous-tendues par des enjeux à la fois psychologiques (psychanalytiques même), physiques,

---

<sup>411</sup> « Home Again » (01x22), *Beverly Hills 90210*.

<sup>412</sup> "Showmance" (01x02), *Glee*.

<sup>413</sup> « Detention » (01x07), *Dawson's Creek*.

<sup>414</sup> « The Zit » (01x05), *My So-Called Life*.

sociaux, moraux etc. La manière dont les adolescentes interagissent avec leur mère s'avère d'autant plus singulière qu'elle met aussi en lumière le problème de la transmission des modèles et les contradictions qui en découlent : entre le poids d'un héritage revendiqué ou celui qui sera nié par souci d'émancipation. Rien n'est simple et surtout pas en ce qui concerne la question de l'apparence physique à laquelle semblent être encore une fois réduites les femmes.

Les défilés mères-filles, ces *fashion shows* caritatifs que l'on retrouve dans les séries *Beverly Hills 90210* et *My So-Called Life*, semblent illustrer cette ambiguïté. Il y a quelque chose de profondément troublant à observer ces femmes qui défilent avec leur « mini-moi », dans une célébration collective des apparences où il est entendu que la plus jeune prendra nécessairement le relais de la plus âgée dans cette propagation de la beauté féminine à travers le monde. Mais des grains de sable se glissent parfois dans la mécanique huilée et alors que Brenda défile avec sa mère, celle de Kelly arrive ivre et sous l'emprise de la cocaïne à l'événement qu'elle anime<sup>415</sup>. S'ensuit un éloge de la maternité simple et belle (Cindy Walsh) par opposition à celle incarnée par Jackie Taylor, à qui il est reproché d'avoir oublié son instinct maternel au profit de ses minijupes et ses lignes de cocaïne. Quant à Angela, elle refusera finalement de défiler avec sa mère parce que se sentant laide et ne souhaitant plus se prêter à cet exercice, sa petite sœur la remplacera : l'héritage sera donc sauf<sup>416</sup>.

Dans ce rapport concurrentiel à la beauté, la relation de Blair avec sa mère est tout aussi éloquente. Sa mère, créatrice de mode, souhaite dans un premier temps l'employer comme mannequin pour une séance de photo mettant en avant sa collection, mais elle se ravise et choisit finalement Serena, la meilleure amie de sa fille. La même conseille « innocemment » un yaourt allégé plutôt qu'un croissant à sa fille dont on apprend plus tard qu'elle a un douloureux passé de boulimique. *Gossip Girl* conclut l'altercation finale entre Blair et sa mère par ce commentaire lapidaire : « You didn't hear it from us, but in every girl's life, there comes a moment when she realizes that her mother just might be more messed up than she is »<sup>417</sup>. Car si les mères peuvent être idéalisées et moteurs d'une perpétuation des modèles, elles peuvent aussi devenir une « arme de destruction massive » de

---

<sup>415</sup> « Perfect Mom » (01x07), *Beverly Hills 90210*.

<sup>416</sup> « The Zit » (01x05), *My So-Called Life*.

<sup>417</sup> « Bad News Blair » (01x04), *Gossip Girl*.

ces mêmes modèles mais aussi des jeunes filles qui veulent s'y soustraire ou ne parviennent pas à s'y soumettre en dépit d'efforts répétés.

#### **4 - L'innocence (et l'initiation)**

Lolita, light of my life, fire of my loins. My sin, my soul. Lo-lee-ta: the tip of the tongue taking a trip of three steps down the palate to tap, at three, on the teeth. Lo. Lee. Ta. She was Lo, plain Lo, in the morning, standing four feet ten in one sock. She was Lola in slacks. She was Dolly at school. She was Dolores on the dotted line. But in my arms she was always Lolita.<sup>418</sup>

Portée aux nues par l'écriture ciselée de Nabokov, la figure de la lolita, incarnation d'une certaine désirabilité, semble avoir perdu son caractère sulfureux et sa complexité avec le temps. Elle n'en demeure pas moins une représentation adolescente efficace, que ce soit dans la mode, le cinéma ou la télévision. Car l'innocence est certainement l'accessoire ultime et indispensable de l'identité genrée de l'adolescente. Le jeune âge vient ajouter un critère supplémentaire à l'accession à la féminité et avec elle son lot de fantasmes. La virginité, qui lui est souvent associée, fait partie intégrante de cette construction de l'innocence et nous l'évoquerons longuement plus tard. Il est intéressant d'observer ses manifestations mais aussi la manière dont elle va entrer en contact avec le sexe opposé, notamment par le biais d'hommes initiateurs : plus expérimentés et/ou plus âgés. Dans l'épisode pilote de *Beverly Hills 90210*, un avocat de vingt-cinq ans (auquel elle a menti sur son âge) tombe sous le charme de Brenda et de ses seize ans. Les rapports d'Angela et du professeur de littérature remplaçant seront aussi teintés de l'ambiguïté qu'il peut y avoir entre le maître et l'élève<sup>419</sup>. Dans *Huge*, la jeune Amber, son sourire et sa candeur, ne laisseront pas insensible le moniteur et professeur de sport George.

---

<sup>418</sup> Nabokov, 1955, 5.

<sup>419</sup> « The Substitute » (01x06), *My So-Called Life*.

## C - Du côté des garçons

### 1 - Les signes extérieurs de masculinité

#### a - La masculinité des origines

Les jeunes garçons américains sont eux-aussi le fruit d'une éducation particulière qui a œuvré à construire chez eux un esprit de groupe voire de clan réuni autour de leur genre et célébrant cette masculinité vivace en la liant à la Nature et à un retour aux origines. Alors bien sûr Brandon, Dawson, Clark ou Lucas ne passent pas leur temps à crapahuter dans la forêt, à se construire des maisons de branches ou à hurler des chants fédérateurs aux aurores mais il n'en demeure pas moins que certaines caractéristiques perdurent comme par exemple la célébration de l'esprit d'équipe (dans l'équipe de basketball de *One Tree Hill* ou celle de football de *Glee*) ou le lien avec leur territoire : on a évoqué celui de Clark avec le milieu agricole ou encore de Ryan avec son ancien quartier de Chino. Kenneth B. Kidd a écrit sur l'histoire de ce qu'il nomme « boyology » et qu'il qualifie de typiquement américaine :

I argue that the ideological and practical work of boy education and supervision in America has been shaped by two main discourses: boyology, comprising descriptive and prescriptive writing on boyhood across a variety of genres, and what I call the feral tale, a narrative form derived from mythology and folklore that dramatizes but also manages the "wildness" of boys ». <sup>420</sup>

Ces concepts sont au cœur de la construction d'une adolescence masculine, avec des références continues, masquées ou non, à un idéal du jeune garçon solidaire d'un clan du même sexe, comme des organisations telles que les YMCA (Young Men's Christian Association) formées au XIX<sup>ème</sup> siècle ou que les 4-H et les Boy Scouts, mouvements apparus au début du XX<sup>ème</sup> siècle.

Granville Stanley Hall dans son élaboration du concept d'adolescence au travers de son ouvrage titanesque *Adolescence: Its Psychology and Its Relations to Physiology, Anthropology, Sociology, Sex, Crime, Religion and Education*, publié en 1904, craignait

---

<sup>420</sup> Kidd, 2004, 1.

d'ailleurs que les hommes des classes moyennes perdent la robustesse et la rudesse, qualités selon lui indispensables au bon développement de la civilisation : pour cela il préconisait une immersion totale des jeunes garçons dans un environnement « primitif » afin qu'ils deviennent des hommes puissants et civilisés, comme le rappelle Bill Osgerby :

Particularly strong concerns were voiced by G. Stanley Hall, the founder and president of Clark University, fearing that middle-class men had lost the rugged qualities he saw as essential to civilization's continued development, Hall argued that boys should be encouraged to immerse themselves in 'primitive' physicality so they might 'evolve' into more powerful and more civilized men ». <sup>421</sup>

D'où la multiplication des associations et autres clubs de garçons afin de contrôler la jeunesse. Les mouvements évoqués auparavant (YMCA, Boy Scouts) ont été créés à l'origine pour répondre aux inquiétudes que pouvait susciter l'indolence supposée des adolescents issus des classes moyennes. Il s'agira dès lors de restaurer la vitalité masculine :

Character-building movements such as the YMCA, the Scouts and smaller groups such as the Boys Brigades and the Men of Tomorrow, therefore, sought to redeem young men from the 'feminizing' influences of middle-class life, reviving and restoring their masculine vitality. <sup>422</sup>

Car l'idée est de ne pas encourager la féminisation (comprendre faiblesse) chez les jeunes garçons : là encore les personnages de nos séries font écho à ces principes. La prime de la force sur l'émotion est une constante : rares sont les jeunes adolescents qui se laissent aller aux larmes, mis à part ceux dont l'homosexualité est avérée, comme Rickie ou Kurt. La caricature habituelle du garçon homosexuel particulièrement sensible voire geignard a bon dos, on y reviendra. Du côté des jeunes hommes hétérosexuels, Dylan se laissera submerger par l'émotion (*lachrymalement* parlant) alors qu'il évoque les problèmes qu'il rencontre avec son père <sup>423</sup> tandis que Lucas pleurera dans les bras de sa mère alors qu'il croit que Brooke est enceinte. Dans chacun des deux cas, la présence de larmes ne vient pas nécessairement montrer une sensibilité exacerbée et assumée, mais elle pèse plutôt d'un poids scénaristique

---

<sup>421</sup> Osgerby, *op.cit.*, 23.

<sup>422</sup> Ibid.

<sup>423</sup> « Isn't It Romantic ? » (01x09), *Beverly Hills 90210*.

pour la première (l'émotion de Dylan aboutit au premier baiser échangé avec Brenda) ou idéologique (montrer l'impact désastreux qu'une grossesse précoce peut provoquer chez les adolescents : Lucas Scott en verse des larmes de désespoir !).

### **b - La panoplie reconnaissable du jeune garçon**

Le concept de performance du genre de Butler s'applique évidemment aux hommes et jeunes garçons. Il est vrai que ce champ d'études s'avère sans doute moins développé que celui consacré au genre féminin comme le souligne Osgerby : « Analyses of feminine identities have been prominent in highlighting the ways gender has been fabricated through 'performative' attributes and discursive practices, but a similar approach to the study of masculinity is relatively less developed ». <sup>424</sup>

Car le jeune garçon se doit également d'avoir des caractéristiques identifiées et surtout identifiables qui feront de lui un « homme ». Les attributs se retrouvent régulièrement sur le devant de leur scène : la voiture, la *girlfriend*, le sport, les muscles peuvent aller avec, mais aussi les combats de coqs (ou de « cocks » ?), la figure paternelle ou encore la sexualité, nécessairement hétérosexuelle et de préférence active voire hyperactive.

L'un des attributs les plus symboliques, ou tout du moins le plus culturellement ancré dans la culture populaire américaine, pourrait être effectivement la voiture. On a déjà évoqué le film de George Lucas, *American Graffiti* (1973), qui raconte une nuit de 1962 au cours de laquelle des adolescents *et* des voitures se croisent, s'évitent, se frôlent et se courent après. Ce récit nostalgique évoque avec tendresse les premiers pas (devrait-on dire premiers *miles* ?) d'une jeunesse vers une indépendance aussi attirante que terrifiante. La plupart des personnages au volant sont évidemment des garçons, l'engin devenant aussi l'incarnation métallique d'une virilité pas toujours sûre d'elle. Le permis de conduire est octroyé dès l'âge de seize ans aux États-Unis, ce qui lui accorde une valeur particulière dès l'adolescence.

Dans la série *Beverly Hills 90210*, Brenda veut posséder sa propre voiture qu'elle associe à une prise d'indépendance (« my own destiny ») <sup>425</sup>, notamment par rapport à son frère qui est jusque-là celui qui conduit. L'épisode ne nous épargne aucun des clichés misogynes qui accompagnent souvent l'idée d'une femme au volant. Le garçon et son véhicule

---

<sup>424</sup> Osgerby, *op.cit.*, ix.

<sup>425</sup> « The First Time » (01x04) *Beverly Hills 90210*.

apparaissent presque comme une combinaison naturelle : Dylan (*Beverly Hills 90210*) et ses bolides, Jordan Catalano (*My So-Called Life*) et son occase déglinguée, Nathan (*One Tree Hill*) et sa nouvelle voiture rutilante. D'ailleurs, il est amusant d'observer que lorsque l'on veut suggérer qu'une fille sort un peu de l'ordinaire rôle dans lequel on la confine (passagère nécessairement passive de l'existence), elle se voit attribuer une voiture à elle, comme peuvent en témoigner Kim Kelly et Peyton.

Quant aux bagarres de cours de récréation entre garçons, elles se multiplient au gré des épisodes, et sont souvent liées à deux autres accessoires indispensables du garçon : les muscles et la petite amie. Steve et Brandon se disputeront violemment lors du bal du printemps pour Kelly, Dawson et Pacey, dans une certaine mesure pour Jane<sup>426</sup>, Nathan et Lucas n'auront de cesse de se battre pour Peyton dans les premiers épisodes, Luke et Ryan pour Marissa ou encore Finn et Puckerman pour Quinn.

L'exhibition musculaire va souvent de pair avec la figure du *stud* que l'on retrouve de manière récurrente au sein de notre corpus. Le « stud » (littéralement : l'étalon, et dans le langage populaire : le mec, le tombeur) a plusieurs visages dans les *teen series* : Noah Puckerman en est un parfait emblème et le proclame haut et fort non sans une certaine fierté. Il explique ainsi à Finn : « I'm a stud, dude, I can wear a dress to school, and people think it's cool », <sup>427</sup> ou plus tard à Rachel qui met un terme à leur éphémère relation : « I'm a stud and I can't even hold onto a chick like you » <sup>428</sup>. Le jeune homme a conscience de son statut qui non seulement le place à son sens et aux yeux de ses pairs au niveau le plus élevé de la virilité (celui qui lui permettrait d'être en robe sans que le moindre soupçon d'homosexualité ne soit émis) mais lui permet également de séduire autant de filles qu'il le souhaite. S'il peut effectivement faire preuve d'un certain pouvoir de séduction, le *stud* n'en demeure pas moins légèrement antipathique aux yeux des filles, et des téléspectatrices en l'occurrence.

C'est que des jeunes garçons moins agressifs et plus sensibles ont fait leur apparition ; des garçons aux profils moins sexuellement offensifs, dirons-nous. Catherine Monnot dans ses *Petites filles d'aujourd'hui*, les voit comme « sexuellement neutres ». Elle n'hésite pas à qualifier ces garçons, dont tant de fillettes sont fans (comme les jeunes membres de *Tokio*

---

<sup>426</sup> « Detention » (01x07), *Dawson's Creek*.

<sup>427</sup> « Preggers » (01x04), *Glee*.

<sup>428</sup> « Mash-Up » (01x08), *Glee*.

*Hotel* ou le glabre Zack Efron), de « figures de chevaliers blancs, l'incarnation d'un homme parfait et (car ?) sexuellement neutre et (apparemment) inactif »<sup>429</sup>. Dawson, Clark, Lucas, ou Dan s'inscrivent à leur façon dans ce portrait d'un jeune garçon plus intéressé par les sentiments que par le sexe, et pas seulement guidé par sa volonté de puissance et les démonstrations de force qui lui sont liées. Ce garçon-là est tout aussi mû par une forte sensibilité assumée, du moins ponctuellement. La théorie de Monnot pourrait rejoindre celle que formule Rebecca Feasey au sujet des séries *Roswell* et *Smallville* et plus généralement concernant les personnages d'adolescents *outsiders* :

Therefore, although the audience is fully aware that both Max and Clark are destined to save the world and take their rightful position as rulers on their home planets, the fact that these programmes focus on these characters as 16-year-old boys during their awkward teenage years is appealing to the adolescent audience because if Superman was once shy around women, awkward in social situations and bookish, then there is the hope that they themselves will grow out of their awkward teenage years to become a physically strong, emotionally open and socially confident male<sup>430</sup>.

Elle insiste ensuite sur le mélange de sensibilité féminine avec la violence masculine. On devine, à travers ces personnages, la volonté d'éduquer les jeunes garçons à des comportements jugés respectables et appropriés. Les prétentions éducatives de la télévision ne sont pas nouvelles et Feasey en fait d'ailleurs la justification de son étude :

Therefore, it is interesting to examine the representation of boyhood and the adolescent male in contemporary teen programming and consider the ways in which such depictions can be seen to educate young men about male behaviour and appropriate gender roles in society.<sup>431</sup>

Ainsi, dans la série *One Tree Hill*, la figure idéale de Jake jeune père adolescent qui élève sa fille alors que la mère a fui ses responsabilités, s'inscrit aussi parmi ces figures de jeunes garçons exemplaires que la jeunesse peut prendre pour modèles.

---

<sup>429</sup> Catherine Monot, *op.cit.*, 116.

<sup>430</sup> Feasey, 2008, 49.

<sup>431</sup> *Ibid.*, 45.

## 2 - Virilité et masculinité

### a - Du sport et de la virilité

Il semble important d'établir des nuances entre masculinité et virilité, même si ces deux notions s'entremêlent souvent dans les discours des uns et des autres et finissent parfois par se confondre. La première désigne l'ensemble des comportements considérés comme caractéristiques du sexe masculin tandis que la seconde englobe tous les caractères physiques de l'homme adulte ; tout ce qui constitue le sexe masculin. Elle insiste tout particulièrement sur l'aspect physique et le sport à ce titre lui est intimement lié : on approfondira le sujet sous son angle quasi anatomique dans la troisième partie de ce chapitre mais il est d'ores et déjà essentiel d'évoquer le discours qui sous-tend les pratiques sportives. Dès le XIX<sup>ème</sup> siècle, le succès grandissant des sports collectifs correspond aussi à cette promotion de la virilité au sein des classes moyennes, venant confirmer les liens étroits qui peuvent unir force physique et force morale :

The growth of organized sport also partly stemmed from middle-class men's attempts to fashion a homosocial arena in which the values of virile manhood could be acted out and celebrated – hence spectator sports such as baseball, football and boxing all began to thrive, while athletics and bodybuilding were championed as ideal vehicles for the development of both physical prowess and moral fibre.<sup>432</sup>

Plutôt que de faire la comptabilité de tous nos personnages masculins s'épanouissant dans l'exercice du sport (du baseball au basketball en passant par le football américain ou le *soccer*), il est sans doute plus pertinent de citer la minorité qui ne le pratique pas et va même jusqu'à être (re)connu pour son aversion, comme le souligne Pacey qui raille Dawson : « Hey, Dawson, get pumped. It's your favorite time of day, gym time! »<sup>433</sup>. Sam Weir et ses comparses détestent aussi le moment du cours de gym, synonyme d'humiliations récurrentes. Significativement, les adolescents de *Huge* ne se caractérisent pas non plus par leur amour de l'aérobic et de la sueur. Est-ce à dire que ces réfractaires seraient en manque de virilité ? Tous

---

<sup>432</sup> Osgerby, *op. cit.*, 22.

<sup>433</sup> « Detention » (01x07), *Dawson's Creek*.

présentent pour le moins des profils atypiques au sein d'une majorité de jeunes garçons fanatiques de jeux sportifs.

### **b - La relation père-fils : encore et toujours le sport ?**

Le sport n'est d'ailleurs pas pour rien dans les relations particulières qui unissent les jeunes garçons à leurs pères : que ce soit le moyen de maintenir une complicité, comme Brandon et son père autour du panier de basket adjacent au foyer familial, ou bien, plus perversément, l'occasion de transmettre un héritage avec toute la violence d'un Dan Scott à l'encontre de son fils sur lequel il met une pression presque insupportable. Finalement aussi complexe que les relations mère-fille, le lien entre figure paternelle et progéniture masculine place également au cœur de leur fonctionnement l'importance du physique, à travers le sport bien sûr mais aussi dans sa fonction sexuelle.

On ne peut en effet s'empêcher de voir dans cette initiation au sport le moyen symbolique d'une éducation sexuelle où la performance physique serait l'élément clé. « Si tu parviens à marquer un panier ou à coucher avec cette jolie fille, tu seras un homme, mon fils », pourrait-on écrire, pour parodier le célèbre poème « If » de Rudyard Kipling, qui fait en quelque sorte la jonction entre les propos du XIX<sup>ème</sup> siècle précités et les valeurs véhiculées par certaines séries télévisées. Sans gloser de façon inappropriée sur l'éventuel manque de poésie de l'expression « you'll be a man, my son », nous nous contenterons de noter qu'à travers les époques l'exaltation de la virilité des jeunes garçons par leurs pères passe par différentes valeurs souvent douteuses, dont la glorification du sport et du sexe.

Toutefois, la transmission de l'héritage sexuel sait aussi se passer de la symbolique sportive et s'exprimer plus directement, comme le souligne Sandy Cohen alors qu'il explique à son fils Seth : « We Cohen are really sexual beings »<sup>434</sup>. La complicité filiale se voit renforcée par un héritage sexuel commun.

---

<sup>434</sup> «The Heartbreak » (01x19), *The O.C.*.

### 3 - Le fantasme de la femme mûre : de Mrs. Robinson à la MILF

L'innocence féminine a également son pendant masculin dans les intrigues des *teen series*. Le jeune innocent constitue parfois un irrésistible appel à l'initiation sexuelle par une femme plus âgée. Auparavant, *The Graduate* (Mike Nichols, 1967) avait fait de Mrs. Robinson (Anne Bancroft), cette femme d'âge mûr qui devenait la maîtresse du jeune Ben (Dustin Hoffman), un fantasme classique, entretenu par l'inoubliable chanson du même nom de Simon et Garfunkel. Un peu plus tard, *Harold and Maud* (Hal Ashby, 1971) allait plus loin en consacrant l'amour fou et poétique entre un jeune suicidaire de vingt ans et une vieille dame de presque quatre-vingts ans : là encore la musique, celle de Cat Stevens, participa au mythe.

La poésie a laissé place à des expressions récentes dérivées du langage animalier ou grossier marquées par un sexisme indéniable : on parle de femme « cougar » et de « MILF ». La première, si l'on en croit l'édition 2014 du Larousse, désigne, d'une manière péjorative, une « femme généralement de plus de quarante ans, qui cherche à séduire les hommes notablement plus jeunes qu'elle ou qui entretient des relations amoureuses avec eux ». La seconde, selon la définition donnée par le *Dictionary of Contemporary Slang* (3rd Edition, 2005) est : « a desirable older female. The designation, typically used by young males in conversation or Internet chats, derives from the phrase '(A) Mom I'd like to fuck' ». Toutes deux ont su imprimer leurs marques dans l'imaginaire collectif et/ou télévisuel. La série *Cougar Town* (2009), par exemple, narre les déboires de Jules Cobb (Courtney Cox), friande de grands verres de vins et de petits jeunes, du moins dans la première saison. La MILF correspond à un genre pornographique, mais l'expression a surtout été popularisée au cinéma grâce à plusieurs films, dont *American Pie* (Paul Weitz, 1999) où l'incandescente Jeanine Stifler, mère de « Stifler », finira par coucher avec son ennemi juré Finch. Le film *Ken Park* (Larry Clark, 2002) met aussi en scène la relation entre le jeune Shawn et Rhonda, la mère de sa petite amie.

Les séries s'emparent donc de ces figures contemporaines de différentes manières. Dans *Dawson's Creek*, l'histoire de Pacey avec sa professeure de littérature ne sera effectivement pas sans rappeler *The Graduate* : leur première rencontre a lieu dans le vidéo

club où travaille Pacey et elle vient louer ce film<sup>435</sup>. Plus tard ils deviendront amants jusqu'à ce que l'histoire s'ébruite et que le jeune garçon décide de dire qu'il a tout inventé pour couvrir son aimée. Dans *The O.C.*, Julie Cooper, la mère de Marissa, va entretenir une liaison avec Luke l'ex-petit ami de cette dernière. Cette relation clandestine commence un soir de Saint-Valentin<sup>436</sup> après que Luke console Julie Cooper en lui avouant notamment qu'elle était toujours la gagnante de l'Ultimate, ce jeu auxquels jouaient les jeunes garçons afin de choisir avec laquelle des mères de leurs amis ils souhaitaient coucher. Elle se prolonge au fil des épisodes jusqu'à ce que Marissa l'apprenne<sup>437</sup> et finisse par quitter le domicile de sa mère pour aller vivre avec son père. Dans le langage employé par nos adolescents, seul Puckerman se risquera à un « What's up MILF ? »,<sup>438</sup> lancé à Quinn alors qu'il vient d'apprendre que la jeune fille est enceinte. L'usage des néologismes est sans limites.

## **D - Troubles dans le genre et dans les *teen series* ?**

### **1 - L'enjeu du genre au cœur des films et téléfilms américains**

« Victor Victrola » est le nom de l'épisode de *Gossip Girl*<sup>439</sup> dans lequel le jeune Chuck Bass souhaite ouvrir un club de strip-tease, ou plutôt « a burlesque club » comme il se plaît à le préciser, en grande partie pour impressionner son père. Ambiance années 1920-1930, serveuse transgenre : tout au Victrola fait évidemment référence au film *Victor Victoria* (Blake Edwards, 1982), référence classique parmi les œuvres cinématographiques qui ont su jouer avec le genre de leurs personnages. L'histoire, pour mémoire, raconte les aventures de Victoria (Julie Andrews), chanteuse des années 1920-1930, qui, afin de relancer sa carrière, se fait passer pour un artiste de cabaret masculin travesti en femme. Nous sommes en 1982, une vingtaine d'années plus tôt, Tony Curtis et Jack Lemmon se travestissaient en femme dans *Some Like It Hot* (Billy Wilder, 1959), dont l'action se déroule en 1929. L'échange des genres par le biais des costumes et maquillage de rigueur a souvent constitué une source d'inspiration

---

<sup>435</sup> « Pilot » (01x01), *Dawson's Creek*.

<sup>436</sup> « The Heartbreak » (01x19), *The O.C.*.

<sup>437</sup> « The L.A. » (01x22), *The O.C.*.

<sup>438</sup> « Preggers » (01x04), *Glee*.

<sup>439</sup> « Victor Victrola » (01x07), *Gossip Girl*.

pour le cinéma, tant qu'il demeurerait au service d'une intrigue amoureuse et d'un retour au statu quo, celui de l'hétérosexualité triomphante. Dans *Tootsie* (Sydney Pollack, 1982), Dustin Hoffman parvenait à séduire Jessica Lange en ayant acquis sa confiance et ses confidences tandis qu'il était dans la peau de Dorothy Michaels, actrice de soap à la mise en pli impeccable.

Mais le cinéma et la télévision ont mis plus de temps à se saisir réellement des problématiques liées au genre, en tentant de déconstruire réellement les identités genrées, en remettant en question leur binarité et en évoquant ses connexions avec d'autres sexualités possibles. Cela passe par la mise en scène des figures transgenres plus marginales : travestis, transsexuels, androgynes, etc.

“Transgender” is an umbrella term covering cross-dressers, transsexuals, androgynes, intersexes (people born with a mixture of male and female physiological characteristics), drag queens and kings, third gender people and other transgender people (see Nataf, 1996).<sup>440</sup>

La photogénie des personnages transgenres est un aspect non négligeable de l'intérêt cinématographique et télévisuel pour le sujet. Au cinéma, le film qui a ouvert la voie (populaire) au travestissement et à la transsexualité portée à l'écran est *The Adventures of Priscilla, Queen of the Desert* (Stephan Elliott, 1994). Le cinéma de Pedro Almodóvar a également beaucoup abordé le sujet : *Tacones lejanos* (1991), *Todo sobre mi madre* (1999) ; *La Mala Educacion* (2004), etc. Le film *Transamerica* (Duncan Tucker, 2005) a su rapporter la transsexualité chez un père, sans sombrer dans un voyeurisme misérabiliste, tout en mettant sur le devant de la scène l'une des protagonistes de *Desperate Housewives*, Felicity Huffman, dans ce rôle à contre-emploi. Au vu de notre sujet sur l'adolescence, *Tomboy* (Céline Sciamma, 2011), est probablement le film qui retient le plus notre attention car il narre le quotidien de Laure, une jeune fille de dix ans, au corps androgyne et aux cheveux courts. De l'avis général, Céline est un « garçon manqué » (*tomboy*). Nouvellement arrivée dans une localité, elle fait la connaissance de Lisa qui la prend pour un garçon, et Laure ne fait rien pour la détromper. Elle lui dit même s'appeler Mickaël. Laure s'intègre à la bande du quartier et l'on sent au fil du film le malaise s'installer autour de cette vérité qui éclatera forcément un

---

<sup>440</sup> Leccardi and Ruspini, *op. cit.*, 299.

jour. Ce film rappelle par certains aspects *Boys Don't Cry* (1999), même s'il est nettement moins tragique. À la télévision, des séries comme *Ally McBeal*, *Friends*, *The L Word*, *Queer as Folk*, *Nip/Tuck*, *Ugly Betty* etc. ont évoqué le sujet du genre. La plupart du temps les situations concernent le monde adulte : dans quelles mesures les *teen series* vont-elles s'emparer du sujet ?

## 2 - La confusion des genres : entre clichés et mépris

### a - Haine et mépris

« Hey ladies ! », lance à plusieurs reprises le *coach* Whitey à l'attention de son équipe de joueurs. Il est troublant d'observer de quelle façon l'usage d'expressions féminines à l'adresse des garçons a systématiquement quelque chose de méprisant et d'infériorisant, assimilable à des moqueries ou des insultes. Le même entraîneur dira aussi à Jake : « Jygalski, when you find the pumps to match your skirt [...] ». <sup>441</sup> L'humour misogyne semble d'ailleurs caractériser certains personnages de la série *One Tree Hill*, à l'image du père de Nathan, Dan Scott, qui, alors qu'il s'aperçoit que son fils porte un piercing, lui explique sèchement : « If I wanted a daughter, I'd adopt one. » <sup>442</sup>. Lorsque les lignes tracées entre filles et garçons s'effacent ou se brouillent, une certaine violence fait son apparition, dans les actes et dans les paroles. La cruauté de l'expression triviale « garçon manqué » suffit, à elle seule, à exprimer à quel point il est difficile d'échapper aux modèles en vigueur. Le fait qu'elle n'ait finalement pas d'équivalent masculin autre qu'un garçon efféminé que l'on assimilera immédiatement à l'homosexualité là où une fille masculine, si elle peut bien sûr être « suspectée » de penchants lesbiens, pourra néanmoins plus prétendre à l'hétérosexualité. Même si Anna, évoquée pour ses cheveux courts et son profil de fille atypique, sera soupçonnée d'être une lesbienne par Seth et que ce dernier s'interrogera plus tard alors qu'ils sortent ensemble : « Am I dating a female me ? ». <sup>443</sup>

---

<sup>441</sup> « The Places You Have Come To Fear The Most » (01x02), *One Tree Hill*.

<sup>442</sup> « Pilot » (01x01), *One Tree Hill*.

<sup>443</sup> *The Rivals* (01x17), *The O.C.*.

## **b - Trouble dans les genres**

Les mots de Judith Butler prennent ici tout leur sens. Et au jeu du genre se mêle nécessairement celui de la sexualité (nous approfondirons ultérieurement et plus en détail la thématique de l'homosexualité). Nos adolescents n'y échappent pas et l'homosexualité de certains personnages est propice à défier et à jouer avec les identités sexuées. Certaines séries remettent assez insolemment en question les rôles impartis, garçon ou fille, et bouleversent les performances de chacun et chacune. Les habits, comme signes extérieurs d'une appartenance sexuelle, jouent un rôle primordial. Pour Halloween, Rickie, habituellement maquillé et très apprêté, ôte son maquillage et se déguise avec les vêtements de Bryan : pantalon, tee-shirt de sport et veste : « I thought this Halloween, I'd be everyone else...<sup>444</sup> ». « Everyone else » signifie ici évidemment « straight people », « hétérosexuel majoritaire ». Car dans la répartition des rôles traditionnels et dans l'imaginaire genré collectif, la distribution des « costumes » est assez claire : le maquillage pour les filles et le tee-shirt de football pour les garçons. Kurt aussi cédera à l'appel de la tenue de « everyone else » pour récupérer l'affection de son père : casquette, chemise et chanson fétiche (choix douteux d'un refrain de John Mellencamp, rocker viril américain), deviennent pour lui la parfaite petite panoplie du garçon hétérosexuel.

Ces jeux de rôles viennent illustrer les propos de Butler au sujet de la notion de performance des genres : « Is drag the imitation of gender, or does it dramatize the signifying gestures through which gender itself is established? »<sup>445</sup>. L'art du travestissement a d'ailleurs toujours permis de jouer avec les identités genrées, que ce soit sur scène (le théâtre élisabéthain, par exemple, et ses rôles de femme tenus par des hommes) ou encore au carnaval (comme Halloween), moment de transgression par excellence, celle des déterminismes, du déchaînement des désirs et des identités cachés. Comme nous le rappelle utilement Surya Monro dans sa contribution « Growing Up Transgender. Stories of an Excluded Population » :

'Transgender' is an umbrella term covering cross-dressers, transsexuals, androgynes, intersexes (people born with a mixture of male and female

---

<sup>444</sup> « Halloween » (01x09), *My so-called Life*.

<sup>445</sup> Butler, *op. cit.* xxviii.

physiological characteristics), drag queens and kings, third gender people and other transgender people (see Nataf, 1996)”.<sup>446</sup>

À ce titre, le personnage d’Alistair est particulièrement intéressant parce qu’au-delà de son homosexualité, il met en avant le fait qu’il soit transgenre : il est le seul parmi toutes les séries de notre corpus. Toujours à contre-courant, il aime à flirter avec l’identité féminine et au moment de se choisir des prénoms inventés pour le jeu de rôles dans les bois, il choisit le prénom Athena. « It’s not exactly normal to pick a girl’s name »<sup>447</sup> s’entendra-t-il dire et il rétorquera sans ambages : « Why does it matter? I like the name. I don't see why I should have to choose a boy's name just because people expect me to. I'd rather do what I want ». Car l’exclusion commence effectivement par le langage :

Children and young people grow up learning languages that have no socially acceptable terminology for people who are not male or female, or who move between sexes : “if someone’s gender cannot be described, how can they be socially validated? »<sup>448</sup>

D’où le recours à la création d’un troisième genre : « Authors, such as Feinberg (1996) discuss the creation of third sex pronouns, such as ‘ze’ and ‘hir’ ». <sup>449</sup> Nous n’en sommes pas là en ce qui concerne Alistair.

Kurt sème lui aussi le trouble dans le genre au sein de l’équipe de football américain, communément reconnu comme un bastion mâle et hétérosexuel. Il parvient en effet à faire danser la totalité de ses coéquipiers sur une musique de Beyoncé dont le titre parle de lui-même : « Single Ladies (Put a Ring on It) ». Cette scène de colosses casquées se déhanchant sur les rythmes sexy et endiablés de la diva américaine et mimant sa chorégraphie devant un stade entier de spectateurs éberlués est assez irrésistible. Dans la même lignée, l’épisode consacré à Lady Gaga nous montrera un Finn, engoncé dans une robe taillée dans un rideau de douche rouge brillant, prenant la défense de Kurt face aux homophobes agressifs et fulminants du lycée.

Et parfois les genres se confondent. La « Tuba girl » de *Freaks and Geeks* est en effet

---

<sup>446</sup> Leccardi and Ruspini, op. cit., 299.

<sup>447</sup> « Spirit Quest » (01x06), *Huge*.

<sup>448</sup> Leccardi and Ruspini, op. cit., 298.

<sup>449</sup> *Ibid.*, 301..

née hermaphrodite ou intersexuée. « I was born with both male and female parts »<sup>450</sup> confie-t-elle à Ken son amoureux, en ajoutant qu'elle est heureuse que ses parents aient choisi de ne conserver que ses attributs féminins même si cette intersexuation fait encore partie de sa vie. Le petit ami est bouleversé et file chez le conseiller d'orientation : « Well, there's small little chance that I might be gay ». Son questionnement sexuel remet toute son identité « masculine » en question. On le voit dans sa chambre hésiter entre hard rock ou disco, entre le guttural-viril et les aigus d'un Bowie et d'une Linda Clifford (« If my friends could see me now »). Il hésite aussi entre deux exemplaires de magazines : *Boudoir*, et sa couverture toute de jambes féminines, et *Playpen*, et son homme au torse glabre.

### 3 - Figures d'une résistance féministe ?

Nos sociétés occidentales contemporaines ont eu tôt fait d'enterrer le féminisme et d'affirmer haut et fort l'avènement de l'ère post féministe. Mais « il n'y aura de post féminisme que lorsqu'il y aura un post patriarcat » ont dit certaines. Or le combat pour l'égalité, la liberté et l'indépendance des femmes est loin d'être gagné. L'image et les représentations de ces dernières, on l'a vu, sont d'ailleurs non seulement révélatrices des inégalités et de la misogynie ordinaire, mais deviennent l'enjeu des luttes à poursuivre. La télévision, en tant que véhicule des cultures populaires, participe à cette mise en scène des sexes, tantôt du côté de l'opresseur tantôt du côté de l'oppressée, et souvent, dans un cas comme dans l'autre, du côté des clichés et de la caricature.

« [...] the patriarchal atmosphere that inflects most of *Smallville*'s gender relations, or the unconscious patriarchy of the show's virtually all-male writing staff ».<sup>451</sup>

#### a - Buffy : le féminisme en action(s)

Les figures de résistance à l'identité de masse et au patriarcat existent dans les *teen series* et font entendre leurs voix, en sourdine néanmoins. La série *Buffy The Vampire Slayer* est souvent décrite comme la série féministe par excellence : les aventures de cette tueuse de

---

<sup>450</sup> « The Little Things » (01x17), *Freaks and Geaks*.

<sup>451</sup> Geraghty, *op. cit.*, 56.

vampires ont entre autre été interprétées comme une métaphore de la prise de pouvoir des femmes sur leur propre destin. James Longworth cite les réactions dithyrambiques :

Time noted that the show was a “post-feminist parable on the challenge of balancing one’s personal and work life.” And David Graeber, assistant professor of anthropology at Yale University, wrote, “Joss is responsible for subverting the message of the horror genre... and making it a form of empowerment for women” (Entertainment Weekly, April 2000).<sup>452</sup>

Buffy Summers envoie valser d’un coup de pied et d’un crochet du droit le cliché de la jeune fille apeurée qui aurait besoin d’un garçon pour la protéger (même si Angel lui est parfois d’une aide précieuse) : à la différence de nos autres héroïnes, elle incarne le féminisme en action(s) sans passer par les mots.

La série n’est pourtant pas le produit de l’imagination d’une femme engagée dans les luttes féministes mais de celle de Joss Whedon :

So, what radical feminist invented this superchick? None other than Joss Whedon, a yuppie-era scribe with a love of Gothic horror films and a passion for arming the disenfranchised against the modern horrors and villains that confront us every day.<sup>453</sup>

Il semble y avoir chez le créateur de *Buffy The Vampire Slayer*, et ce depuis le début de sa carrière professionnelle, un goût prononcé pour les héroïnes fortes : s’il a travaillé pour la comédie *Roseanne* (1988), souvent considérée comme la reine des sitcoms américaines, il a également écrit, entre autres, le scénario d’*Alien : Resurrection* (Jean-Pierre Jeunet, 1997). Pour Joss Whedon, au-delà d’un féminisme pur et dur dont on l’a fait hâtivement le porte-étendard, la création de Buffy s’inscrit avant tout dans l’esprit d’une revanche cinématographique, celle de la jolie blonde, sexy et frivole qui se fait inévitablement trucider de la plus abominable des manières dans les films d’horreur américain : « I thought, I want to see the movie where she walks into a dark alley, a monster attacks her, and she just wails on him »<sup>454</sup>. Il n’en demeure pas moins que le vengeur de ces dames à forte poitrine, assume le parti pris scénaristique de Buffy (une héroïne blonde et pulpeuse tueuse de vampires) comme

---

<sup>452</sup> Lavery and Burkhead, *op.cit.*, 46.

<sup>453</sup> *Ibid.*, 42.

<sup>454</sup> *Ibid.*, 53.

un manifeste à la fois drôle et féministe : « That juxtaposition of something very frivolous versus something very serious. *Buffy the Vampire Slayer* was actually a good, responsible, feminist, exciting, enjoyable movie, and not just a titty bash »<sup>455</sup>. Le créateur insiste d'ailleurs sur le rôle de son enfance et de son éducation : élevé par une femme forte, il a su, du fait de sa petite taille et d'une constitution fragile, se mettre plus facilement dans la peau des femmes, traitées souvent comme inférieures. Il ne nie pas non plus que le fait d'être un homme l'ait paradoxalement aidé à comprendre le point de vue féministe :

Gender and feminism has just always been a big area of study for me. It's what I concentrated on in film. And I think the other side of that is I'm a fella. One of the reasons why I was always able to do well in my feminine studies is that I never came from a knee-jerk, lesbian separatist sort of perspective. I understand the motivation of the man with the murderous gaze, of the animal, of the terrible objectifying male, 'cause [laugh] I'm him. So it was very easy for me to sort of get into the mind set of, shall we say, the enemy.<sup>456</sup>

### **b - Les autres personnages : l'art du discours ?**

Mais là où la tueuse de vampires agit, d'autres (la plupart) discutent : le discours féministe, quand il se fait entendre, remplace l'action et à ce titre n'a pas nécessairement le même impact ni la même portée. Andrea met Brandon à l'épreuve dès son arrivée à la rédaction du journal en lui faisant passer l'habituel test qu'elle a mis au point avant de recruter des rédacteurs masculins<sup>457</sup> : « Which story would you like to cover? The toxic waste disposal in our chemistry classes, or the girls' water polo match against Beverly High? ». Le garçon échoue au test en choisissant la seconde option mais la rédactrice en chef, résignée (« human nature », explique-t-elle) l'engage finalement. Joey remet elle-aussi continuellement en question (au travers d'un discours plus construit et argumenté) les normes patriarcales et les expressions de la misogynie : elle est même capable comme Buffy de se battre et sait aussi s'allier à Jen quand il le faut pour punir celui qui a fait croire qu'il avait couché avec elle<sup>458</sup>. Car l'expression de la résistance féministe prend souvent finalement la forme d'une solidarité

---

<sup>455</sup> Ibid.

<sup>456</sup> Ibid., 58.

<sup>457</sup> « Class of Beverly Hills » (01x01), *Beverly Hills 90210*.

<sup>458</sup> « Roadtrip » (01x09), *Dawson's Creek*.

féminine qui aime à s'affirmer mais qui dans les faits est constamment menacée et mise à mal. La si misogyne formule « Bros before hoes » (littéralement « les frangins avant les putes »), qui est une façon de faire passer l'amitié entre garçon avant les filles en général et les éventuelles petites amies en particulier, est ainsi détournée par Brooke et Peyton : « Hoes over Bros »<sup>459</sup> lance la première à la seconde, pour lui signifier qu'elles feraient bien de retrouver leur amitié mise à mal par Lucas, objet de désirs et d'amour des deux jeunes filles. Hélas l'action contredit souvent les promesses solidaires : les deux amies demeurent longtemps brouillées dans la série, à l'image d'Angel et Rayanne, de Joey et Jen ou Blair et Serena.

En 1985, dans son étude pionnière des *soap operas* à travers le succès du feuilleton *Dallas*, Ien Ang écrivait :

Sue Ellen and Pamela personify two feminine subject-positions which are the result of being trapped in an all-embracing patriarchal structure. Despite the apparent differences between the two, then, in the end both share the same fate. The contradictions of patriarchy are experienced at first hand and even diagnosed, but there is no prospect of change: feminist fantasies are totally absent in *Dallas*.<sup>460</sup>

Trente ans plus tard, les choses ont évidemment évolué et la parole féministe est présente dans chacune de nos séries malgré le poids des valeurs patriarcales encore prégnantes. Il y a de plus une ambiguïté intrinsèque à poser la problématique d'un discours féministe chez les adolescentes puisque ces dernières sont déjà sous le coup de l'autorité du monde des adultes. Leur marge de manœuvre paraît donc éminemment mince, coincée entre la domination adulte et masculine, les deux se confondant parfois.

---

<sup>459</sup> « You Gotta Go There To Come Back » (01x10), *One Tree Hill*.

<sup>460</sup> Ien Ang, 1985, 130.

## II - La sexualité adolescente : un enjeu identitaire et idéologique

---

### A - Une sexualité hétérosexuelle... et obsessionnelle ?

#### 1 - La norme hétérosexuelle

Habituellement, c'est le trope du « ghetto » qui est appelé à la rescousse pour diaboliser les cultures minoritaires « communautaires » qui menacent l'unité républicaine et le lien social : les féministes lorsqu'elles s'isolent alors que les hommes disposent d'endroits non mixtes séparatistes bien établis – raison pour laquelle on ne les voit pas –; les pédés du Marais qui boivent, dînent et achètent des livres dans un même quartier; les gouines de France et de Navarre qui se font des festivals de films « spécifiques » ; les écrivains qui ne se prennent pas avant tout pour des êtres humains, des génies ou des écrivains mais pour des gays ou des lesbiennes qui écrivent... Ce mécanisme de pointage répété du ghetto homo & co sert à masquer l'existence d'un « ghetto hétérosexuel » culturel et politique dont la seule différence est qu'il est plus grand et qu'il se dé-marque justement en apparaissant naturel et normal, vierge de toute généalogie politique et culturelle.<sup>461</sup>

Les mots de Marie-Hélène Bourcier conviennent parfaitement à notre corpus de séries qui proposent le modèle d'une sexualité hétérosexuelle de la manière la plus « naturelle » et la plus « normale » qu'il soit. Mises à part quelques rares exceptions (évoquées plus bas), il semble en effet que les adolescents des *teen series* naissent hétérosexuels et n'ont d'autre alternative que de devenir les dignes représentants d'une sexualité unique et triomphante dont ils portent la bonne parole au gré de leurs aventures. Comme leur couleur de peau (blanche) et leur classe sociale (moyenne), Brandon, Brenda, Angela, Buffy, Dawson, Joey, Lindsay, Clark, Lucas, Ryan, Marissa, Serena, Rachel, Finn ou encore Willamena ont l'orientation sexuelle qu'il convient d'avoir. Et au-delà de la simple union physique de deux individus de

---

<sup>461</sup> Bourcier, 2001, 35.

sexes opposés, l'hétérosexualité *on air* se compose de caractéristiques essentielles qui la définissent autant qu'ils la prouvent : un futur mariage, la reproduction et donc le souhait d'avoir des enfants un jour, et à leur niveau, souvent le seul possible, une sexualité épanouie car active. « What is up with the sex?! That's all anybody thinks about anymore. Sex, sex, sex! What is the big deal? », <sup>462</sup> interroge Dawson, exaspéré qu'on en parle tout le temps et partout autour de lui. Il est pourtant vrai que le sexe ou la sexualité apparaissent comme une obsession chez la jeunesse de nos séries. L'utilisation du premier terme (qui désigne la pratique mais aussi les parties intimes) plutôt que le second étant d'ailleurs assez significative de la posture adolescente, et celle plus générale des médias contemporains, à ce sujet : il s'effectue une sorte de mise à distance ou de déconnexion anatomiste au détriment d'une prise en compte d'un acte, d'un partenaire et de tout ce qui peut sous-tendre l'idée de sexualité.

#### **a - La virginité : la « perdre » ou la « garder »**

« Virginité ». Le choix du mot n'est pas anodin. Nous aurions pu lui préférer l'usage de la traditionnelle « première fois » (« the first time »<sup>463</sup>) ou de la plus pragmatique « première expérience sexuelle », (« first sexual intercourse »). Pourtant, même si le terme implique ce premier passage à l'acte, fantasmé ou réel, nous avons choisi à dessein de l'utiliser, de confronter sa présumée désuétude à la modernité des séries télévisées adolescentes, de traquer ses empreintes laissées au fil des épisodes et des années, de 1990 à 2010, d'observer ses incarnations ainsi que le puissant écho qu'il peut avoir dans une Amérique pour laquelle le sexe et la sexualité n'ont également rien d'anodin. Omniprésente, souvent tue, parfois obsessionnelle, indissociable des notions de tabou et de rites de passage, la virginité permet une plongée au cœur des représentations et des constructions de l'adolescence à la télévision américaine. Lourde d'un poids religieux, culturel et moral, entretenant la confusion du corps et de l'âme, elle est une clé sociologique « ancestrale » qui facilite la mise à jour des nouveaux visages de l'adolescence dans les séries américaines.

---

<sup>462</sup> « Pilot » (01x01), *Dawson's Creek*

<sup>463</sup> « The First Time » : titre de l'épisode dans lequel Brandon perd sa virginité. (01x04), *Beverly Hills 90210*.

## b - Les mots pour (ne pas) le dire

Pour mieux cerner dans un premier temps à quel point la notion de virginité est à la fois cruciale et ambiguë, il peut être amusant de dresser une petite comptabilité des occurrences des termes « virgin » (ou « virginity ») et « sex » (« sexual », « sexuality », « sexy »...) dans notre échantillon :

	« virgin »	« sex »
Beverly Hills 90210	1	40
My so-called Life	1	59
Buffy the Vampire Slayer	4	2
Dawson's Creek	19	79
Freaks and Geeks	3	34
Smallville	0	1
The O.C.	1	44
One Tree Hill	6	31
Gossip Girl	9	25
Glee*	6	59
Huge	1	8
Total	51	382

\* en ne comptant que le titre de la chanson *Like a Virgin* qui est chantée dans « The Power of Madonna » (01x15), *Glee*.

« Virgin » est employé une cinquantaine fois contre près de quatre cents occurrences pour « sex ». Les deux termes se répartissent inégalement au fil des onze séries. On constate sans surprise un ratio déséquilibré entre les deux termes, et à quel point certaines séries semblent privilégier la thématique de la virginité (*Dawson's Creek*, *Gossip Girl*, *Glee*) alors que d'autres s'en désintéresseraient complètement (*Smallville*, *Huge*). Mais les chiffres peuvent mentir. D'une, le fait que « virgin » ou « virginity » ne soient pas si souvent

prononcés souligne, sinon le tabou, du moins la gêne qui entoure l'emploi des mots : leur sont préférées les périphrases euphémisantes, à la façon des faux jumeaux de *Beverly Hills 90210* qui se renvoient mutuellement la question : « Did you? » après leur rendez-vous respectifs<sup>464</sup>. Les « have you? » et autres « are you? » fonctionnent aussi très bien et se répètent à l'envi. De deux, l'absence totale du mot peut-être l'affirmation la plus parfaite d'une virginité paradoxalement omniprésente voire d'une représentation quasi asexuée de l'adolescence sur laquelle nous reviendrons plus tard.

### **c - Rite de passage**

On le voit, malgré la libération sexuelle des années 1960 et la supposée désuétude de la virginité, il n'est pas évident pour nos adolescents d'aborder le sujet de front car bien plus qu'une simple formalité « sexuelle » elle est restée un rite de passage et continue d'être considérée comme telle. Elle demeure à ce titre ce que Dominique Grisoni avait pressenti il y a déjà trente ans, « la grande expérience existentielle qui indique le passage de l'état d'enfance à l'état d'adulte »<sup>465</sup>. Quand on sait que le moment même de l'adolescence se définit justement par cette bataille et ce tiraillement entre l'enfant qui n'en est plus tout à fait un et l'adulte qu'il cherche à être, on mesure davantage l'impact que la défloration peut avoir. Au cœur d'une société qui prétend à une libération des mœurs, des corps et en tâchant de faire fi d'une codification sexuelle longtemps rigide et conservatrice, la virginité serait-elle l'un des derniers reliquats d'une vision quasi sacrée de la sexualité ? La pensée d'Yvonne Knibiehler irait dans ce sens :

Même apparemment désacralisée, désocialisée, la défloration garde encore, en ce début de XXI<sup>ème</sup> siècle, les caractères d'un rite de passage. C'est un seuil à franchir, dont la signification symbolique reste considérable : adieu à l'enfance, entrée dans l'âge adulte, confirmation de l'identité féminine.<sup>466</sup>

Nous étendrons dans un premier temps cette réflexion aux deux sexes avant d'aborder la problématique différente et inhérente à chacun d'eux. Car le rite de passage, popularisé par Arnold Van Gennep en 1909, est bien dans sa définition initiale ce qui permettra

---

<sup>464</sup> « Class of Beverly Hills » (01x01), *Beverly Hills 90210*.

<sup>465</sup> Grisoni, in Bardet et al., 1981, 21-22.

<sup>466</sup> Knibiehler, 2012, 181.

« d’appréhender les tensions, dues aux crises de la vie, entre individu et collectif ; cette élaboration nourrit le mouvement, le passage, d’un état à un autre, tel, pour ce qui nous intéresse, celui du monde des enfants au monde des adultes »<sup>467</sup> .

#### **d - Une problématique exclusivement féminine ?**

Mais le franchissement de ce seuil, qu’il soit symbolique, social, sexuel ou même spirituel, n’est effectivement pas égalitaire et l’étude de nos séries confirment ce que nous pressentions en permettant de poser une question aussi faussement candide que réellement désabusée : la virginité ne serait-elle qu’une problématique exclusivement féminine ? Là encore, les mots sont importants et nous amènent à croire que sa définition est pour le moins sous influence. En 1981, alors qu’il préface l’ouvrage *La Première fois ou le Roman de la virginité perdue à travers les siècles et les continents* le docteur Gilbert Tordjman souligne que le terme virginité pose problème au niveau même de sa définition :

« Vierge » selon le Robert « une fille qui n’a jamais eu de commerce charnel », et, qui, par extension, n’a jamais été touchée, salie, souillée, ternie ou simplement utilisée. Il est déjà remarquable que le dictionnaire ne fasse référence qu’à la fille et qu’omettant délibérément le puceau, il sous-tende sa définition par une configuration anatomique spécifiquement féminine.<sup>468</sup>

Dans son article « Le tabou de la virginité »<sup>469</sup> publié en 1918, il va de soi que Freud n’entend pas faire une critique psychanalytique de la perte du pucelage masculin chez les primitifs et chez les modernes. La définition de la première phrase est d’ailleurs sans appel : « la virginité [est] le fait que la femme est intacte ». Femmes et virginité ne feraient-elle donc qu’un... ou qu’une ? Nous aurions envie de le croire, tant les cultures populaires, religieuses et même scientifiques tendent à n’en faire qu’un concept féminin, presque jamais masculin. Or, si le substantif vierge désigne effectivement la fille pubère (« le garçon est puceau »<sup>470</sup>), le terme

---

<sup>467</sup> Jeffrey, Le Breton, Lévy, 2005, 37.

<sup>468</sup> Tordjman, in Bardet et al., *op. cit.*, 9.

<sup>469</sup> Revue française de psychanalyse, Tome 6, N°1, Paris, 1933.

<sup>470</sup> Knibiehler, *op. cit.*, 9.

virginité vaut pour « l'état d'une personne vierge »<sup>471</sup>, quel que soit son sexe. Notons qu'en anglais, le terme « virgin » vaut pour les filles et les garçons.

Dans nos séries, la virginité des femmes est de toute évidence un sujet plus sensible que celle des hommes et à ce titre elle répond à un processus souvent long et soumis à certaines conditions, l'amour proclamé du partenaire masculin notamment. Dans *Beverly Hills 90210*, les pucelages de Brandon et Brenda sont tout l'enjeu de la première saison, ce qui rend d'ailleurs notre problématique particulièrement intéressante puisque seul leur genre les différencie : ils sont jumeaux, ont donc le même âge, reçu la même éducation et sont issus du même milieu socio-culturel. Alors que Brandon perd sa virginité assez rapidement (au quatrième épisode) avec son premier amour de passage à Los Angeles, sa sœur Brenda ne la perd que beaucoup plus tard (au vingt et unième épisode) au terme d'une relation « sérieuse » avec le beau Dylan qui a fini par s'impatienter : « Brenda, we've been going out for two months now. I have been absolutely faithful to you, and all I get is a bunch of promises, and a lot of "I'm sorry" »<sup>472</sup>. Il faut attendre qu'il verbalise son amour pour qu'enfin Brenda accepte de passer la nuit avec lui. Tout comme pour Luke et Marissa dans *The O.C.* ou bien Serena et Dan dans *Gossip Girl*, le « I love you » semble faire partie des préliminaires indispensables avant le premier acte sexuel.

Mais le scénario n'est pas toujours idéal pour nos jeunes filles et le drame n'est jamais loin de la défloration. On ne se donne pas impunément et la première fois a des conséquences irréversibles qui ne se limitent pas à la rupture d'un hymen. Il n'y a pas de *teen series* américaines sans souci d'édification morale, que celle-ci soit cachée, suggérée ou affichée. On quitte ainsi une Brenda épanouie et resplendissante après sa première fois au bal de fin d'année : « Brenda, you're glowing! »<sup>473</sup> remarque Kelly. On la retrouve rongée par l'inquiétude dans le dernier épisode de la saison : « I'm late... »<sup>474</sup> avoue-t-elle à Dylan. S'il y a là évidemment la contrainte scénaristique et le nécessaire suspens de fin de saison, n'omettons cependant pas la visée moralisatrice de l'événement : perdre sa virginité n'est pas insignifiant chez les filles. Jen de *Dawson's Creek* a elle aussi payé le prix fort en se donnant à l'âge de douze ans alors qu'elle vivait une vie de débauche à New York, ville du stupre s'il

---

<sup>471</sup> *Ibid.*, 8.

<sup>472</sup> « Fling in Palm Springs » (01x15), *Beverly Hills 90210*.

<sup>473</sup> « Spring dance » (01x01), *Beverly Hills 90210*.

<sup>474</sup> « Home again » (01x22), *Beverly Hills 90210*.

en est, en comparaison du calme et des champs verdoyants de Cape Side : « I lost my virginity when I was twelve to some older guy who got me drunk. I don't remember his name, but after the first pregnancy scare... I went on the pill, and I used condoms »<sup>475</sup>.

Le triste regard de Marissa alors qu'elle s'offre à Luke pour se venger de Ryan (*The O.C.*) en dit aussi beaucoup sur le drame qui se joue sous les draps californiens et Blair Waldorf n'est pas non plus tout à fait heureuse, ni sobre, alors qu'elle cède aux avances de Chuck à l'arrière d'une limousine. Virginité bradée de surcroît puisqu'elle se réservait pour Nate, ex-futur époux de notre « Upper-East-Sidienne ». Les circonstances dramatiques de perte de virginité atteignent leur apogée funeste avec le personnage de cette conférencière qui intervient au lycée de Beverly High afin de parler de sexualité, dévoilant qu'elle était devenue séropositive lors de son premier rapport sexuel : « I was 16, he was a law student at the university where I went to summer school. One weekend he arranged a beautiful romantic evening for us, and we made love. It was my first time »<sup>476</sup>. Sale temps pour les jeunes filles en fleur.

Les temps changent :

Les contemporaines de Jeanne d'Arc, comme celles d'Hipparchia, étaient données en mariage autour de leur seizième année, et la plupart enfantaient peu après, encore adolescentes, dirions-nous. Ces références ont sombré dans les ténèbres de l'oubli. À la fin du XXème siècle, les maternités adolescentes suscitent une émotion et une inquiétude générales.<sup>477</sup>

Grossesse, sida, alcool... voici le corollaire habituel du dépuçelage chez les filles, semble-t-il. Elles se doivent d'agir avec responsabilité pour ne pas s'exposer aux dangers qui les guettent, tapis dans l'ombre d'une chambre d'adolescents ou d'une limousine. Les mises en gardes parentales sont, à ce titre, intéressantes. Pour Brenda, la discussion sur la sexualité a naturellement lieu avec sa mère qui lui livre le traditionnel couplet : « When it's the right time, and it's the right person, it feels wonderful »<sup>478</sup>. Il est question de respect et d'engagement : « it doesn't have to be about sex », ajoute-t-elle. La réponse de Brenda est

---

<sup>475</sup> «Hurricane » (01x05), *Dawson's Creek*.

<sup>476</sup> « Isn't It Romantic? » (01x10), *Beverly Hills 90210*.

<sup>477</sup> Kniebihler, *ibid*, 188.

<sup>478</sup> « Isn't It Romantic? » (01x10), *Beverly Hills 90210*.

d'ailleurs plutôt provocante : « I hate to break this to you, Mom, but it definitely has something to do with it » ». Dans *Freaks and Geeks*, les parents mettent en garde Lindsay, en parlant de la première fois du père en Corée qui a troqué son pucelage dans le quartier rouge de Séoul contre cinq dollars : « What your father is trying to say is... that your virginity is a gift »<sup>479</sup>.

La bonne personne, le bon moment, le don ou le cadeau (*gift*) qui ne doit pas être gâché : il y a quelque chose de féérique au royaume des parents de ces adolescentes. Le pragmatisme est finalement du côté des pairs. C'est Kelly, en tant que meilleure amie (par ailleurs consciente du fait qu'il ne faut jamais compter sur le garçon pour la contraception) qui parle de protection à Brenda et lui fournit des préservatifs. « You sound so clinical » s'offusquera Brenda. « Dear, clinical is, "What time shall we schedule the procedure?" » lui rétorquera Kelly. Angela dans *My so-called Life* bénéficie aussi des lumières de sa meilleure amie Sharon qui l'initie aux précautions à prendre. Les vierges et non vierges collaborent et pallient au manque de réalisme parental.

Réalisme ou vision désabusée de leur propre sexualité ? La question mérite d'être posée. N'y aurait-il donc pas d'ex-vierges heureuses ? Les mots de Rayanne, l'alliée rebelle et sauvage d'Angela, résonnent dans les toilettes du lycée : « It's so tragic to see her making this whole big deal over this... thing that's over in three seconds »<sup>480</sup>, Sharon non plus ne se sent finalement pas si différente et laisse deviner qu'elle aurait pu s'en passer, Marissa demeure blasée face à l'enthousiasme curieux de Summer qui veut savoir comment ce sont passées les choses, si l'acte était douloureux : elle n'aura aucune réponse. Serena de *Gossip Girl* regrette également de ne plus être vierge et lâche un « I wish »<sup>481</sup> au fébrile et inexpérimenté Dan qui lui demande si elle l'est encore, tandis que Santana prône une sexualité mécanique qui désarçonne quelque peu Finn qu'elle vient de dépuceler. Quant aux premiers émois sexuels de Chloe, la plus expérimentée parmi les campeuses obèses de *Huge*, ils ne lui laissent qu'un pénible souvenir et une réputation de débauchée à laquelle elle doit faire face durant ce nouvel été. « There's this dividing line, between girls who've had sex and girls who haven't, and all

---

<sup>479</sup> « Girlfriends and Boyfriends » (01x08), *Freaks and Geeks*

<sup>480</sup> « Pressure » (01x13), *My So-Called Life*.

<sup>481</sup> « Victor Victrola » (01x07), *Gossip Girl*.

of a sudden, we both realized that we were looking at each other across it »<sup>482</sup> : comme le pressent Angela, il y a une ligne invisible entre les vierges et les non vierges. Toutes nos séries tendent à montrer qu'il vaut mieux être d'un côté que de l'autre.

### e - Les jeunes garçons en fleur

Une telle frontière existe également chez les garçons mais le camp dans lequel il convient de se trouver n'est évidemment pas le même. La perte du pucelage chez les hommes va de pair avec une quête de virilité. « Pour le garçon, il s'agit le plus souvent d'un rite de virilité, le seul que notre société lui concède »<sup>483</sup> : à constater l'impatience des jeunes mâles dans nos séries, nous comprenons que la télévision est tout à fait disposée à lui concéder le même privilège – aussi caricatural soit-il. « Think she's a virgin? You wanna nail her? »<sup>484</sup> : la première question de Pacey, posée à Dawson après avoir rencontré la nouvelle voisine Jen, ne s'embarrasse pas de circonvolutions inutiles. Le même Pacey confiera à son ami au sujet de la professeure de littérature dont il s'est épris : « I have the possibility of losing my virginity in a high-level fantasy fashion ».

Fantasmée et obsessionnelle, la perte de virginité s'apparente à la quête du Graal. Et lorsque Pacey aura finalement franchi le pas, l'innocent Dawson vivra très mal d'être du mauvais côté de la ligne : « Look, I'm a virgin, okay? I'm not some big sex stud like you »<sup>485</sup>. Les jeunes étalons (*studs*) en viendront évidemment aux mains avant que les événements ne finissent par s'apaiser. La figure du puceau impatient a de multiples incarnations : on la retrouve chez David, le *freshman* de Beverly High, chez Xander dans *Buffy The Vampire Slayer* ou chez Seth dans *The O.C.*. Et les lendemains de l'acte chantent beaucoup plus que chez nos adolescentes. Après sa nuit avec Sharon, Brandon se réveille en musique, au son des trompettes du standard de Glenn Miller *In the Mood*. Il rejoint son père à la cuisine et le tape dans le dos en l'appelant « big guy »<sup>486</sup> : on y est, il a rejoint le clan des hommes, des vrais. Seth fanfaronne également « Ryan, I'm a man now »<sup>487</sup>.

---

<sup>482</sup> « Pressure » (01x13), *My So-Called Life*.

<sup>483</sup> Tordjman, in Bardet et al., *op. cit.*, 14.

<sup>484</sup> « Pilot » (01x01), *Dawson's Creek*.

<sup>485</sup> « Detention » (01x07), *Dawson's Creek*.

<sup>486</sup> « The First Time » (01x04), *Beverly Hills 90210*.

<sup>487</sup> « The Heartbreak » (01x19), *The O.C.*

Parfois cette virilité ne s'acquiert totalement qu'à condition que la partenaire soit elle aussi vierge. *Jus primae nocti*<sup>488</sup> pourrait être le leitmotiv moyenâgeux de ces figures adolescentes modernes, confirmant s'il le fallait le fait que le corps et la sexualité des filles ne leur appartiennent jamais tout à fait. L'humeur fière et conquérante de Brandon s'assombrit quelque peu lorsqu'il découvre que l'infâme Cheryl n'était pas vierge. Cette délurée ne l'avait donc pas attendu comme ils se l'étaient promis et notre Californien d'adoption devient jaloux et violent. Elle s'en excuse d'ailleurs platement : « I'm sorry Brandon... The other night when we made love was special... I know it wasn't my first time and you may never forgive me for that but trust me it was special ». Il veut savoir à tout prix qui est celui qui a pris la virginité de sa belle et ne trouvera de réconfort qu'au moment où sa virilité se verra rassurée par un « Brandon you are a wonderful lover ». Dawson de son côté devra aussi affronter le mensonge de Jen qui n'est finalement pas vierge comme elle le lui avait dit : « [S]he's not a virgin. She's had sex with other guys »<sup>489</sup>. Là encore, la New-yorkaise au passé sulfureux devra se confondre en excuses. Comme l'avait clairement énoncé Freud, exiger la virginité d'une jeune fille revient à « prolonger logiquement le droit de possession exclusive d'une femme qui constitue l'essence de la monogamie et d'étendre ce monopole au passé »<sup>490</sup>. Les hommes auraient donc le monopole de la sexualité de leurs partenaires féminines, quand bien même celle-ci a eu lieu bien avant leur rencontre. Et cette « sujétion sexuelle » – expression que l'on doit à Krafft-Ebing<sup>491</sup> – s'étend aux autres membres masculins de la famille. Brandon prend ainsi la posture du gardien de la virginité de sa sœur en mettant en garde Dylan « My point is you better really like her. (...) She's very romantic and dreamy and sweet, and she's not gonna move on that easily. Dylan, she's a virgin »<sup>492</sup>. L'heure est grave et c'est d'ailleurs la seule et unique fois où le mot virgin sera prononcé dans la première saison. Le père de Brenda rejoindra aussi volontiers le clan des cerbères de la virginité ne faisant pas mentir Yvonne Knibiehler au sujet du « papa chéri (...) qui continue

---

<sup>488</sup> « Droit » de la première nuit ou « droit » de cuissage, qui attribuerait au seigneur le droit de coucher avec la femme d'un vassal ou d'un serf à la première nuit de noce.

<sup>489</sup> « Discovery » (01x04), *Dawson's Creek*.

<sup>490</sup> Revue française de psychanalyse, *op.cit.*.

<sup>491</sup> Richard Freiherr von Krafft-Ebing (1840-1902) est un psychiatre austro-hongrois et auteur de l'ouvrage fondateur *Psychopathia Sexualis: Mit Besonderer Berücksichtigung Der Conträren Sexualempfindung. Eine Klinisch-Forensische Studie* (traduit en anglais par : *Sexual Psychopathy: A Clinical-Forensic Study*) publié en 1886.

<sup>492</sup> « Isn't It Romantic? » (01x10) *Beverly Hills 90210*.

souvent de se hérissier à l'idée que sa fille, qu'il croit à peine sortie de l'enfance, aille déjà se livrer, étourdimement, sans autorisation, à un gamin dépourvu de prudence et de savoir-faire... »<sup>493</sup>

Pourtant, dans ce grand bain de la virilité omnipotente, se glissent parfois des *femmes puissantes*. Initiatrices et libres pour les uns ou incarnation caricaturale tout droit sorties des fantasmes masculins pour les autres, les femmes mûres n'ont pas peur de déflorer les jeunes hommes innocents et purs. Dans *Buffy The Vampire Slayer*, la sexy remplaçante de biologie se transforme réellement en mante religieuse ne se nourrissant que de puces pour survivre. La femme « cougar » devenant ici insecte : notons que le vocabulaire animalier concernant les femmes n'est jamais en manque de richesse(s). Nous avons aussi évoqué plus tôt la professeure de littérature d'une quarantaine d'années avec qui Pacey a sa première expérience sexuelle.

#### **f - Abstinence j'écris ton nom**

Au fil de nos séries, nous observons donc des filles et des garçons qui louvoient et gravitent autour d'une virginité, objet de fantasmes, d'appréhensions et de convoitises, mais également témoins directs d'un traitement inégalitaire et discriminatoire de la sexualité adolescente, quelle que soit la période : de 1990 à 2010 les différences autour de notre thématique semblent infimes. Cependant, une approche plus historique, ou du moins sociologique, semble possible quand nous abordons la très américaine *abstinence* et les mouvements qui en découlent. Le « No Sex » ou l'apologie de la virginité made in USA trouve sa place dans l'univers télévisuel *teenager*. Car en terres étatsuniennes, la virginité peut aussi avoir une haute valeur ajoutée.

Bien loin de l'Ancien Monde, qui n'en finit pas de se dégager des traditions, la virginité est depuis quelques années officiellement revalorisée aux États-Unis. Ce fut d'abord dans l'espoir de limiter le nombre des grossesses adolescentes et de freiner la propagation du sida. Toutefois, un enjeu politique se dévoile au début des années

---

<sup>493</sup> Knibiehler, *op. cit.*, 183.

Bush : une campagne de promotion de l'abstinence est lancée dans l'enseignement secondaire en parallèle, ou en concurrence, des informations sur la contraception.<sup>494</sup>

Le *Celibacy Club* de *Glee* ferait pourtant mentir Yvonne Knibiehler, puisque la série débute en 2009, presque en même temps que le mandat d'Obama. Néanmoins, elle vient confirmer ce que des chercheurs américains ont observé depuis quelques années, dans la lignée des années Bush sans doute, à savoir une promotion de la virginité et de l'abstinence, qui s'avèrent selon eux inefficace. Barbara Risman souligne à juste titre que la contre révolution sexuelle des adolescentes que certains voudraient voir arriver n'a et n'aura pas lieu : « The sexual revolution is a *fait accompli*; no counterrevolution has taken place ».<sup>495</sup> Rachel, à sa première séance au club des abstinents, dénonce d'ailleurs l'hypocrisie et l'inefficacité de cette politique anti-sexe :

You know what? This is a joke. Did you know that most studies have demonstrated that celibacy doesn't work in high schools? Our hormones are driving us too crazy to abstain. The second we start telling ourselves that there's no room for compromise, we act out. The only way to deal with teen sexuality is to be prepared. That's what contraception is for.<sup>496</sup>

Elle ne parviendra pas à désarçonner ses camarades et leur *motto* infallible « It's all about the teasing and not about the pleasing ». Mais si *Glee* se permet clairement d'ironiser sur ce mouvement – pour preuve la truculente scène des ballons, placés entre filles et garçons, qui ne doivent exploser sous aucun prétexte au risque de faire pleurer les anges (« Now, remember, if the balloon pops, the noise makes the angels cry ») – d'autres séries promeuvent très sérieusement une non sexualité au travers de personnages accrochés à leur virginité comme à une bouée de sauvetage, ou plutôt à une planche de Salut.

À ce titre, deux figures se distinguent clairement : les vierges fortes et les vierges abstinentes. Les premières peuvent apparaître comme celles qui résistent à une certaine forme de pression masculine : ce pourrait être les adeptes de « la virginité volontaire »,<sup>497</sup> concept cher, et dicutable, à Yvonne Knibieler. Angela perdra Jordan Catalano en refusant de coucher

---

<sup>494</sup> Knibiehler, *op. cit.*, 205.

<sup>495</sup> Risman, Schwartz, 2002, 21.

<sup>496</sup> « Showmance » (01x02), *Glee*.

<sup>497</sup> Knibiehler *op. cit.*, 193.

avec lui « Because it is a big deal. I mean, sex made your whole life start... »<sup>498</sup> et Joey assumera sans ambages « I may be a virgin, but believe me, it's by choice »<sup>499</sup> face au footballeur qui s'était vanté auprès de qui voulait l'entendre qu'ils avaient couché ensemble. Le choix de rester vierge s'apparenterait à une nouvelle forme de féminisme conscient d'un corps qui ne se donne pas au premier venu sous prétexte d'une impatience masculine évoquée précédemment. Le prix à payer est d'ailleurs l'exclusion définitive du champ sexuel juvénile, comme le souligne Jordan : « It's was you're supposed to do unless you're abnormal ».

Les secondes, à la différence des vierges fortes, affichent clairement des motivations morales ou religieuses. Conformément à la promesse faite à son ami Lucas, Haley n'aura pas de relations sexuelles avant mariage et choisit donc de se marier avec Nathan à la fin de la première saison pour pouvoir coucher avec lui. Quinn Fabray, capitaine des *cheerleaders* de *Glee* mais aussi présidente du *Celibacy Club*, refuse la sexualité par conviction religieuse (tout du moins officiellement, puisqu'elle tombera enceinte dans la première saison). Que dire alors de séries qui s'abstiennent d'aborder la thématique de la virginité, et n'évoquent pas ouvertement la sexualité ? Les adolescents de *Smallville*, par exemple, apparaissent parfois presque totalement dépourvus de sexualité, précisément, et pourraient nous laisser penser qu'ils ne sont rien d'autre finalement que les messagers d'une propagande *No Sex*. En l'occurrence, Clark ne perd d'ailleurs sa virginité qu'à l'âge de dix-huit ans (dans le second épisode de la cinquième saison) avec sa bien-aimée de toujours, Lana, vierge elle aussi. Voilà de quoi réjouir les plus exigeants clubs de chasteté de la droite religieuse.

Cependant, la virginité peut aussi être une notion bien aléatoire. Ainsi dans *Huge*, l'une des filles pose la question « Who in this cabin has had complete sex? ».<sup>500</sup> Une seule campeuse lève la main et les regards se tournent vers Chloe, vraisemblablement la plus expérimentée et pourtant les deux bras baissés : elle se justifie d'un « I'm a virgin! ». Amber s'étonne alors : « I thought you did everything but ». À l'évidence offensée, Chloe répond : « So? That doesn't count. I've barely done anything ». Les expressions « complete sex » et « everything but » mettent en exergue une certaine conception de la sexualité et plus particulièrement ce que « vierge » signifie. L'acte sexuel complet n'admettrait qu'une seule

---

<sup>498</sup> « Pressure » (01x13), *My So-Called Life*.

<sup>499</sup> « Boyfriend » (01x08), *Dawson's Creek*.

<sup>500</sup> « Movie Night » (01x05), *Huge*.

définition, celle d'une pénétration vaginale par le sexe d'un homme. Tout le reste ne mettrait donc pas en danger la vertu de nos jeunes campeuses et des autres. Dans un entretien (juillet 2008) avec Ivan Jablonka, rédacteur en chef à La Vie des idées, Peter Bearman, professeur de sciences sociales à l'université Columbia de New York, fait allusion à ce rapport au sexe que peuvent avoir les adolescents américains :

En premier lieu, la fellation constitue une catégorie ambiguë et transitoire, quelque part entre le sexe et la caresse. [...] Deuxièmement, la sodomie – chose à laquelle seules les filles du Sud avaient recours, comme une sorte de stratégie malsaine pour préserver techniquement leur virginité – est un comportement plus répandu qu'on ne pourrait le penser. Un quart des adolescents l'expérimentent [...].<sup>501</sup>

Le problème d'une éducation à la sexualité se pose nécessairement. On l'a vu avec l'intervention dramatique de la conférencière sidéenne, le SIDA participe à modifier l'appréhension mutuelle des corps adolescents. Brenda demandera à Dylan de faire le test et de ralentir les choses. Tous les premiers rapports de nos jeunes personnages se font avec préservatif (sauf celui de Quinn et Finn) que le mot *condom* soit prononcé ou qu'il soit le plus souvent suggéré. Thierry Giguel d'Allondans observe à juste titre qu'à partir des années 1980, « [L]'horizon est obscurci par deux spectres : le sida et le chômage qui, tous deux, touchent, chaque année, plus particulièrement les jeunes générations ». Et de poursuivre, « Cette violence faite tant au corps intime qu'au corps social n'est pas étrangère aux quêtes de sens adolescentes ». <sup>502</sup>

Dans ces deux décennies de séries télévisées, à cheval sur deux siècles, nous ressentons nettement l'impact que le risque de la maladie a sur la représentation de la première fois adolescente. Souvent hélas, à l'image de l'argumentaire pro-abstinent, elle ne sert qu'à démontrer et renforcer la nécessité de ne pas franchir le pas. Alibi virginal par excellence, pourrait-on dire, le SIDA ne provoque pas le débat chez nos adolescents, et n'esquisse pas non plus une tentative de comprendre et d'analyser via un apprentissage éclairé de la sexualité. En cela, les *teen series* sont parfaitement en adéquation avec la réalité étatsunienne : il y a un vrai problème avec l'éducation sexuelle aux États-Unis, encore rétifs à la promotion de la contraception et particulièrement attachés à l'inefficace abstinence.

---

<sup>501</sup> Bearman, in Jablonka, 2008. Dispo. sur <[http://www.laviedesidees.fr/IMG/pdf/20080728\\_bearman.pdf](http://www.laviedesidees.fr/IMG/pdf/20080728_bearman.pdf)>

<sup>502</sup> Jeffrey, Le Breton, Lévy, *op. cit.*, 39.

## **g - La virginité ou le néo-romantisme ?**

Perdre sa virginité ou la garder ? Nous sommes frappés par l'atemporalité de la question et de son enjeu au vu des séries télévisées américaines retenues. Nous aurions pu croire à une évolution sociologique entre les années 1990 et 2010. Nous aurions voulu croire à une poursuite de la libération sexuelle des années 1970, à un éclatement des carcans non seulement sexuels mais aussi de genres. Toutefois, nous aurions aussi pu craindre une véritable contre-révolution sexuelle, un *backlash*, accompagné du retour d'un conservatisme impérieux. Or, si l'on a pu observer des nuances et des différences dans le traitement de cette thématique, il n'y a pas véritablement de mouvement de fond mais plutôt une permanence des mentalités et des rôles impartis, un respect relatif de la moralité et la peinture d'une sexualité adolescente, toujours crainte semble-t-il.

La défloration est toujours entendue dans toute son hétérosexualité et il n'est évidemment jamais question d'une perte de virginité que l'on qualifierait d'« homosexuelle ». Réduite à la plus petite expression d'un hymen rompu, elle assigne les filles à un agrégat de chair fraîche disponible, comme on l'a vu précédemment, et passe également à côté des gays et des lesbiennes. Les personnages de nos séries n'échappent pas à cette réductrice réalité. Ou peut-être une seule fois, lorsque Rickie, l'ami gay d'Angela, évoque ce que pourrait être sa première fois idéale :

But even if I did meet the perfect person... I just think it should be like a miracle... like seeing a comet... or just feeling like you're seeing one. Seeing the other person's perfectness, or something. And if you do it before you're even ready... how are you going to see all that? <sup>503</sup>

Sa déclaration s'inscrit pourtant dans une lignée elle-aussi très moraliste, et promet, sous couvert d'une parole homosexuelle libérée, l'attente. Et le romantisme forcé de devenir une arme de guerre redoutable pour pallier aux désirs incontrôlables des jeunes gens en fleur.

---

<sup>503</sup> « Pressure » (01x13), *My So-Called Life*.

## 2 - Une découverte de la sexualité et de l'inégalité filles/garçons

### a - Une découverte de la sexualité à travers des rituels exclusivement masculins ?

#### — La masturbation

L'onanisme chez les jeunes a d'abord été associé à la notion de mal, le témoignage d'une société pervertie, favorisé par l'internat comme terrain d'éclosion de ce vice solitaire. Dès le XVIII<sup>ème</sup> siècle en France, *L'Onanisme* du Docteur Tissot (1760) condamne la masturbation au moyen d'un argumentaire qui se veut imparable car scientifique.<sup>504</sup> Amy Farrel, afin de souligner l'aspect culturel et moral de la discrimination à l'encontre des personnes fortes et obèses, fait un parallèle avec les mesures radicales employées à l'encontre de la masturbation dans l'Amérique du XIX<sup>ème</sup> et du début du XX<sup>ème</sup> siècle qui avaient pour but de « soigner » celles et ceux qui cédaient à l'appel : « “Solutions” included mental discipline, painting fingers with substances that would burn or stain (so that parents would know what the children had done), or, in extreme cases for girls and women, surgical removal of the clitoris ». <sup>505</sup>

Le rapport de la société occidentale à la masturbation a évidemment beaucoup évolué depuis mais ne semble pas être un sujet totalement assumé par les *teen series* ce qui est surprenant à deux titres : d'une part l'adolescence est l'âge propice à la découverte du corps, de la sexualité et du plaisir (et avec eux son corollaire de hontes et de culpabilité), et d'autre part le cinéma a de son côté su rendre mythiques des scènes de masturbation adolescentes. On ne dit pas que notre corpus passe à côté du sujet : quelques allusions sont faites et toujours au sujet d'un exercice qui semble exclusivement masculin. Joey et Dawson en parlent dès le premier épisode où ce dernier avoue qu'il se donne du plaisir le matin devant la présentatrice télé Katie Couric après que son amie lui a demandé « How many times do you walk the dog? »<sup>506</sup>. Haley se moquera aussi de Luke en lui disant : « The magazine pages are sticky again. Little pervs ». Nous sommes loin de la façon dont certains *teen movies* se sont emparés

---

<sup>504</sup> Thiercé, 1999, 87.

<sup>505</sup> FARRELL, Amy E., « Fat Studies », p. 1. Ce texte (dix-neuf pages dont trois pages de bibliographie) est une présentation aux étudiants des *fat studies*, disponible sur le site du Dickinson College, Carlisle, Pennsylvania (US) où l'auteure est Professor of American Studies and Women's and Gender Studies.

<<http://www.dickinson.edu/.../academics/programs/womens-and-gender-studies/content/fat%20studies.pdf>>

<sup>506</sup> «Pilot» (01x01), *Dawson's Creek*.

de la thématique en en faisant des moments quasi cultes comme dans *Fast Times at Ridgemont High* (Amy Eckerling, 1982) où le jeune Brad se fait surprendre dans la salle de bain par l'amie de sa sœur alors qu'il se masturbe vigoureusement en pensant justement à elle, ou de la célèbre scène d'onanisme gastronomique dite de la tarte aux pommes, issue du film qui en a tiré son titre : *American Pie*. D'une manière encore plus lointaine, si l'on considère que le cinéma de Larry Clark propose une sorte de contre-modèle aux dits *teen movies* américains, on se souvient également de la scène terrible de *Ken Park* (Larry Clark et Ed Lachman, 2002) dans laquelle l'un des jeunes « héros » de Larry Clark s'attache le cou à une poignée de porte et, entre la douleur et le plaisir de la strangulation, se masturbe violemment jusqu'à l'éjaculation que le metteur en scène filme dans sa totalité.

### — Club de strip-tease et pornographie

#### - *Club de strip-tease*

Dans la série *One Tree Hill*, Tim l'un des joueurs de l'équipe embarque ses coéquipiers pour une virée dans un club de strip-tease, rituel apparemment incontournable dès lors qu'il est question d'une sortie en ville pour jeunes garçons. L'excitation et l'enthousiasme masculin est à son comble alors que la voix du présentateur annonce « Ladies night » et que débarquent sur scène une dizaine d'hommes bodybuildés et torsos nus : la déconvenue des adolescents est à la hauteur de leurs attentes<sup>507</sup>. L'épisode est intéressant parce qu'il remet en question le fait qu'il est tacitement acquis qu'un strip-tease ne peut être qu'un exercice féminin, à l'image des spectacles que proposent le Victor Victrola, club de strip-tease burlesque évoqué plus haut et créé par Chuck Bass. « Woman displayed as sexual object is the leitmotif of erotic spectacle: from pin-ups to strip-tease, from Ziegfeld to Busby Berkeley, she holds the look, and plays to and signifies male desire »,<sup>508</sup> rappelle Laura Mulvey. Avec le fétichisme, le voyeurisme est l'un des mécanismes utilisés par le cinéma pour construire le spectateur masculin en accord avec les besoins de son inconscient. On parle de scopophilie, ce plaisir de regarder défini par Sigmund Freud comme une pulsion sexuelle indépendante des zones érogènes où l'individu s'empare de l'autre comme objet de plaisir qu'il soumet à son regard contrôlant. Il est intéressant de noter que les *teen series* tentent parfois d'équilibrer ce regard masculin d'un regard féminin : si Lana ou Summer se déshabillent devant les garçons, ils

---

<sup>507</sup> «Spirit in the Night» (01x17), *One Tree Hill*.

<sup>508</sup> Mulvey, 1989 (2009, 2nd ed.), 19.

peuvent parfois eux aussi se soumettre à l'exercice, comme lors de l'Annual Boy Toy Auction, également dans *One Tree Hill*<sup>509</sup> : nous y reviendrons ultérieurement.

### **- Pornographie**

« Luke's hogging the remote, and it's either football or porn »<sup>510</sup> va se plaindre Summer à Seth et Anna lors de leur excursion à Palm Spring. Comme le club de strip-tease (et le football apparemment), il semble que la pornographie soit elle-aussi au panthéon des rituels exclusivement masculins en matière de découverte de la sexualité. Sam Weir, le *geek* de *Freaks and Geeks*, particulièrement mal à l'aise avec le sujet, demande pour se rassurer « Only perverts watch pornos, right? », ce à quoi son ami Neil répond avec une assurance déconcertante : « Well, then every guy in America is a pervert ».<sup>511</sup> Hayley ressent également un malaise alors qu'elle consulte l'historique de l'ordinateur de Nathan<sup>512</sup> et qu'elle y découvre de nombreux sites pornographiques. La jeune fille le vit extrêmement mal d'autant plus qu'elle n'a pas de relations sexuelles avec son petit ami (elle veut rester vierge jusqu'au mariage) et qu'elle se sent remise en question dans sa féminité et dans l'image qu'elle peut avoir de son corps (en comparaison de ces filles siliconées, entièrement épilées, etc.) : « It's hard enough for me that I have to compete with the girls at school that just give it away, now I've got to be a porn star? ». <sup>513</sup> Lorsqu'ils se font bizuter par les membres d'une équipe adverse de basketball, Lucas et Nathan doivent ramener de l'alcool et des magazines pornographiques, trophées caractéristiques du jeune mâle américain ?<sup>514</sup> Et lorsque Serena recevra des pornos et des menottes par colis, elle soupçonnera d'ailleurs immédiatement Chuck alors que l'on apprendra plus tard qu'ils ne sont qu'un cadeau empoisonné expédié par la diabolique Georgina<sup>515</sup>.

---

<sup>509</sup> « How Can You Be Sure » (01x19), *One Tree Hill*.

<sup>510</sup> « The Links » (01x16), *The O.C.*.

<sup>511</sup> « Tests and Breasts » (01x05), *Freaks and Geeks*.

<sup>512</sup> « The Living Song » (01x21), *One Tree Hill*.

<sup>513</sup> Ibid.

<sup>514</sup> « Every Night Is Another Story » (01x06), *One Tree Hill*.

<sup>515</sup> « The Blair Bitch Project » (01x14), *Gossip Girl*.

## **b - Une découverte de la sexualité à travers des douleurs exclusivement féminines ?**

### **— Viol et agression sexuelle**

Il est frappant d'observer de quelle manière l'agression sexuelle est traitée dans les *teen series* : parfois fortement réprimandée, souvent traitée avec légèreté et toujours un moyen de mettre en garde les jeunes filles contre les dangers de la sexualité plutôt que d'aborder la problématique sous l'angle des rapports hommes/femmes. Ainsi lorsque Brenda travaille au centre d'écoute pour les jeunes en difficulté, elle reçoit un appel d'une fille qui s'est fait violer plusieurs fois par un garçon de son école<sup>516</sup> : ce dernier finit par se faire arrêter par des policiers qui dégainent même leurs armes avant de lui passer les menottes. La réaction est ici à la hauteur du crime. La plupart du temps les tentatives de viol sont traitées avec une relative légèreté au regard de la responsabilité, pénale notamment, de l'agresseur. Dans *My So-Called Life*, Rayanne se fait agresser sexuellement sur le parking de la discothèque où elle a décidé de se rendre avec Angela et Rickie<sup>517</sup> : les deux hommes s'en vont à l'arrivée de la police qui les laisse partir en leur demandant simplement s'ils connaissent les jeunes filles. Comme pour Peyton, qui manque de se faire violer, droguée à son insu par un étudiant à une soirée<sup>518</sup>, il n'y a ni dépôt de plainte ni même intervention de la police.

Dans l'épisode pilote de *Gossip Girl*, on retrouve cette même impunité, d'autant plus flagrante et ahurissante qu'elle concerne un des personnages principaux : Chuck Bass. Le garçon essaie d'abord de profiter de l'ivresse de Serena pour l'embrasser de force : pour se dégager elle lui décoche un coup de pied dans les parties génitales. Il tente par la suite de s'en prendre à la petite Jenny sur le toit d'un immeuble : le frère de la jeune fille Dan arrive à temps pour l'en empêcher et lui donner un coup de poing au visage. L'histoire s'arrête là, avec un simple règlement de compte entre lycéens. Deux tentatives de viol pour un seul épisode : *Gossip Girl* ne semble pas faire les choses dans la demi-mesure. On notera que, comme pour *My So-Called Life*, ces agressions se passent dans les pilotes, nous laissant croire à une mise en garde, voire à un panneau de signalisation, à l'adresse de toutes les jeunes filles,

---

<sup>516</sup> « The Gentle Art of Listening » (01x09), *Beverly Hills 90210*.

<sup>517</sup> « Pilot » (01x01), *My So-Called Life*.

<sup>518</sup> «The Search For Something More » (01x08), *One Tree Hill*.

et dans le cas de l'intrigue new-yorkaise sans doute un moyen d'affirmer d'emblée un ton qui se veut sulfureux.

### — Grossesse et avortement

Cindy Walsh : Brandon, what do you mean, Melissa has a baby?

Brandon : I mean, last year she got pregnant and instead of having an abortion or putting the baby up for adoption, she's raising him at home.

(Extrait de l'épisode « One Man and a Baby » (01x12), *Beverly Hills 90210*)

Lorsque Brandon sort avec une jeune mère de son lycée, plutôt lucide sur la question : « I would like to be a teenage girl not a baby machine », <sup>519</sup> sa relation ne laisse pas ses parents indifférents et les inquiètent. Même si nous sommes loin du portrait de la jeune fille démunie, abandonnée à elle-même et exclue du cadre scolaire comme souvent dans la réalité : Melissa serait plutôt le prototype de la jeune mère parfaite, collier de perles et serre-tête à l'appui, soutenue par ses parents et qui, malgré les difficultés, choisira à la fin de l'épisode de garder son bébé et ses espoirs d'intégrer Harvard. Mais la grossesse chez les adolescents est un vrai problème social aux États-Unis, et malgré les progrès en la matière pour faire diminuer les chiffres, elle continue à être une source d'inquiétude et de débats autour de la contraception bien sûr, mais aussi et surtout en ce qui concerne l'interruption volontaire de grossesse. Si l'on s'intéresse aux chiffres de plus près, on observe depuis vingt ans à la fois une baisse des naissances chez les jeunes filles, mais aussi un déclin sensible des avortements, ce qui amène à penser que l'éducation sexuelle comme la plus grande mise à disposition des moyens de contraception auprès de la jeunesse ne sont pas restées vaines et ont su porter leurs fruits. Dans les faits, concernant l'évolution des naissances chez les adolescentes de 15 à 19 ans de 1990 à 2009<sup>520</sup>, la baisse est conséquente : nous sommes passés de 521 826 naissances en 1990 à 409 840 naissances en 2009. Du côté des avortements, les chiffres de 1990 à 2007<sup>521</sup> témoignent également d'un net recul : chez les moins de 15 ans, nous passons de 0,8%

---

<sup>519</sup> « One Man and a Baby » (01x12), *Beverly Hills 90210*.

<sup>520</sup> Cf. « Table 84. Teenagers—Births and Birth Rates by Age, Race, and Hispanic Origin: 1990 to 2009 ». In : Births, Deaths, Marriages, and Divorces, U.S. Census Bureau, Statistical Abstract of the United States, 2012, p. 68. Disponible sur : <<http://www.census.gov/compendia/statab/2012/tables/12s0084.pdf>>

<sup>521</sup> Cf. « Table 102. Abortions by Selected Characteristics: 1990 to 2007 ». In : Births, Deaths, Marriages, and Divorces, U.S. Census Bureau, Statistical Abstract of the United States, 2012, p. 76. Disponible sur : <<http://www.census.gov/compendia/statab/2012/tables/12s0103.pdf>>

à 0,5% tandis que chez les adolescentes de 15 à 19 ans, la baisse est nettement plus significative : de 21,8% à 16,2%.

On a vu que les rapports sexuels entre nos adolescents se passent presque toujours avec préservatif mais des incidents se produisent et des cas de grossesse avérée ou non se posent. Sujet sensible par excellence et mot souvent tabou à la télévision, « the last pregnancy-related taboo left on TV (Schwartzbaum, 1994) »<sup>522</sup>, l'avortement est néanmoins évoqué à plusieurs reprises. Lorsque Brooke pense être enceinte de Lucas<sup>523</sup>, l'histoire réveille les vieux souvenirs de sa mère et le jeune garçon apprend que Dan avait demandé à sa mère d'avorter (elle est celle qui prononce le mot « abortion »). Il se dit qu'il aurait pu être absent. Il ne sait pas ce que veut Brooke mais puisqu'elle apprend finalement qu'elle n'est pas enceinte, cela facilite le « non débat ».

Finn : « Are you gonna have a ... ? »

Quinn : « No ! »<sup>524</sup>

Le mot avortement n'est pas prononcé dans la série *Glee* et l'acte n'est pas même envisagé : Quinn, en plus d'être la capitaine des *cheerleaders*, est avant tout présidente du club des abstinents et n'imagine pas y avoir recours afin de mettre un terme à cette grossesse imprévue. Néanmoins les difficultés que représentent l'arrivée d'un enfant n'auront de cesse d'être montrées et démontrées, comme pour mieux mettre en garde la jeunesse. Le futur papa Finn devra tout faire pour conserver sa bourse d'études et gagner de l'argent afin de surmonter les difficultés financières des futurs parents qu'ils se préparent à être. L'issue des neuf mois sera pour le moins difficile : après un accouchement dans la douleur, vraisemblablement sans péridurale, elle abandonnera son bébé à la mère génétique de Rachel<sup>525</sup>. « I'm not gonna have it, the baby<sup>526</sup> » : Theresa ne prononcera pas non plus le mot tabou alors qu'elle apprend sa grossesse et qu'elle en parle à Ryan, père potentiel (l'ex petit ami Eddy en est un autre). Très vite pourtant, après une discussion avec Kristen qui se présente comme un soutien (la mère de Theresa n'étant pas mise au courant car « very religious ») en évoquant à mots (très) couverts son propre avortement, l'adolescente change

---

<sup>522</sup> McKinley, 1997, 22.

<sup>523</sup> « How Can You Be Sure » (01x09), *One Tree Hill*.

<sup>524</sup> « Preggers » (01x04), *Glee*.

<sup>525</sup> « Home » (01x16), *Glee*.

<sup>526</sup> « The Ties That Bind » (01x27), *The O.C.*

d'avis malgré quelques protestations de principe : elle est issue d'un milieu particulièrement modeste et ne va déjà pas au lycée pour travailler alors que Kristen n'a jamais eu aucun problèmes financiers. Elle choisit donc de garder l'enfant et Ryan, faisant face à ses responsabilités repart avec elle à Chino et quitte les collines huppées de Newport Beach : cette dernière scène conclut d'ailleurs la saison.

L'avortement n'a décidément pas la cote dans les *teen series*. Est-ce à dire que l'Amérique deviendrait de plus en plus conservatrice et réactionnaire face à une pratique autorisée pourtant depuis 1973 ? La problématique morale et/ou religieuse se semblait pas aussi prégnante dans *Fast Times at Ridgemont High*, par exemple : la jeune Stacy, âgée de quinze ans et interprétée par Jennifer Jason Leigh, se rendait seule à l'hôpital public afin de se faire avorter. Dix ans plus tard néanmoins, la série *Murphy Brown* (1988-1998) aurait pu provoquer un scandale de plus, si l'on en croit Serge Halimi qui note en 1992, dans son article « Les séries américaines dépriment M. Bush » :

Quand Murphy Brown « choisit » de mener sa grossesse à terme, c'est peut-être aussi parce que la seule mention de l'avortement dans un épisode antérieur avait entraîné le retrait d'un sponsor. Les ligues de vertu, que la violence à l'écran n'indigne guère, savent se mettre en branle à la moindre allusion à l'avortement ou à l'homosexualité. Elles menacent aussitôt les annonceurs de boycotter leurs produits. Trop souvent, le chantage aboutit. Un baiser furtif entre deux avocates dans un épisode de « L.A. Law » a provoqué le désistement de cinq sponsors, ABC a perdu 1 million de dollars de revenus publicitaires simplement à cause d'une scène de la série « Thirtysomething » : deux homosexuels qui partageaient le même lit évoquaient leurs amis morts du sida.<sup>527</sup> [sic]

### **3 - Vers une sexualisation croissante ?**

#### **a - D'une sexualisation croissante des corps féminins ?**

L'hypersexualité de la société américaine contemporaine est depuis longtemps montrée du doigt : d'un index censeur et moraliste dans la plupart des cas mais d'un autre également, scientifique, qui pointe ses limites et cherche à déconstruire le mythe au profit

---

<sup>527</sup> Halimi, 1992, 20.

d'une réalité disons plus objective. Dans son livre *A Hypersexual Society Sexual. Discourse, Erotica, and Pornography in America Today* (2008), Kenneth Kammeyer s'intéresse de près à cette abondance de références sexuelle, érotique et pornographique « in nearly every part of American culture »<sup>528</sup>, pour mieux démontrer à quelle point l'opposition, la critique et la censure participent paradoxalement à rendre encore plus intense la portée du « sexe » au sein de la société américaine :

The United States is a hypersexual society, not just because sexual materials and pornography pervade all aspects of the society and culture (though that is an important element), it is also a hypersexual society because these countervailing forces both contribute to the total amount of sexual discourse within the society.<sup>529</sup>

On a d'ailleurs pu constater dans notre première partie à quel point les associations parentales les plus réactionnaires, comme le Parents Television Council, ne restent pas indifférentes aux programmes proposés à la jeunesse. Et comment cette dernière association déclarait avoir distingué des contenus choquants, notamment concernant la thématique du sexe, dans des *teen dramas* aussi divers que *Dawson's Creek*, *Gossip Girl*, *Glee* ou *Smallville*. N'est-il pas légitime dès lors de se demander dans quelle mesure leur discours critique récurrent contribuerait paradoxalement d'une part à faire du sexe la vitrine de ces programmes et d'autre part à encourager le phénomène dit de « sexualisation » ? Dans son article sur « L'éducation des filles aux États-Unis et en France », la sociologue Marie Duru-Bellat s'intéresse de près à la « sexualisation » de plus en plus précoce des petites filles, en citant notamment l'impact retentissant de l'étude menée en 2007 par l'*American Psychological Association* (avec plus de 500 références, des sous-vêtements aux magazines pour fillettes). Tout en soulignant les ravages que cela peut provoquer avant la puberté, elle évoque aussi ceux qu'ils continuent à faire chez les adolescentes (puis chez les femmes naturellement). Mais comment définir ce phénomène ?

Cette « sexualisation » est définie par le fait que la valeur personnelle d'une personne – de fait, d'une femme – est réduite au « sexual appeal » à l'exclusion de tout autre caractéristique, selon des normes esthétiques très étroites et imposées. La personne devient ainsi un objet (self-objectification) pour les autres, défini pas leur regard, et

---

<sup>528</sup> Kammeyer, 2008, 203

<sup>529</sup> *Ibid.*, 207.

non un sujet autonome libre de ses choix et riche de sentiments et de visées personnelles. Cette évolution est portée avant tout par les médias, entendus au sens large, incluant la musique, les clips, les sites internet, la publicité et aussi les jouets, les vêtements, les cosmétiques, etc., destinées aux petites filles et aux adolescentes<sup>530</sup>

La recherche et les enquêtes voudraient que les contenus télévisuels proposés aux adolescents soient en règle générale de plus en plus sexualisés. Qu'en est-il de nos *teen series* ? Les représentations de nos adolescentes cèdent-elles aussi à la pression de cette sexualisation ? Celle-ci va-t-elle réellement croissant ? Ou n'a-t-elle finalement pas été toujours présente, quoique sans doute moins évidente, dès les premières séries ? On a vu que l'évolution vestimentaire de nos héroïnes entre 1990 et 2010 est beaucoup plus complexe qu'elle ne pourrait le laisser croire. En effet, nous sommes loin de l'idée communément répandue affirmant de façon péremptoire et schématique que nous sommes passés en à peine deux décennies des jeans larges de Brenda aux minijupes extrêmes de Serena, preuves infaillibles de l'emprise de plus en plus forte du sexe (et avec lui de la nécessité d'être sexy pour une fille) sur la jeunesse. Certes on a pu observer des différences liées à une mode devenue moins large, plus près du corps et souvent plus courte, mais on a aussi noté des constantes : les tenues très courtes et sexy chez toutes les filles au moment des sorties ou encore des duos équilibrés pour chaque série entre une adolescente habillée de façon « neutre » et une autre habillée de façon plus « sexualisée ». En fait, la sexualisation tient plus aux partis pris filmiques qui entretiennent une érotisation des corps adolescents. *Gossip Girl* est à l'origine d'une iconographie sexuelle glamourisée à outrance : les scènes de sexe sont filmées à base de dessous chics et de robes haute couture froissées. La chair et la peau ne sont que secondaires et là pour servir le vêtement, en l'occurrence le sous-vêtement.

### **b - Quelle liberté sexuelle ?**

Mais le fait d'assumer son corps, son pouvoir sexuel et de l'utiliser peut aussi être interprété comme un moyen d'émancipation et d'*empowerment*. À ce sujet Duru-Bellat remarque :

Pourtant, chez nombre d'hommes mais aussi chez certaines intellectuelles féministes (en France, on peut penser à Marcela Iacub, Catherine Millet...), cette culture

---

<sup>530</sup> Duru-Bellat, 2012, 142.

hypersexualisée est célébrée comme un signe de libéralisation et d'« empowerment ». Les féministes n'ont-elles pas promu l'expression de soi et en particulier de sa sexualité ?<sup>531</sup>

Toutefois, ce qui reste ambigu et sujet à débat à l'âge adulte l'est d'autant plus dès lors qu'il s'agit de la jeunesse. Le thème de la liberté sexuelle des adolescentes est ainsi traité non sans une certaine ambiguïté, tantôt totalement assumée, tantôt empreinte de culpabilité et de jugement moral. On l'a vu, la vie sexuelle débridée de Jen à New York fait l'objet de commentaires outrés et conservateurs de ses pairs, notamment Joey, pourtant la première à défendre d'ordinaire des points de vue féministes, qui glisse un commentaire perfide à Dawson : « They move fast in NY ». La mère de Kim Kelly, après avoir annoncé qu'elle avait lu le journal intime de sa fille pour savoir à quel point cette dernière lui mentait, met les parents de Lindsay en garde : « These girls today, oh, they run wild »<sup>532</sup>. Car les filles s'autorisent des commentaires explicitement sexuels, à la manière d'une Peyton qui lance à Nathan « Don't bother showering tonight »,<sup>533</sup> ou qui plaisante à mots couverts sur l'acte de fellation alors qu'Haley tente de pomper de l'essence d'une autre voiture à l'aide d'un tuyau.<sup>534</sup> Brooke est supposée être l'incarnation de la fille libérée qui aime le sexe et ne s'en cache pas. Pendant que Lucas attend à la caisse du supermarché avec les préservatifs, elle arrive avec une bombe de crème chantilly (alors que Karen la mère de Nathan est justement là)<sup>535</sup>. Mais nous sommes loin des figures traditionnelles de la *skank*, la *slut*, et autres filles faciles.

On verra plus tard, en abordant l'homosexualité, comment celle-ci est soumise de façon systématique ou presque aux insultes. Dans son *Retour à Reims*, le sociologue et philosophe Didier Éribon va jusqu'à affirmer « je suis un produit de l'injure. Un fils de la honte »<sup>536</sup>. Le stigmatisme de l'injure devient constitutif de l'identité homosexuelle. Il en va de même chez les filles et les femmes qui, à un moment ou un autre de leur vie, croisent le chemin des insultes dont la seule justification n'est pas l'orientation sexuelle mais leur sexe.

---

<sup>531</sup> *Ibid.*, 145.

<sup>532</sup> «The Diary (01x10), *Freaks and Geek*.

<sup>533</sup> « Pilot » (01x01), *One Tree Hill*.

<sup>534</sup> « Every Night Is Another Story » (01x06), *One Tree Hill*.

<sup>535</sup> « You Gotta Go There to Come Back » (01x10), *One Tree Hill*.

<sup>536</sup> Éribon, 2009, 204.

L'emploi du mot « bitch » est particulièrement répandu. Femelle du chien, chienne donc, à l'origine, le mot sert surtout à désigner la garce, et plus vulgairement la salope ou la pute (l'expression « son of a bitch » étant communément traduit par « fils de pute »). Sous cette dénomination, on trouve pêle-mêle : les filles indifférentes voire pimbêches, celles qui trompent leurs petits amis, celles qui s'habillent de façon trop sexy, celles qui ont une sexualité jugée trop intensive, celles qui ont une sexualité tout court, etc. « She is the biggest bitch at West Beverly High », <sup>537</sup> dira Steve, ivre, de Kelly son ex petite amie qui vient de refuser son invitation à danser. Summer de son côté traitera la fille avec laquelle Luke trompe Marissa de *bitch* alors même que ce dernier, comme le rappelle la jeune adolescente insultée, sort avec toutes les filles : « Freshman girls, girls from Mater Dei, girls from UCI » <sup>538</sup>.

Mais le terme a su également se parer d'une autre qualité, proprement féminine semblerait-il : la manipulation. Ainsi dans *One Tree Hill*, la mère de la petite Jenny, qu'elle a abandonnée à son père Jake (évoqué plus haut) prouve s'il en est de son indignité et qui cherche par tous les moyens à la récupérer, écope de la dénomination en vigueur : « All the eyeliner in the world won't make you anything other than a psycho stalker bitch » <sup>539</sup> lui dira Peyton. Georgina Sparks, l'incarnation de la débauche et d'une addiction au trio sexe-alcool-drogue <sup>540</sup>, fera sur ce terrain de la concurrence à Blair, *bitch* autoproclamée qui le lui rappellera en temps voulu : « I'm the crazy bitch around here » <sup>541</sup>. On peut légitimement s'interroger sur l'emploi désormais courant de ce terme, parmi bien d'autres tout aussi insultants, et sur la façon dont il prétend s'être dépouillé de son sens premier et de son utilisation d'origine : l'expression de la misogynie ordinaire. Une remarque de Françoise Héritier fait écho à nos réflexions sur les *teen series* et y ajoute même la problématique de domination masculine.

Le fait que des comportements machistes outranciers s'observent maintenant chez nos enfants et chez nos adolescents est une réactualisation du machisme ordinaire, et

---

<sup>537</sup> « Class of Beverly Hills » (01x01), *Beverly Hills 90210*.

<sup>538</sup> « The Escape » (01x07), *The O.C.*

<sup>539</sup> « How Can You Be Sure » (01x19), *One Tree Hill*.

<sup>540</sup> « Desperately Seeking Serena » (01x15), *Gossip Girl*.

<sup>541</sup> « Much "I Do" About Nothing » (01x18), *Gossip Girl*.

même une re-création du modèle de domination avec des éléments particuliers propres à la sexualité adolescente.<sup>542</sup>

### c - De la sexualisation des corps masculins

Recent films have begun to change this pattern: a star like John Travolta (Saturday Night Fever, Urban Cowboy, Moment by Moment) has been rendered the object of woman's gaze and in some of the films (i.e. Moment by Moment) placed explicitly as a sexual object to a woman who controlled the film's action. Robert Redford likewise has begun to be used as the object of female desire (i.e. in Electric Horseman).<sup>543</sup>

Car le schéma traditionnel de la vision ou de l'utilisation des filles comme objets sexuels par les garçons s'inverse parfois et l'on devine alors l'expression naissante d'une prétendue égalité des sexes : la réification des uns supposée contrebalancer la réification des autres. L'argumentaire semble imparable et pourrait l'être s'il n'était gênant à deux points de vue au moins : l'utilisation sexualisée des corps qu'ils soient féminins ou masculins reste choquante et les quelques exemples n'atteindront de toute façon jamais en intensité et en nombre, et cela n'est pas souhaitable, le phénomène de sexualisation des filles. Force est d'admettre néanmoins que le retournement de situation peut être abordé d'une manière amusante. Dans *My So-Called Life*, Sharon, l'ex meilleure amie d'Angela, utilise clairement son petit ami Kyle à des fins sexuelles<sup>544</sup>. Alors que ce dernier en est éperdument amoureux, cette dernière réalise que depuis qu'elle ne ressent plus de sentiments pour lui, elle prend d'autant plus de plaisir sexuel. Elle se confie à Rayanne, lors d'une séance d'abdominaux au cours d'éducation physique, en lui expliquant qu'elle aime regarder des films avec Brad Pitt sur lequel elle fantasme et appeler Kyle ensuite pour assouvir son désir.

Du côté de la série *One Tree Hill*, on a déjà évoqué la vente aux enchères des joueurs de l'équipe de basketball de Tree Hill lors de l'Annual Boy Toy Auction<sup>545</sup>. Plusieurs garçons défilent et il est intéressant de décrire chacune de leur prestation avant de faire part de nos observations. Le premier à s'essayer à ce délicat exercice est Tim, tout habillé, qui s'autorise à parodier les mouvements des strip-teaseurs avec tournoiement de veste au-dessus de sa tête

---

<sup>542</sup> Héritier, 2009, 143.

<sup>543</sup> Snitow, Stansell, Thompson, *op. cit.*, 318.

<sup>544</sup> « Resolutions » (01x16), *My So-Called Life*.

<sup>545</sup> « To Wish Impossible Things » (01x18), *One Tree Hill*.

et *booty shaking* de rigueur. Le public féminin s'en cache les yeux, mélange d'embarras et d'amusement. Il repartira pour huit dollars, acheté par Debbie Scott, la mère de Nathan. Le second est Jake, habillé en mascotte, il enlève chacune des parties de son costume en faux poils sur la chanson de Joe Cooker « You Can Leave Your Hat On » face à une foule de filles très enthousiastes : il aura le temps d'enlever la tête et les bras et sera acheté cent dollars. Le tour de Lucas venu, il avance sur scène embarrassé, les mains dans les poches, esquisse rapidement une danse du robot, et fait monter les enchères jusqu'à cent cinquante dollars. Nathan, lui, joue à fond le jeu avec dégrafage de tee-shirt laissant apparaître son torse parfaitement musclé sur lequel il a inscrit *BOY TOY* ce qui provoque les cris des jeunes femmes du public et fait dire à Peyton « It smells like sex in here ».

La séquence nous semble intéressante à plusieurs égards. D'une part elle place pour une fois les garçons dans un rôle qui ne leur est traditionnellement pas imparti, celui de se faire juger, de se faire acheter en l'occurrence, sur la seule valeur esthétique de leur corps ou de leur prestation. Ce sont eux les reines de beauté du jour. D'autre part, à la différence de leurs contreparties féminines (dans les défilés mères-filles par exemple) qui prennent la chose très au sérieux, il est entendu ici que tout cela n'est qu'une mascarade pour la bonne cause et qu'il est autorisé d'en rire et de prendre le cérémonial avec détachement et humour. Cela désamorçe finalement tout processus de sexualisation réelle. Car Nathan est le seul à enlever ses vêtements et à assumer l'inscription explicite sur son corps, si explicite qu'elle en devient presque vide de sens. On le voit, la réduction des garçons au statut d'objet sexuel n'est pas tant que ça exploitée dans les séries. Faut-il s'en réjouir ? Probablement, la réification sexuelle féminine ou masculine n'a jamais été un pas vers l'émancipation quelle qu'elle soit.

## **B - De l'homosexualité**

### **1 - Gay... mais pas trop ?**

« Sex perversion or any inference to it is forbidden » : et le code Hays de mettre au pas (hétérosexuel) dès 1930 tout le cinéma hollywoodien, et ce pour toutes les décennies à venir. On l'aura compris, sous couvert de « perversion sexuelle », le code de censure et son sénateur presbytérien entendaient remettre un peu de droiture et d'esprit « straight » dans l'amoralité joyeuse, et par trop gaie, des collines californiennes. Loin d'effacer toute présence

homosexuelle dans les films américains, le texte aura néanmoins pour conséquences directes de faire des gays et des lesbiennes des personnages foncièrement négatifs (assassins, folles ridicules, prisonnières perverses et libidineuses...) ou de donner lieu à des œuvres crypto-gay dans lesquelles les scénaristes et réalisateurs redoubleront d'imagination pour glisser des allusions, des gestes et des regards dont l'ambiguïté ne laissent aucun doute, du moins chez les spectateurs avisés. Quatre-vingts ans plus tard, nous n'en sommes heureusement plus là. Le cinéma a bénéficié d'un vent, sinon de liberté, tout du moins de tolérance et de « normalisation » des représentations filmées de l'homosexualité, ne délaissant pas complètement les stéréotypes comme le rappelle l'excellent documentaire *The Celluloid Closet* (Rob Epstein & Jeffrey Friedman, 1995)<sup>546</sup>.

Qu'en est-il des séries télévisées ? Ont-elles su, mieux que le septième art, faire usage de cette plus grande liberté de ton qu'on aime à leur prêter ? Des séries comme *Queer as Folk* (1999, pour la version originale britannique et 2000, pour la version américaine) et *The L World* (2004) pourraient effectivement le laisser penser. Mais au-delà de ces exemples, entièrement dédiés à des histoires de couples gays et lesbiens et conçus aussi et avant tout pour une cible elle-aussi gay et lesbienne, on peut s'interroger sur la présence de la thématique homosexuelle dans d'autres séries dites plus généralistes pour ne pas dire hétérosexuelles. On s'accordera pour affirmer en effet que la majorité des séries télévisées sont faites par et pour des hétérosexuels, et que la présence homosexuelle y est toujours marginale (même si elle l'est de moins en moins). Dans le cas qui nous intéresse tout particulièrement, à savoir les *teen series*, le poids de l'hétérosexualité est d'autant plus fort et symbolique qu'elle prend place dans un contenu où l'édification sexuelle et morale apparaît comme primordiale. On sait que la sexualité adolescente est un sujet ultra-sensible qu'il est délicat de mettre en scène. Ou plutôt, il faudrait dire : on sait que l'hétérosexualité adolescente est un sujet ultra-sensible qu'il est délicat de mettre en scène... qu'en est-il donc de l'homosexualité ?

---

<sup>546</sup> *The Celluloid Closet* est tiré de l'ouvrage éponyme de Vito Russo (1981).

## 2 - De l'importance d'être hétéro

Rickie, Eric, Kurt et Alistair : voilà les prénoms de personnages principaux ouvertement gays parmi nos onze séries à l'étude<sup>547</sup>. Il n'y a pas foule et force est de constater (nous y reviendrons plus tard) que les lesbiennes brillent par leur absence. Quatre séries ont donc choisi d'inclure parmi leur casting des jeunes garçons homosexuels (ou qui se découvriront comme tels). De brèves mais révélatrices présentations s'imposent. Dans *My So-Called Life* (1994), Rickie Vasquez, mascara aux cils, déambule dans les couloirs de son lycée et se heurte à l'homophobie ambiante d'une banlieue fictionnelle de Pittsburgh. Eric est le petit frère discret et dépressif de la populaire Serena, héroïne de *Gossip Girl* (2007). Kurt, au visage d'ange et à la voix de contre-ut, fait partie de la chorale de *Glee* et Alistair quant à lui est cet adolescent obèse, à l'hygiène approximative, qui se prend pour un chat et qui subit l'intolérance de ses pairs dans *Huge*. On note immédiatement la présence de certains clichés : notre réflexion démontrera des représentations finalement un peu plus complexes. On remarque aussi que *My So-Called Life* fait figure d'exception parmi les séries pré 2000 : la présence gay n'étant pas la chose la mieux partagée ni la plus répandue au temps des viriles années 1990.

Car la norme chez nos adolescents, on l'aura compris, est l'hétérosexualité. Une fille aime un garçon, un garçon aime une fille : c'est bien là tout l'enjeu des intrigues amoureuses. Certaines séries, plus que d'autres, se font les chantres d'une hétérosexualité naturelle, toute puissante, seule option possible, n'admettant non seulement aucun questionnement mais niant de fait l'existence même d'une autre sexualité : *Beverly Hills 90210*, *Buffy The Vampire Slayer*, *Smallville* ou *One Tree Hill* ne laissent aucune place à la simple évocation de relations ou d'amour entre deux personnes du même sexe. On constate que le « ghetto hétérosexuel », concept cher à (ou plutôt honni par) la *queer theory* et à Marie-Hélène Bourcier notamment, a plus que jamais sa place et son espace réservé dans les séries adolescentes. Et si par malheur il peut y avoir un doute sur la sexualité de l'un des membres du ghetto, comme dans *One Tree Hill*, où Jake est « suspecté » d'homosexualité en raison d'un comportement distant avec les filles, nous sommes très vite rassurés en apprenant que le jeune garçon n'est en fait qu'un père

---

<sup>547</sup> Notre corpus, rappelons-le, comprend les premières saisons de onze séries : *Beverly Hills 90210* (1990), *My So-Called Life* (1994), *Buffy the Vampire Slayer* (1997), *Dawson's Creek* (1998), *Freaks and Geeks* (1999), *Smallville* (2001), *The O.C.* (2003), *One Tree Hill* (2003), *Gossip Girl* (2007), *Glee* (2009), *Huge* (2010).

célibataire trop occupé pour jouer les don juan de cours d'école. La famille s'agrandit, l'hétérosexualité a de beaux jours devant elle.

### 3 - L'ambigu ou l'adolescent homosexuel

Dans son ouvrage *L'ado, la fille et le pervers*, Marc-Jean Filaire classe l'adolescent gay dans la catégorie de « L'ambigu » et précise :

Dans le cas de l'adolescent, c'est moins la dualité des sexualités que le passage de l'enfance à l'âge de la sexualité qui engendre les incertitudes sur soi, et bien souvent pour les jeunes gays le passage d'une perception d'eux-mêmes dans un cadre érotique hétéronormé à une appréhension nouvelle de leur pleine homosexualité.<sup>548</sup>

Ce tâtonnement dans l'univers hétérosexuel passe, chez nos personnages de séries, par des questionnements permanents qu'ils verbalisent, par une attitude et une allure différentes ainsi que par la confrontation avec les habitants dudit univers. Dans *My So-Called Life*, Rickie, paré d'un trait d'eye-liner, est, de prime abord, l'incarnation-même de cette ambiguïté et de cette incertitude face auxquelles le monde qui l'entoure ignore comment réagir. La mère d'Angela fait part de son opinion tranchée sur l'ami de sa fille : « I find Rickie a little confusing » et se heurte à l'indifférence de l'héroïne : « Okay, so maybe he's bi. Who cares ? »<sup>549</sup> La bisexualité du jeune garçon ne semble pas désarçonner outre-mesure Angela (On ne parle pas encore d'homosexualité : on lui préfère pour le moment le confortable brouillard bisexuel). « How can he be bi-anything? He's a child, he's obviously very confused. [...] He wears eyeliner... ».<sup>550</sup> Rickie devient cet enfant dont le passage à l'âge adulte sème le trouble et la confusion dans son orientation sexuelle.

Le dialogue entre Sue Sylvester et Kurt est à ce titre à la fois drôle et révélateur de la difficulté de sentir sa différence sans l'avoir concrètement éprouvée :

Sue: Your sexuality. How old are you, 16? Have you even kissed a boy?

Kurt: No.

---

<sup>548</sup> Filaire, 2008. Les autres catégories étant « Le pervers », « La victime », « Le marginal » et « Le troisième sexe ». Pour chacune d'entre elle, l'auteur propose trois sous-catégories en analysant un film pour chacune.

<sup>549</sup> « Pilot » (01x01), *My So-Called Life*.

<sup>550</sup> *Ibid.*

Sue: Have you ever kissed a girl?

Kurt: No.

Sue: Well then, how can you possibly know what you like? You see, that's the problem with your generation. You're obsessed with labels. So you like show tunes. Doesn't mean you're gay. It just means you're awful. You know, there's only one person in this world who can tell you what you are.

Kurt, smiling: Me.<sup>551</sup>

L'obsession des labels en question est propre à l'urgente nécessité selon Kurt de trouver une identité et de mettre fin dans le même temps aux doutes et à l'incertitude. À la différence d'Alistair qui, à la question « So you're, like, gay, right? » préférera répondre : « I don't really think of it like that. I don't like labels. I'd rather just be a person... And another person... And be comfortable in who I am ». <sup>552</sup> L'adolescence recèle à la fois la nécessité de se fondre dans le moule, qu'il soit physique, intellectuel, moral ou sexuel, et la fragilité qui en découle lorsque justement l'on se découvre en dehors de ce même moule, à savoir celui de son groupe de pairs et de son diktat. Difficile dès lors d'assumer les désirs naissants. Pour certains il convient donc de se cacher pour dissiper toute ambiguïté.

Le petit ami de Jenny dans *Gossip Girl* se sert d'elle pour dissimuler sa relation homosexuelle avec Eric. Ce dernier finira par « outter » le cachotier devant tout le monde lors d'une fête dans l'*Upper East Side* : « I'm gay and so are you! ». La réaction de l'amant dévoilé sera violente. Persistant dans son rôle d'hétérosexuel, dont le zèle homophobe n'aura d'égal que sa crainte d'être découvert, il lancera à son jeune amant un : « Get this faggot out of here! ». <sup>553</sup> Jenny revêt ici le traditionnel costume de la « barbe », à savoir celle ou celui qui prétend être avec une personne du sexe opposé pour que cette dernière n'ait pas à assumer ouvertement son homosexualité. Lorsque le footballeur Finn rejoint le *Glee club*, chorale du lycée, activité perçue comme féminine par excellence et donc en totale contradiction avec l'univers masculin et viril du sport, sa petite amie Quinn le met en garde : « People think you're gay now, Finn. And you know what that makes me? Your big gay beard! » <sup>554</sup>. Les couloirs du lycée ne souffrent pas l'ambiguïté.

---

<sup>551</sup> « Laryngitis » (01x18), *Glee*.

<sup>552</sup> « Birthdays » (01x08), *Huge*.

<sup>553</sup> « All about my brother » (01x16), *Gossip Girl*.

<sup>554</sup> « Showmance » (01x02), *Glee*.

## 4 - De l'homophobie et de l'insulte

À la subtilité qu'il peut y avoir à aborder la problématique du genre dans certaines séries se substitue plus souvent la lourdeur des caricatures et de l'homophobie, à la fois dans le traitement de l'homosexualité qui est fait par la télévision mais aussi dans l'expression d'une réalité qu'il ne faut pas nier et auxquels nos adolescents sont confrontés. On l'a vu, les représentations des personnages gay cèdent parfois à l'appel des clichés rassurants. « Être homosexuel, au cinéma, cela signifie d'abord ressembler au cliché culturel que connaît tout spectateur : être un homme efféminé – depuis les débuts du cinéma – et /ou un agité de boîte de nuit – depuis quelques années »<sup>555</sup>. Ce sont les fameuses « tapettes » (Sissies) évoquées dans *The Celluloid Closet*, faites pour conforter les hommes dans leur virilité.

Même si la thématique de l'homosexualité et du genre peut être évoquée avec intelligence et tact, il n'en demeure pas moins que nos quatre personnages répondent tous aux critères de l'archétype gay efféminé : maquillage, tenues exubérantes et colorées, poignet cassé qui remet dans un geste délicat la mèche de cheveux qui tombe, visages pâles et angéliques, amateurs de comédies musicales, fan de Barbra Streisand ou de Lady Gaga... Il ne semble pas y avoir d'autres figures adolescentes possibles si l'on est gay.

Et c'est à ce titre que les insultes pleuvent, reflet certain d'une réalité hétéro-intolérante mais aussi vision réductrice et victimaire. Car oui, comme le rappelle Didier Eribon, « L'injure est une partie fondamentale de l'identité personnelle des gays et lesbiennes [...] ».<sup>556</sup> Nier ce fait social serait une erreur angélique à ne pas commettre. L'auteur de *Retour à Reims* évoque d'ailleurs l'impossibilité de donner une réponse unique à la question de la définition de l'homosexualité :

Mais il est au moins une définition que l'on peut donner, et qui semble être valable universellement, en tout cas dans les sociétés occidentales contemporaines : un gay ou une lesbienne est une personne qui, à un moment ou à un autre de sa vie, a été ou sait qu'elle peut être insultée.<sup>557</sup>

---

<sup>555</sup> Filaire, *op. cit.*, 16.

<sup>556</sup> Eribon, *Ibid.*

<sup>557</sup> Eribon, 2000, 66-67.

Les insultes pleuvent donc dans nos séries. Rickie se fait malmener dans les couloirs du lycée « Hi honey. Hey fag [...] Is that perfume I smell ? ». <sup>558</sup> Kurt est constamment insulté et jeté dans les poubelles du lycée par les membres de l'équipe de foot et son père reçoit même un appel anonyme : « Your son's a fag ». <sup>559</sup> Quant à Alistair, il ne fait pas l'unanimité au sein des campeurs qui aiment se moquer de lui et de son attitude insolite et ambiguë.

Les hétérosexuels soupçonnés d'homosexualité subissent le même sort. Sam dans *Freaks and geeks*, souhaitant améliorer son image de *freshman* imberbe et séduire Cindy Sanders, se rend dans une boutique de vêtements tenue par un chanteur du disco (l'action étant censée se dérouler en 1981) qui lui pose la question « You wanna be a stud or do you wanna be a super stud ? ». Il repart avec une combinaison bleue et des chaussures à talonnettes. Au lycée, notre John Travolta en herbe subit les quolibets d'usage à l'adresse des homosexuels et son ennemi juré l'agresse en lui disant : « I just wanna know something, exactly how queer are you [...] you know, just when I think he's as queer as he can be, you go and do something queerer » <sup>560</sup>. Il est dangereux de ne pas avoir les signes extérieurs de virilité et, partant, d'hétérosexualité. Et la violence est à la fois du côté des accusateurs bien-pensants et homophobes mais aussi du côté des accusés.

Le frère de Pacey illustre parfaitement le déchaînement violent que peut entraîner l'accusation d'être gay. Notre jeune lycéen s'amuse en effet constamment à railler son frère à le taquiner sur sa prétendue homosexualité : « Doug, you have to learn to process these hostile outbursts of rage. These are mere repression tactics to mask your homosexual desires » <sup>561</sup>. Mais ce qui passe pour un jeu fraternel sans conséquences prend une tournure relativement dramatique dans l'épisode de la tornade. En effet, le frère policier, Pacey et son amante (et professeure) sont réunis dans un huis-clos qui devient finalement assez angoissant, puisque l'on part des simples boutades pour finir au pistolet de l'officier pointé sur le petit frère : « All right, you tell her right now I am not gay! », qui admet finalement que son frère n'est pas gay (les saisons ultérieures diront le contraire). Ces bouffées homophobes et violentes, que l'on retrouve aussi chez Finn, courtisé ardemment par Kurt, et qui finira par le traiter de « pédé » pour le repousser, font écho à cette « panique homosexuelle » décrite et décriée par Eve

---

<sup>558</sup> « Guns and gossip » (01x03), *My So-Called Life*.

<sup>559</sup> « Wheels » (01x09), *Glee*.

<sup>560</sup> « Looks and Books » (01x11), *Freaks and Geeks*.

<sup>561</sup> « Hurricane » 01x05, *Dawson's Creek*.

Kosofsky Sedgwick dans son *Epistémologie du placard*. Cette stratégie, utilisée par la défense lors du jugement de crimes homophobes aux États-Unis, minimise la responsabilité des bourreaux, diminués psychologiquement par des avances masculines non souhaitées : « la haine des homosexuels est tellement privée et atypique qu'elle peut-être rangée aux côtés des maladies limitant la responsabilité »<sup>562</sup>.

## 5 - Homosexualité : « ce douloureux problème »

Mélie Grégoire ne se doutait pas des réactions qu'allait susciter son émission de 1971 sur « L'homosexualité, ce douloureux problème ». Des militantes homosexuelles, fatiguées de l'assimilation constante homosexualité/souffrance, interrompent à grands cris l'abbé Guinchat, intervenant du débat, « Ce n'est pas vrai, on ne souffre pas ! »<sup>563</sup>. La salle Pleyel s'en souvient peut-être encore. En tous cas, la mémoire collective et sensible à la cause gay s'en rappelle parfaitement et ce refus d'être réduit à une souffrance ou à une victimisation est tout à fait légitime. Il n'en demeure pas moins que les raccourcis et les clichés, on l'a vu, ont la vie longue. Nos séries adolescentes n'échappent donc pas au *drama* lié à la découverte de soi comme jeune homosexuel.

Le parcours de Rickie est à ce titre exemplaire du chemin de croix gay. Amoureux éconduit par un partenaire de bal qui avait en fait des vues sur son amie Rayanne, il se confie à Angela : « I belong nowhere, with no one. [...] I don't fit »<sup>564</sup>. Plus tard, on le verra cracher du sang sur une neige froide et immaculée. Molesté par sa propre famille, un oncle et une tante indignes qui quitteront la ville et le laisseront sans toit, il sera finalement recueilli par le professeur de littérature et de théâtre, lui-même homosexuel et en couple. Après avoir essayé de se persuader que sa vie serait tellement plus simple s'il aimait les filles : « I mean, Brian, this could be my chance to be straight »<sup>565</sup>, il pousse sa logique jusqu'à demander à son amie Delia de sortir avec lui. « Okay, but you're gay, right? » répond la jeune fille assez directement, plongeant dans l'embarras Rickie : « Well, I, you know, I ... [...] No, see I try and not to... no, I don't like... Yes, I'm gay. I just don't usually say it like that ». Le mot est

---

<sup>562</sup> Kosofsky, 2008, 40.

<sup>563</sup> Martel, 1996 (rééd. 2000), 36.

<sup>564</sup> « Life of Brian » (01x11), *My So-Called Life*.

<sup>565</sup> « In Dreams Begin Responsibilities » (01x19), *My So-Called Life*.

lâché. « I don't usually say it. I mean, I've actually never said it out loud ». L'homosexualité n'est pas promesse d'une sexualité heureuse et légère. Bien avant de faire son coming-out, Eric essaiera de se suicider. Mais s'il est avéré que le risque de tentative de suicide est beaucoup plus élevé chez les adolescents homosexuels, on peut s'interroger néanmoins sur la portée de ces représentations tragiques de l'homosexualité chez les adolescents. Le message à peine subliminal reviendrait à dire « ne soyez surtout pas gay vous serez malheureux ».

## 6 - Lesbiennes, les grandes absentes

On n'est pas lesbienne quand on a dix-sept ans, semblent déclarer nos séries adolescentes. Il n'y a en effet pas un seul personnage lesbien dans notre corpus. L'homosexualité masculine semble être la seule option possible ou tout du moins susceptible d'être évoquée. Être lesbienne serait-il donc tabou ? La sexualité entre filles ne serait qu'un badinage érotique de recherche de soi avant de voir la lumière d'une hétérosexualité triomphante ? *The Celluloid Closet* parlait déjà de ces relations saphiques minimisées voire niées. Et si Hollywood, à ses débuts, aime les lesbiennes à l'écran, il préfère qu'on les garde derrière les barreaux. Quant à la pornographie, elle saura s'emparer de l'homosexualité féminine pour n'en faire souvent qu'une projection du désir masculin, comme le rappelle Marie-Hélène Bourcier, pour mieux souligner l'hypocrisie et le paradoxe de la censure dont ont été victime les écrits de Violette Leduc, les lesbiennes sont « l'un des topoï majeurs de la pornographie hétérosexuelle ».<sup>566</sup>

Les rares empreintes lesbiennes laissées dans les *teen series* étudiées montrent s'il le fallait que les clichés ont la peau dure : des geôlières, des routiers ou même des professeurs de sport. Dans *Beverly Hills 90210*, la seule allusion directe à une autre sexualité possible, en dehors du sacrosaint rapport hétérosexuel, pourrait passer pour une remarque innocente si elle n'était justement pas coupable d'entretenir tout naturellement la caricature : « Do you remember Ms. Gebhart, the gym teacher, – that we used to always say was gay? [...]. Brian Sullivan married her over the summer ».<sup>567</sup> Brenda et Cherryl évoquent le bon vieux temps du collègue et s'amuse de cette professeure de sport qu'elles imaginaient lesbienne et qui s'est

---

<sup>566</sup> Bourcier, *op. cit.*, 36.

<sup>567</sup> « The First Time » (01x04), *Beverly Hills 90210*.

finalement mariée. Sous les pavés la plage et sous le survêtement la lesbienne. Dans *The O.C.*, Seth dira à Anna, qui le bat à un jeu de foire, « You're a lesbian ». <sup>568</sup> Être capable de battre un homme à quelque concours que ce soit et sur « son » terrain de jeu reviendrait à réveiller sa part de masculinité qui est en soi et donc à être une lesbienne. La logique est imparable.

Mais l'exception peut aussi confirmer la règle et le personnage de Joey dans Dawson fait une révélation intéressante. Alors qu'elle s'emporte et caricature cette obligation faite aux filles de s'intéresser aux garçons, « To call one of these pigs at Capeside my boyfriend and be some perky cheerleader who gets pumped and dumped by the school jocks. Yeah, have sex with Grant Bodine on the locker room floor. Wouldn't that be great? » <sup>569</sup>, la perfide Abby lui lance un délicat : « Spoken like a true lesbian ». Joey ne se démonte pas et rétorque : « I wish I was ». Notre demoiselle Potter ne reflèterait-elle pas une certaine conception de l'homosexualité féminine chère à Monique Wittig et à sa *Pensée straight* (1992) ? Être lesbienne c'est aussi se situer en dehors des normes hétérosexuelles et de leur dictature, c'est s'émanciper de sa condition de femme au sens réducteur que lui prête l'hétérosexualité. Joey souhaiterait être lesbienne pour échapper à sa condition de jeune adolescente obligée de se soumettre au jeu de la séduction et du couple garçon/fille et de finalement céder à l'aliénation de la *cheerleader*, enchaînée, bras et pompons liés, à son petit ami sportif.

## 7 - Du côté des adultes

Le dire. Ne pas le dire. Prétendre que l'on est autre chose. La relation adolescents gay/parents prend différentes tournures. Pour Kurt, il s'agira de le dire à son père : « I'm gay ». Et son *coming out* de ne surprendre en rien le veuf mécanicien qui lui répondra simplement « I know [...] I've known since you were three. All you wanted for your birthday was a pair of sensible heels » <sup>570</sup>. On appréciera l'imagination des scénaristes qui ont préféré la paire de talons aux sempiternelles poupées, entendues comme les indices communs d'une homosexualité latente chez les moins de six ans. La révélation n'est source d'aucun drame, son père l'aime comme il est. Éric, lui, choisira de ne rien dire dans un premier temps, sa tentative de suicide pouvant néanmoins être entendue comme un signal lancé à son entourage

---

<sup>568</sup> « The Heights » (01x09), *The O.C.*.

<sup>569</sup> « Detention » (01x07), *Dawson's Creek*.

<sup>570</sup> « Preggers » (01x04), *Glee*.

et à sa mère qui l'élève seule. La diabolique Georgina se chargera pour lui de le clamer haut et fort lors d'un dîner familial. Après la classique stupeur, l'incompréhension, la culpabilité (« What kind of mother does not know that her son is gay? »)<sup>571</sup>, l'épisode se conclura par le *hug* d'une mère souhaitant à son fils de trouver l'amour. Rickie n'ayant pas de parents le problème est assez vite résolu. Quant à Alistair, il préférera se taire et donner la main à son amie Becka lors de la visite de ses parents au camp Victory.

Le monde parental fait finalement preuve d'une certaine tolérance quand il est mis à l'épreuve de l'homosexualité filiale. Plus surprenant, il admet aussi en son sein l'homoparentalité.

Il est en effet intéressant de noter que parmi nos onze séries il y a trois couples de pères gays. Celui de Luke dans *The O.C.* est un exemple assez ironique puisque le jeune garçon est un homophobe notoire. Or il surprend son père (riche concessionnaire automobile, véritable incarnation d'une Amérique WASP droite dans son costume-cravate et dans ses valeurs familiales) tandis que ce dernier embrasse un autre homme à pleine bouche. Notons d'ailleurs qu'il s'agit du seul vrai baiser gay que l'on aura la chance de voir (l'autre étant un furtif baiser donné par un camarade moqueur et ivre dont le défi prescrit par ses pairs sera d'aller embrasser le pauvre Alistair qui avouera tristement : « You wanna know the lamest part? That was my first kiss »).<sup>572</sup> Dans *Gossip Girl*, le père de Blair est également gay : il a quitté sa femme et New York pour un Français. Et dans *Glee*, série qui se plaît à jouer avec les clichés et leur ironie, Rachel est la fille adoptive d'un couple d'hommes, l'un juif et l'autre noir. Parler de l'homosexualité à l'âge adulte est semble-t-il plus aisé, moins gênant et presque plus rassurant que d'évoquer le sujet à l'âge adolescent.

## 8 - Le crypto-gay et ses limites

La mise en scène d'un personnage gay adolescent n'est pas une évidence et son absence au sein de nombreuses séries le prouve. Elle pourrait presque nous amener à voir l'homosexualité là où elle brille paradoxalement par son absence, réveillant les vieux démons hollywoodiens du « crypto-gay ». On pense à Ben-Hur (Charlton Heston) et à ses retrouvailles

---

<sup>571</sup> « All about my brother » (01x16), *Gossip Girl*.

<sup>572</sup> « Birthdays » (01x08), *Huge*.

ambiguës avec son ami d'enfance Messala dans *Ben-Hur* (William Wyler, 1959). On pense également à la troublante Amy Jolly (Marlene Dietrich) et son haut de forme dans *Morocco* (Josef Von Sternberg, 1930). Suggérer pour ne pas dire. Du côté des séries, *The Wild Wild West* (1965-1969) ou encore *Starsky & Hutch* (1975-1979) ont pu également rendre possible une double lecture.

Mais le procédé trouve ici ses limites. Certes il serait aisé, et pas complètement absurde, de voir en Buffy, la tueuse de vampires, une incarnation crypto-lesbienne de l'héroïne forte qui n'a pas besoin des hommes pour vivre et pour survivre. À l'image de Xéna la guerrière (1995), symbole crypto-lesbien par excellence à la télévision (dont les spectateurs français n'avaient qu'une « version expurgée de toutes les allusions sexuelles contenues dans les dialogues originaux [...] »).<sup>573</sup> Les lycras moulants du jeune Superman pourraient également dissimuler de troubles désirs auxquels les face-à-face virils des deux frères Scott n'auraient rien à envier, s'ils n'étaient pas évidemment retenus par l'inévitable tabou de l'inceste. Mais la sexualité adolescente est un sujet bien trop sensible dans nos séries pour penser que ces dernières puissent véritablement jouer à titiller les hésitations des un-e-s et des autres. Le caractère exemplaire, éducatif voire édificateur, s'accommode mal de double langage dès lors qu'il s'agit de sexe et de jeunesse.

Pourtant, il convient d'évoquer certaines interprétations qui ont été données, notamment concernant la série *Smallville*, au sujet de l'homosexualité suggérée de deux personnages : Clark et Lex. Le parallèle entre super-héros et homosexualité n'est pas nouveau et la question au jeu de mots sans subtilité est souvent posée : gays et superhéros partageraient-ils le même placard ? En effet le nécessaire secret de Superman, et des super-héros en règle générale, est mis en parallèle avec celui qui peut être lié à une homosexualité parfois difficile à assumer. La thématique prend ici une toute autre résonance, car la difficulté d'assumer est souvent d'autant plus forte lorsqu'on est adolescent. Ainsi, l'amitié particulière qui lie le jeune Superman, Clark Kent, à son futur ennemi juré, Lex Luthor dans la série *Smallville* a donné lieu à nombre d'interprétations, comme celle que nous livre Jes Batts dans son chapitre « The Kryptonite Closet : Silence and Queer secrecy in *Smallville* » au cœur de l'ouvrage collectif *The Smallville Chronicle. Critical Essays on the Television Series*. Dans son introduction, Lincoln Geraghty, directeur des recherches, annonce le chapitre et le travail

---

<sup>573</sup> Rambach, 2003, 345-346.

de Battis en insistant sur sa volonté de déconstruire la relation existante entre le jeune super héros et son nouvel ami :

This chapter discusses the spectrum of fascinating ways in which the Clark/Lex relationship has been rewritten by *Smallville*, transformed from the traditional antagonistic pairing between hero and villain that Superman comic lovers recognize, to a far more ambiguous friendship between two highly secretive and vulnerable men. As Battis points out, the series is all about keeping secrets, Clark's identity as Superman, hiding his superpowers and his love for Lana Lang, but it is also a series about intimate bonds between friends. At times throughout the narrative the two come into conflict with each other, and it is within these overlapping boundaries that Battis finds the real heart of the series.<sup>574</sup>

Jes Battis prend un plaisir non dissimulé à débusquer l'érotisme dans les moindres faits, gestes et paroles des deux jeunes garçons. Il voit ainsi dans le sauvetage de Lex par Clark, dès le premier épisode, une démonstration de la tension sexuelle existant entre eux. En effet, selon lui, le premier baiser de la série est celui qui se produit entre Clark Kent et Lex Luthor, puisque le jeune héros, après avoir extirpé son aîné de sa Porsche engloutie par les eaux, lui fait rapidement du bouche-à-bouche avant de pratiquer sur lui un massage cardiaque :

Although Lana is often Clark's primary "savee," Lex requires a sort of multi-layered saving, since Clark is constantly trying to rescue him from both physical and moral peril. And it strikes me as profoundly interesting that, although it takes Clark the entire first season of *Smallville* before he ever dares to kiss Lana, he kisses Lex in the very first episode. Granted, he is performing artificial respiration, but this is still, arguably, the show's very first kiss between two principle characters. And it remains rare, except on a program like E.R. or Baywatch, to see a man resuscitating another man.<sup>575</sup>

L'observation pourrait sembler aussi légère qu'anecdotique en venant souligner à quel point les amitiés masculines peuvent être sujettes à diverses interprétations et notamment celles liées à une homosexualité qui serait sous-jacente. La jeunesse participe ici d'autant plus à cette vision des choses. Mais l'auteur veut voir en sa démarche un acte militant, celui d'avoir

---

<sup>574</sup> Geraghty, 2011, p. xxxiii

<sup>575</sup> BATTIS, Jes, « Silence and queer secrecy in *Smallville* ». **In** : Jump Cut. A Review of Contemporary Media. Disponible sur : <<http://www.ejumpcut.org/archive/jc48.2006/gaySmallville/>>

le droit de voir les désirs cachés, inavoués, inconscients mêmes et qui sont propres à l'amitié en générale, qu'elle soit entre personnes de mêmes sexes ou de sexes opposés : « It is, I think, manifestly impossible to say of any pairing, same-sex or opposite-sex, that they are “just friends,” because “just friends,” like “just pastoral” or “just classical,” is a fiction that heterosexual and patriarchal culture depends upon for its very survival ». On peut ajouter que cette ambiguïté amicale, à la lecture des différentes études sur le sujet, est plus souvent évoquée au sujet des garçons qu'au sujet des filles. Dans son article « Who Is That Masked Man? (Homo)sexual Dynamics in Interracial Buddy Television Series », Anthony Barthelemy évoque justement les amitiés masculines et interraciales, mises en lumière par ceux que l'on nomme les fameux « buddy movies ». L'auteur y voit une démonstration supplémentaire des tensions sexuelles qui se cachent derrière l'image idyllique d'un bonheur aussi viril que fraternel :

The unexamined romance of the buddy genre celebrates the likes of Butch and Sundance in the movies, and television gave us such iconic duos as Starsky and Hutch, or Bo and Luke Duke. Myriads of other buddies in every medium perform an idyllic, eternally youthful boyhood to persuade both men and women that there actually did exist an age of innocence long since gone.<sup>576</sup>

Barthelemy s'attache au fil de son article à explorer de quelle manière le facteur racial ravive selon lui les tensions sexuelles inhérentes à ce genre de films et contribue à mettre en péril, ce qu'il nomme « the myth of heterosexual hegemony, especially in American macho mythology »<sup>577</sup>.

## 9 - Adolescents gays, entre conservatisme et subversion ?

L'homosexualité, à la télévision américaine, a fait son entrée à pas de velours. En 1981, Steven Carrington, personnage du soap opera *Dynasty*, est le premier personnage récurrent d'une série de télévision dramatique, d'abord ouvertement bisexuel, et plus tard tout à fait gay<sup>578</sup>. Le rôle de Matt, dans la série *Melrose Place* (1992)<sup>579</sup>, bien que critiqué car jugé

---

<sup>576</sup> Barthelemy & GRAAT, 2007, p.1.

<sup>577</sup> *Ibid.*

<sup>578</sup> Summers, Claude J., *The Queer Encyclopedia of Film and Television*, Cleis Press, San Francisco, 2005.

trop timoré dans l'expression de son homosexualité, est néanmoins emblématique d'une représentation gay, elle aussi récurrente, sur le petit écran des années 1990. D'ailleurs, comme le souligne Michaela D.E. Meyer :

According to Becker (2004), the years between 1990 and 1995 were essential to the establishment of non-heterosexual identities on television. To illustrate this point he explains that ABC lost over \$1.5 million in revenue when producing an episode of the hit series *thirtysomething* that contained two gay characters in bed together, yet only 4 years later a lesbian kiss on *Roseanne* resulted in substantially more lucrative ratings spikes ultimately attracting advertisers to programs that were perceived as “edgy” in terms of representing sexual identity (Becker 2004, p. 392).<sup>580</sup>

Il faudra attendre le coming out de Ellen Degeneres, héroïne de la série *Ellen*, sur la chaîne ABC en 1997, pour que les personnages de gay et de lesbiennes se multiplient comme des *donuts*. Et si ces figures adultes homosexuelles ont pu se jouer des codes hétérosexuels, elles ont aussi fait le jeu d'une course à la normalisation. Il s'est agi rapidement d'être en couple, stable, aspirant à la paternité ou à la maternité. Le couple gay de la très populaire *Modern Family*, l'une des séries préférées de Mitt Romney<sup>581</sup>, s'inscrit dans un relatif conformisme : le prix à payer pour faire accepter au plus grand nombre la différence. Les séries adolescentes n'en sont pas là. Elles ne semblent ni tout à fait prêtes à promouvoir une sexualité homosexuelle dans sa « normalité » ni vraiment enclines à en faire un outil de subversion. On l'a vu, à part quelques exemples (minoritaires) de personnages hors-normes sachant semer le trouble dans les genres et dans les cadres sexuels et/ou identitaires, on reste dans un *statu quo* où la peur de l'âge ingrat, bouillonnant et hormonal, tétanise toute tentative d'émancipation. Les saisons suivantes ouvriront pour certaines *teen series* le champ des possibles : ainsi, la deuxième saison de *One Tree Hill* verra par exemple l'apparition d'un personnage bisexuel et hispanique, Anna Tagaro, qui a fui les rumeurs de son ancienne école pour venir s'installer dans la commune « sans histoires » de Tree Hill, avec ses parents et son frère jumeau Felix.

---

<sup>579</sup> Spin-off de *Beverly Hills 90210* (Aaron Spelling).

<sup>580</sup> Meyer, 2009, p.238.

<sup>581</sup> New York Times, « Gay on TV: It's All in the Family », Brian Stelter, 8 mai 2012.

### III - Les corps adolescents : l'identité dans la chair

---

Ainsi la petite fan peut choisir d' « être » qui elle veut, mais uniquement à l'intérieur de cette présélection de figures féminines faite par les adultes – le plus souvent des hommes, à la tête des grandes unités de productions audiovisuelles. Si la fille sportive et un brin garçon manqué est acceptée, de même que la fille un peu agressive et « grande gueule », toutes ont en commun des caractéristiques indispensables : la jeunesse, la beauté et la minceur, entendues comme des vertus indissociables. La liberté de ton et de personnalité apparente reste assujettie à un cadre esthétique qui ne peut être transgressé et qui est perçu par les filles comme une norme fondamentale. Se projeter à cet âge sur un modèle hors norme sur le plan du physique ou du comportement est en effet difficile, car il s'agit d'un choix peu valorisant à titre personnel et peu rentable au niveau social.<sup>582</sup>

Le corps, on l'a vu, est au cœur de nombre des problématiques liées à l'adolescence, et il convient de prendre le temps d'approfondir les manières dont les *teen series* s'en saisissent, le montrent, l'exhibent, le questionnent ou l'utilisent sans jamais le laisser de côté. En télévision, le corps n'est jamais un second rôle, il tient le devant de la scène parce qu'il est justement *le* devant de la scène, la première image, la première impression. Dans quelle mesure ce corps, dont l'usage du singulier démontre sa prétention à une universalité et avec elle à un idéal, laisse-t-il place à l'expression *des* corps adolescents dans toute leur pluralité, leur diversité et leur complexité ? Car le moment de l'adolescence correspond à cette phase pubertaire durant laquelle les bouleversements intérieurs (hormonaux essentiellement) vont de pair avec les transformations physiques extérieures qui en découlent (apparition des poils, de la poitrine...), autant de « symptômes » de l'apparition de nouveaux désirs et d'un éveil à la sexualité. Dès lors, il semble particulièrement intéressant d'observer comment ces corps vont être représentés, dans quelle mesure ils le seront différemment, selon que les personnages soient filles ou garçons, quelles sont les images dominantes et les figures marginales. Nous verrons que les représentations télévisuelles de ces jeunes corps sont aussi riches et complexes que cet âge bouillonnant et changeant qui accorde à l'image un pouvoir si déterminant.

---

<sup>582</sup> Catherine Monot, *op. cit.*, 50.

## A - Puberté et transformation(s)

### 1 - Sexe, hormones et puberté

La puberté est consubstantielle à l'adolescence. Comme le rappelle Agnès Thiercé dans son *Histoire de l'adolescence*, elle définira à elle-seule cet âge et contribuera à l'élaboration et à la création du « modèle adolescent » au XIX<sup>ème</sup> siècle : « l'hermaphrodisme de l'enfance prend fin »<sup>583</sup>, les corps se transforment et les genres s'affirment en même temps que les différences physique et sexuelles s'accroissent entre garçons et filles. La phase pubertaire a longtemps été, et l'est encore, réduite au moment précis de l'apparition des désirs sexuels chez l'être humain, comme si celle-ci pouvait servir de borne-repaire à l'entrée en sexualité d'une jeunesse dont on sait qu'elle a éprouvé bien avant les premiers émois et autres découvertes sexuelles. Granville Stanley Hall en était d'ailleurs convaincu alors même que Sigmund Freud affirmerait et démontrerait que « l'instinct sexuel » ne naissait pas subitement à l'adolescence, et que cette affirmation était aussi saugrenue que d'affirmer que les parties génitales, jusque-là inexistantes, apparaissaient soudainement à l'âge de la puberté<sup>584</sup>. Il n'en demeure pas moins que la sexualité devient possible à l'adolescence et qu'elle inquiète autant qu'elle fascine. La maîtrise des instincts sexuels de la jeunesse était, toujours selon Hall, l'une des tâches les plus importantes de l'éducation qui mettait en jeu les intérêts de la société et même les fondements de la civilisation :

It is indeed one of the most important social tasks of education to restrain, confine and subject to an individual control (itself identical with the demands of society), the sexual instinct when it breaks forth in the form of the reproductive function. In its own interests, accordingly, society would postpone the child's full development until it has attained a certain stage of intellectual maturity, since educability practically ceases with the full onset of the sexual instinct. Without this the instinct would break all bounds and the laboriously erected structure of civilization would be swept away. Nor is the task of restraining it ever an easy one.<sup>585</sup>

---

<sup>583</sup> Thiercé, *op. cit.*, 35.

<sup>584</sup> Comme le rappelle C.M.Fleming dans *Adolescence. The Sociology of Youth and Adolescence* (1948).

<sup>585</sup> Fleming, (first ed. 1948) 2005, 40.

Il est amusant d'observer que cette conception alarmiste du danger présupposé des instincts sexuels à l'adolescence, si elle a su se modérer, reste néanmoins encore prégnante de nos jours, réduisant souvent les jeunes gens à des amas d'hormones incontrôlables. Les adolescents eux-mêmes y font bien sûr souvent référence dans les séries, que ce soit les Capesidiens de *Dawson's Creek* ou les jeunes chanteurs de *Glee*. Mais il est intéressant de constater que les remarques à ce sujet sortent aussi de la bouche d'adultes, dans un mélange de perplexité et de condescendance amusée. « Hormones. What would we do without them? », commente en souriant le professeur de littérature d'Angela, alors qu'il vient de lire à haute voix en classe un haïku érotique écrit anonymement (on apprendra plus tard qu'il a en fait été écrit par Sharon, l'élève modèle)<sup>586</sup>. Giles réprimandera gentiment Buffy, alors que cette dernière délaisse son rôle de tueuse de vampire pour un rendez-vous avec un garçon : « Follow your hormones if you want »<sup>587</sup>. Dans la série *One Tree Hill*, la barmaid, employée pour la soirée lors d'une réception des Scott à laquelle sont conviés tous les membres de l'équipe de basketball, les cheerleaders ainsi que leurs familles, aura ce trait d'humour éloquent : « Jocks and cheerleaders. Lots of hormones tonight »<sup>588</sup>.

## 2 - Les métamorphoses

Pourtant, si le rôle des hormones et donc des transformations internes est mis en avant et sans doute surexploité, les bouleversements corporels externes sont un sujet complexe qui bénéficie d'un traitement relativement superficiel, au profit d'une approche quasi hygiénique où la négation du corps physique et de la chair semble l'emporter. Dans nos *teen series*, il est troublant d'observer que l'on en parle rarement et qu'on ne les montre presque jamais. Rares sont celles qui osent faire prononcer les mots « poils » ou « seins », encore plus rares sont celles qui font voir un bouton ou une moustache naissante : une minorité d'entre elles parvient néanmoins à aborder de front ces sujets tandis que d'autres le font par des moyens détournés, comme les séries fantastiques et la portée symbolique qui fait leur richesse.

Du côté des séries dites rationnelles, la scène d'ouverture de *Dawson's Creek* est à ce titre particulièrement intéressante puisque en un dialogue apparemment innocent, au cours

---

<sup>586</sup> «The Substitute » (01x06), *My So-Called Life*.

<sup>587</sup> « Never Kill a Boy on the First Date » (01x05), *Buffy The Vampire Slayer*.

<sup>588</sup> « Life In a Glass House » (01x07), *One Tree Hill*.

duquel Dawson et sa meilleure amie Joey discutent de leurs quinze ans et du fait de continuer à dormir dans le même lit, nous sommes immédiatement plongés au cœur des bouleversements corporels et émotionnels de l'adolescence :

Joey: Sleeping in the same bed was fine when we were kids, but we're fifteen now.

Dawson: Yeah.

Joey: We start high school Monday?

Dawson: Yeah.

Joey taps her chest.

Joey: And I have breasts!

Dawson: (surprised) What?!

(She points to Dawson.)

Joey: And you have genitalia!

Dawson: I've always had genitalia.

Joey: But there's more of it.

(Dawson is embarrassed but tries to play it off.)

Dawson: How do you know?

Joey: Long fingers... I gotta go.

(She moves toward the open window to leave. Dawson reaches out to her.)

Dawson: Whoa Jo, don't hit and run. (Joey turns around) C'mon, explain yourself.

Joey: I just think our emerging hormones are destined to alter our relationship and I'm trying to limit the fallout.

(Dawson gets up off the bed with his arms crossed, smiling.)

Dawson: Your emerging hormones aren't developing a thang for me, are they? <sup>589</sup>

L'utilisation de ce ton direct, quasi médical (« genitalia » pour les organes génitaux, « emerging hormones » pour désigner le bouleversement hormonal), nous paraît original à plusieurs égards : d'une part il est celui employé par un personnage féminin (témoignant s'il le fallait d'une égalité dans la parole sur le corps et la sexualité qui n'est d'ordinaire pas si évidente), d'autre part il tranche avec la fausse pudeur de mise dans la plupart des séries et enfin il vient annoncer les changements à venir et le bouleversement des relations entre les personnages, que ces derniers n'auront de cesse d'évoquer tout au long de la saison. Quelques très rares images viennent alimenter le discours en matière de changements physiques

---

<sup>589</sup> « Emotions in Motion » (Pilot) (01x01), Dawson's Creek.

disgracieux : elles le sont assez pour les citer, comme le bouton d'Angela qui donnera son nom à l'épisode « The Zit »<sup>590</sup> ou encore lorsque Sam Weir se fera maltraiter par une fille du lycée, elle lui soulèvera le bras pour mieux lui lancer : « You don't even have hair on your pit »<sup>591</sup>. Les moustaches duveteuses, les peaux boutonneuses ou les dentitions appareillées n'ont de place réelle que dans ces deux seules séries : *My So-Called Life* et *Freaks and Geeks*. Pour ce qui est de l'apparition de la poitrine chez les filles, autre signe visible des transformations pubertaires, elle n'est évidemment pas mise de côté, car nettement plus photogénique que l'acné et symboliquement plus intéressante comme on a pu le noter au sujet de la sexualisation des adolescentes.

Du côté des *teen series* fantastiques, la thématique pubertaire prend une autre dimension. Ces dernières vont remplir leur fonction symbolique et cathartique auprès de leur jeune public en lui présentant des situations et des personnages dont le caractère irréel parvient néanmoins à parler directement à et de leur réalité :

Since myths reflect social or cultural attitudes, it is not surprising that the mythic elements in *Smallville* (especially during the first few seasons) also serve as a way of highlighting social issues relevant to the youth audience: obsessions with beauty, teenage infatuation and sexual desire, eating disorders, and the experience of social isolation or family background.<sup>592</sup>

Car le genre fantastique est aussi avant tout celui de la différence, qu'elle soit génétique, physique, culturelle ou sociale et fait écho en cela à la période de l'adolescence :

The first few seasons of *Smallville* in particular address the kinds of experiences that reinforce « difference » among high school teenagers. This is not surprising because the teenage years are a time of significant changes in a person's body, in their sense of identity, and in their relationships with peers.<sup>593</sup>

Comme les mythes qui appartiennent au passé mais ont une influence directe sur le présent, les récits fantastiques transcendent les spécificités de l'histoire et du monde contemporain

---

<sup>590</sup> « The Zit » (01X05), *My So-Called Life*.

<sup>591</sup> « Kim Kelly is My Friend » (01x04), *Freaks and Geeks*.

<sup>592</sup> Geraghty, *op. cit.*, 25.

<sup>593</sup> *Ibid*, 28.

comme l'a rappelé Umberto Eco à propos de *Superman* : « He possesses the characteristics of timeless myth, but is accepted only because his activities take place in our human and everyday world of time ». <sup>594</sup>

Certains pourraient probablement objecter que les *teen series* fantastiques se contentent d'aborder les transformations liées à la puberté au moyen de métaphores et de symboles, propres au genre (télévisuel), dénués de tout lien avec la réalité de cette période si particulière et à qui échapperaient finalement ses aspects physiques et sexuels.

Pourtant, le phénomène pubertaire dans *Buffy The Vampire Slayer* et *Smallville*, est traité d'une manière efficace, notamment en utilisant à bon escient le concept de métamorphose et des origines mythologiques qu'elle porte en elle (on pense légitimement aux *Métamorphoses* d'Ovide, mais aussi à celle de Franz Kafka (*Die Verwandlung*)<sup>595</sup> : des histoires pleines de violence et de sexe qui font directement écho à l'adolescence. L'épisode de *Smallville*, « Metamorphosis »<sup>596</sup>, à ce titre, rappelle l'univers de la nouvelle kafkaïenne puisqu'il met en scène Greg, collectionneur d'insectes, boutonneux à lunettes et amoureux éperdu de Lana, qui va se transformer en une sorte d'homme araignée suite à l'attaque d'insectes contaminés à la kryptonite. Il perd par la même occasion son acné disgracieuse et ses lunettes, tue sa mère et capture Lana dans ses filets d'homme-insecte. Les parallèles avec les transformations liées à la puberté sont plutôt limpides en mettant en avant le fait de n'être plus maître de son propre corps et, plus prosaïquement, de ce qui en sort (sous l'assaut des bouleversements hormonaux notamment), et de se laisser submerger par ses désirs (nouveaux).

Au niveau psychanalytique, le meurtre de la mère n'est pas sans rappeler non plus le matricide d'Oreste et la nécessité de tuer symboliquement la figure maternelle, de « couper le cordon ». Les superpouvoirs incontrôlables de Clark remplissent la même fonction symbolique, mais d'une manière plus positive, celle de rappeler les forces non moins contrôlables des hormones et des désirs adolescents :

The images of the monstrous become a metaphor for male adolescence and hormonal fluctuations. As Miles Millar, one of the show's creators, has stated, "super powers are

---

<sup>594</sup> Eco, 1972.

<sup>595</sup> Dans l'épisode « The Zit », Angela étudie justement le célèbre ouvrage de Kafka : le clin d'œil est évident.

<sup>596</sup> « Metamorphosis » (01X02), *Smallville*.

just like puberty. They sort of show up one day, and at first, they're rather scary and he can't always control them.<sup>597</sup>

Il est aisé ici de faire un lien avec la force surpuissante de Buffy, qu'elle contrôle plus ou moins, et qui souligne aussi non seulement la difficulté de gérer les changements physiologiques et psychologiques qui surviennent à l'adolescence mais aussi sans doute avec eux (l'apparition de la poitrine, des fesses etc.) le pouvoir plus spécifiquement féminin que ces nouveaux attributs peuvent avoir sur les garçons, ou tout du moins sur la manière dont les filles vont être désormais regardées. La transformation d'Alex en hyène au sein d'une meute mixte d'adolescents veules et voraces viendra également alimenter la thématique de la transformation sexuelle en la poussant à son paroxysme : les adolescents ne devenant qu'une bande d'animaux uniquement contrôlés par leurs instincts et leurs hormones<sup>598</sup>.

### **3 - Corps, lieu de différenciation ou de discrimination sexuelle ?**

Rayanne : You're not going to believe this. Sophomore Girls. The top 40.

Angela : What?

Rayanne : Okay, the first one's obvious. Hottest sophomore babe, Casey Hall.

Casey Hall is, like, the prettiest girl in our class, maybe even in the whole school, maybe even in America...

Angela : I see her in Sociology. She's always flipping her hair around.

Rayanne : That's one term for it. Will you look at this? Best butt.

Rickie : Who?

Rayanne : Leslie Godfrey. That's no lie, she sits in front of me in homeroom.

Rickie : Best legs.

Rayanne : Jennifer Kamensky? In what universe?

Rickie : It's who you know. Have you viewed her ankles? Her ankles are like hams.

Angela : Wait, Sharon Cherski.

Rayanne : Who?

Rickie : Oh, Angela's ex.

Angela : Oh, God.

---

<sup>597</sup> Geraghty, op. cit., 36.

<sup>598</sup> « The Pack » (01x06), Buffy The Vampire Slayer.

Rayanne : Well, they are quite sizable. If I had a set like that, I'd own a small country.  
Angela : Things like this make me sick. Stop reading it, it's stupid. It's less than stupid.  
Who asked them? What gives them the right to decide ?  
Rayanne : Oh, my God, Angela! I'm on it!  
Angela : What?  
Rayanne : "Most Slut Potential." Do you love it?  
Rickie : Don't worry. You're not on it.  
Angela : I don't care...

Cet extrait de dialogue de « The Zit », cinquième épisode de *My So-Called Life*, intervient après que Rayanna a trouvé un classement des filles faits par les garçons du lycée. Il résume assez bien la position cruelle dans laquelle la jeune adolescente peut se retrouver, et dans laquelle il est fort probable qu'elle se trouve de nouveau à l'âge adulte : le corps morcelé en plusieurs pièces (de choix évidemment) jugées selon leur attrait sexuel exercé sur la gent masculine et selon les stricts critères de cette dernière. Jambes, fesses, seins etc. : cette vision fétichiste du corps de la femme ne brille malheureusement ni par sa nouveauté ni par sa désuétude. La publicité en a d'ailleurs fait son leitmotiv. Car au-delà d'un classement confidentiel fait par des garçons lambda d'un lycée d'une banlieue fictive de Pittsburgh, c'est le regard de toute une société que l'on perçoit, tandis que se fait entendre une voix puissante, celle de la domination masculine et du patriarcat.

Dans leur rapport au corps et aux images qui en sont données, la marge de manœuvre des jeunes filles est réduite à une portion congrue. Dans nos séries, l'adolescente peut se plier aux codes ou bien doit se plier aux codes tout en exprimant son désaccord : il est difficile voire impossible de trouver un modèle féminin totalement affranchi du regard masculin et des canons de la beauté en vigueur. Même les personnages qui apparaissent les plus réfractaires aux normes en vigueur, les *freaks* décrits auparavant, cèdent du terrain, côté physique et apparences. Car comme le rappelle Catherine Monnot dans ses *Petites filles d'aujourd'hui* : « Le corps de la préadolescence n'est plus celui de la petite enfance, seulement spontané, brouillon et enjoué : il devient un véritable enjeu et doit s'adapter à de nouvelles règles, être maîtrisé d'après des codes complexes »<sup>599</sup>.

---

<sup>599</sup> Catherine Monnot, *op. cit.*, 71.

## B - Les corps magnifiques et magnifiés

### 1 - Beauté obligatoire et dictature de la minceur

Dawson : People don't find mates by instinct?

Joey : Meaning people go by whatever supermodel the media decides to be this month's perfect human specimen.

Dawson : I don't need "Entertainment Tonight" to tell me Drew Barrymore is hot.

Joey : Twentieth-century men worship women who look like nutritionally deprived heroin addicts. In the Renaissance, they liked women who were hefty. Some cultures like women with bones through their noses and plates in their mouths. It's just the way it goes.<sup>600</sup>

Joey Potter n'est pas la dernière à tenir des discours qui remettent en question la société patriarcale et le dialogue ci-dessus prouve sa distance critique vis-à-vis des médias qui imposent leurs canons esthétiques à toute une société, aux hommes du XX<sup>ème</sup> siècle notamment, qui se plient sans rien dire à cette dictature d'une beauté unique passant forcément par la minceur des corps. Si l'on ne peut qu'applaudir cette diatribe à l'encontre des diffuseurs autocrates obsédés par la finesse (voire la maigreur) des corps, on reste néanmoins sceptique au vu de l'anatomie de la jeune fille et de ses amies dans la série *Dawson's Creek*. Joey, Jen ou encore Abby sont en effet toutes trois particulièrement fines, sans les accuser néanmoins d'être accros à l'héroïne ni même émettre des doutes quant à leur régime alimentaire. Est-ce à dire que son discours aurait eu plus de crédibilité si elle avait été ronde ? Force est d'avouer que nous serions tentée de répondre par l'affirmative au vu de la force symbolique évidente qu'ont les images en télévision. Une parole contre la tyrannie de la minceur dans les médias dans une série où la minceur est omniprésente pose légitimement question.

Grace Palladino dans son ouvrage *Teenagers* souligne ce paradoxe des double-discours en matière d'apparence à travers le magazine *Seventeen*. Fondé en 1944, ce magazine américain destiné aux adolescentes, encourage en effet ses jeunes lectrices à prendre la vie au sérieux en leur dispensant des conseils sur leur scolarité et les façons d'appréhender le monde

---

<sup>600</sup> « Beauty Contest » (01x12), *Dawson's Creek*.

professionnel, tout en sollicitant leur intérêt pour la politique et les problèmes de société. Mais dans le même temps, ce mensuel les pousse à se définir à travers les apparences, les rendez-vous et les produits vendus et plébiscités dans leurs pages :

On the one hand, character-builders like *Seventeen* expected teenagers to take life seriously. In fact, the magazine offered solid advice about preparing for college and future careers and treated young readers as full-fledged citizens with an interest in politics, the United Nations, and issues like democracy and social justice. On the other, *Seventeen* encouraged teenagers to define themselves through their appearance (and their dates) and ensure their status as successful teens by purchasing the products they saw advertised in its pages.<sup>601</sup>

Les personnages de nos séries relèvent de la même ambiguïté : chez les filles comme chez les garçons, la majorité arbore de jolis yeux, une jolie peau, un joli sourire et une silhouette svelte. Toutes et tous semblent avoir conscience de la dictature des apparences et de la futilité du *lookism* régnant et toutes et tous s'y soumettent avec docilité mais en sont de surcroît l'incarnation parfaite. Chez les filles tout particulièrement, l'image semble prendre de plus en plus d'importance, participant on l'a vu dans une certaine mesure à une sexualisation qui peut les réduire au statut d'objet sexuel, mais aussi les contraindre à développer un rapport au corps de plus en plus obsessionnel dans sa recherche de perfection.

Ainsi, l'historienne américaine Joan Jacobs Brumberg [1997], étudiant les journaux intimes de jeunes filles, montre qu'avant la Première Guerre, les filles mentionnaient rarement leur corps et se livraient essentiellement à une introspection sur leurs états d'âme ; un siècle plus tard, dans leurs propos, le physique domine : il s'agit avant tout de maigrir ou de changer de look... C'est aussi le message envoyé dans les séries et la presse : s'améliorer passe non pas par un développement intellectuel ou émotionnel, mais par un travail sur son physique ; ceci est appuyé par toute une rhétorique du pouvoir : contrôler son apparence est présenté comme une façon, voire la seule, de prendre sa vie en main [Orbach, 2009].<sup>602</sup>

Car la perfection chez les filles (mais on verra que les garçons dépendent aussi de plus en plus des mêmes impératifs) passe nécessairement par la minceur et à ce titre, la

---

<sup>601</sup> Palladino, *op. cit.*, xvii.

<sup>602</sup> Duru-Bellat, *op. cit.*, 143.

confrontation de nos personnages avec la réalité est édifiante. Dans la série *One Tree Hill*, une compétition de *cheerleading*<sup>603</sup> est organisée et oppose les corps ultra-minces des actrices qui incarnent les supportrices des Ravens à ceux, beaucoup plus musclés (cuisses, ceinture abdominale etc.), des équipes adverses, composées vraisemblablement de vraies *cheerleaders*. Les chorégraphies laissent peu de doute à ce sujet : nos personnages principaux se contenteront de quelques mouvements chaloupés là où les professionnelles enchaîneront des figures de gymnastiques impressionnantes.

Parmi les nombreuses enquêtes menées sur l'influence que peut avoir la télévision sur les comportements adolescents, l'une a retenu notre attention : « Adolescents report television characters do not influence their self-perceptions of body image, weight, clothing choices or food habits » de Donna Winham et Jeffrey S. Hampl (tous deux travaillant au Department of Nutrition, Arizona State University). Elle s'est proposée en 2007 d'étudier les rapports des adolescents aux personnages de série afin de savoir dans quelle mesure les images diffusées peuvent avoir un impact sur la perception qu'ils pouvaient avoir d'eux-mêmes. Si l'enquête, menée en ligne auprès de quatre cent soixante-sept lycéens américains, a pu conclure que les adolescents affirmaient ne pas se laisser influencer par les fictions, elle a su dans le même temps montrer toutes les complexités inhérentes au pouvoir de l'image sur la jeunesse. Elle note ainsi le décalage entre fiction et réalité, spécifiquement dans la représentation des corps observée dans les sitcoms américaines :

Content analysis of television characters in situation comedies indicated that 33 percent were underweight, 60 percent were average weight, and 7 percent were above average weight (Fouts and Burggraf, 2000). In US society, upwards of 66 percent of the adult population is overweight or obese (Ogden et al., 2006).<sup>604</sup>

Par ailleurs, si elle ne nie pas que la perception des adolescents peut avoir les ressources personnelles nécessaires pour ne pas accorder de crédit à ces représentations, elle remarque que d'autres seraient susceptibles de le faire :

Constant depictions of images of thin women or physically fit men on television may foster the development of eating disorders, steroid use, or other unhealthy practices

---

<sup>603</sup> « Spirit In the Night » (01X17), *One Tree Hill*.

<sup>604</sup> Winham & Hampl, 2008, p. 121-130.

among some teenagers, but for others, these television realities may be perceived as equally fictional as cartoons (Hargreaves and Tiggerman, 2003; Harrison, 2000).<sup>605</sup>

Enfin, autre point intéressant qui vient confirmer ce que nous pressentions déjà au sujet de la dictature exercée sur un corps féminin devant se conformer à un idéal esthétique, l'étude montre les différences de perceptions entre filles et garçons :

More boys than girls indicated they were never influenced by television characters to feel differently about their weight, desire to change their weight, or to change their clothing style. Both boy and girl respondents felt that it would be girls who were more influenced by television characters to change their weight. These results suggest these high school students recognize the influence the media have on their peers, and that girls may be more affected due to expectations to look attractive.<sup>606</sup>

Nos séries donc, pour la plupart (nous allons développer les exceptions que sont *Freaks and Geeks*, *Glee* ou *Huge* par exemple), participent à ce jeu des apparences au sein duquel le vêtement et l'apparence physique sont primordiaux. Certaines savent aussi manier l'autodérision, à la manière d'une Buffy, en pleine enquête sur des créatures monstrueuses, qui prend le temps de demander à Giles : « Does this outfit make me look fat ? »<sup>607</sup>. On ne peut s'empêcher de voir en cette si cruciale question, à la fois symptomatique et caricaturale, un clin d'œil critique à la difficulté d'être une adolescente dans un monde réel qui a néanmoins lui aussi ses vampires.

## 2 - Corps triomphants et dieux du stade

Clark Kent in Smallville has to be pretty, white, and straight, because Clark Kent within the Superman comics is pretty, white, and straight. And being pretty, white, and straight is an oppressive prerequisite for most popular television shows in North America.<sup>608</sup>

---

<sup>605</sup> *Ibid.*

<sup>606</sup> *Ibid.*

<sup>607</sup> « Never Kill a Boy on the First Date » (01x05), *Buffy The Vampire Slayer*.

<sup>608</sup> Battis, in Geraghty, *op. cit.*, 48.

Les garçons n'échappent donc pas non plus à la notion de la beauté obligatoire (en plus de la blancheur de peau et de l'hétérosexualité). Mais là où la minceur pour les filles semblait être un élément indispensable et indissociable de l'apparence, la musculature apparaît, dans une moindre mesure, comme son équivalent au masculin. On pense au corps particulièrement sculpté de Clark, aux éternels débardeurs blancs immaculés de Ryan laissant voir les muscles de son cou et de ses bras, aux exercices de musculation intensive de Nathan, à la silhouette d'Adonis de Nate alors qu'il saute dans la piscine pour sauver un camarade ou encore à Finn et Puckerman musclés comme des footballeurs américains (ils appartiennent d'ailleurs à l'équipe du lycée).

L'observation de deux situations de nudité masculine dans l'enceinte du lycée permet d'ailleurs de mettre en valeur les différences de traitement qui sont faites selon le corps en action. La première est celle du freluquet Sam Weir<sup>609</sup>, qui après s'être finalement résolu à passer l'épreuve douloureuse des douches collectives, se voit poussé dans les couloirs du lycée par ses camarades qui lui volent la serviette Starwars nouée autour de ses hanches. S'ensuit une course effrénée et quelque peu désorientée de ce très frêle corps glabre dans les couloirs du lycée alors qu'un floutage circulaire bleu a été incrusté sur le film pour cacher son intimité. La seconde met en scène Lucas Scott, à qui l'on vole sa serviette alors qu'il prend sa douche après l'entraînement<sup>610</sup> : les fesses et le sexe cachés par des ballons de basket, le corps parfaitement glabre, légèrement hâlé, aux muscles saillants parfaitement dessinés. L'érotisme supplante le ridicule, le muscle la maigreur.

## C - Les corps monstrueux

« Sans doute la violence du portrait est rare mais l'image dominante est bien celle d'un âge hybride dont le produit est au mieux un individu gauche, au pire un être monstrueux »<sup>611</sup>.

---

<sup>609</sup> « I'm With The Band » (01X06), *Freaks and Geeks*.

<sup>610</sup> « Are You True ? » (01X03), *One Tree Hill*.

<sup>611</sup> Agnès Thiercé, *op. cit.*, cite Zola au sujet de son personnage de Victor dans *L'Argent* (1891).

## 1 - De la perception de soi

« I am ugly », déclare Angela Chase alors qu'elle vient de découvrir un minuscule bouton sur son menton<sup>612</sup>. Au-delà de l'importance de l'apparence du physique chez les adolescents, il y a surtout finalement la façon négative de se percevoir qui pose problème. Car la haine de soi apparaît comme récurrente chez les adolescents, comme le montre ce court dialogue entre Jen et Joey<sup>613</sup> :

Jen : My body's a mess. I'm too short, my hips do this weird thing and my face is shaped like a duck. And I hate my breasts.

Joey : Are you serious?

Jen : Yeah, I mean, it's completely normal to hate the way you look.

Pour la jeune fille, il est tout à fait normal de ne pas s'aimer, voire même de se détester. Les adolescents se perçoivent parfois comme des montres, se sentant complètement démunis face à tous ces changements corporels qui surviennent. L'un des seuls moyens de vaincre le monstre qui sommeille est de le domestiquer avec l'exercice physique, la discipline de soi. Ainsi va la vie des *cheerleaders*, emblématique de cette discipline que les femmes imposent à leur corps, cette fameuse « contrainte du vêtement et de la chevelure »<sup>614</sup> évoquée par Pierre Bourdieu, partagée par l'ensemble des adolescentes dans les teen series, et symbole de ce rapport autocrate à l'image corporelle.

Car le corps devient un instrument de communication, du bien-être comme du mal-être : « l'usage du corps, son traitement, son marquage ou son vêtement sont plus manifestement symptomatiques qu'autrefois d'une difficulté à grandir, à vivre, à faire du lien social, à aimer, à travailler »<sup>615</sup>. Il fait passer des messages au monde qui l'entoure et peut le faire de la manière la plus littérale au travers des tatouages par exemple. Haley choisira de se faire tatouer le numéro de joueur de Nathan en bas du dos alors que Lucas ira se faire tatouer sur un coup de tête et un peu ivre avec Brooke<sup>616</sup> :

---

<sup>612</sup> «The Zit » (01X05), *My So-Called Life*.

<sup>613</sup> « Dance » (01X02), *Dawson's Creek*.

<sup>614</sup> Bourdieu, *op. cit.*, 48.

<sup>615</sup> Birraux, 2004, 7.

<sup>616</sup> « With Arms Outstretched » (01X09), *One Tree Hill*.

On dira que la quête du tatouage demeure une entreprise personnelle fortement influencée par les manifestations contemporaines de la mode. En réalité, le tatouage appartient à la culture actuelle – le fait même d’être tatoué montre que le jeune appartient à la culture de son temps –, mais une logique personnelle préside au choix de se faire tatouer.<sup>617</sup>

## 2 - D’être gros-se

Brooke : Hey, did you buy the new Beyonce?

Peyton : No.

Brooke : You know, Peyton, I know you’re all Gwen Stefani, plaid skirt, I’m a badass, but we love you anyway, and you know why? Because Friday night, when it is game time, there you are. One of us.

Peyton : P.S. Gwen Stefani is not a badass. You ever look past it, Brooke?

Brooke : Past what?

Peyton : All of it. High school, basketball, and just... the whole popularity drama.

Brooke : Yeah. I mean, I think about the future sometimes and it scares me. But then I think I’ll go to college... I’ll join the right sorority... I’ll marry a rich guy. Unless I get fat.<sup>618</sup>

Si la minceur est obsessionnelle, devenir grosses devient cauchemardesque pour toutes les adolescentes. Parmi nos personnages principaux, hormis la série *Huge* sur laquelle nous allons revenir plus longtemps, la seule qui affiche un net surpoids est Mercedes Jones dans *Glee*. Fidèle à sa volonté de mettre sur le devant de la scène toutes les minorités d’ordinaire mises de côté ou réduites au simple rôle de figurants, la série n’hésite pas à nous montrer une jeune fille ronde qui assume ses formes. En effet, Mercedes joue sur son corps hors normes (celles imposées par les médias et par une société occidentale de plus en plus obsédée par le paraître) qu’elle chante, qu’elle danse ou qu’elle se promène dans les couloirs du lycée McKinley, il émane de ses rondeurs une sensualité non dissimulée, notamment quand elle reprend la chanson « Bust Your Window » de Jazmine Sullivan, après avoir effectivement cassé la vitre de la voiture de Kurt : ce dernier lui ayant fait croire qu’il aimait Rachel alors

---

<sup>617</sup> Jeffrey, Lachance, 2012, 41.

<sup>618</sup> « The Places You have Come To Fear the Most » (01x02), *One Tree Hill*.

que Mercedes avait développé des sentiments amoureux à l'égard du jeune homme (gay en réalité)<sup>619</sup>. Tout de noir vêtue, (pantalons et hauts moulants) excepté une micro veste de cuir rouge vif, la jeune fille ondule sur des talons hauts sans le moindre complexe.

Le seul bémol à cette scène tient sans doute au fait que la chanteuse est entourée d'une troupe de *cheerleaders* toutes minces, en petites jupes et hauts de maillot de bain, dansant autour d'elle. L'idée d'une fille ronde qui danse serait-elle à ce point inconcevable qu'on la flanque d'une troupe de danseuses sveltes et langoureuses? La question peut se poser. Mercedes essaiera d'ailleurs de perdre du poids alors qu'elle a été récemment intégrée dans l'équipe des Cheerios, les *cheerleaders* dirigées par la main de fer de la *coach* Sue Sylvester<sup>620</sup>. Cette dernière met la pression sur ses recrues, sur Mercedes en particulier, car un reporter doit venir faire un papier sur son travail à McKinley. Et Sue s'y connaît en matière de régime, elle qui se vante de n'avoir pas mangé solide depuis 1987 grâce au *Sue Sylvester Master Cleanse* : « Water, maple syrup for glucose, lemon for acid, cayenne pepper to irritate the bowels, and a dash of ipecac, a vomiting agent ». Mercedes va se mettre à suivre une diète drastique : sous-alimentée, elle finira par avoir des hallucinations, voir ses camarades en forme de glace ou de part de gâteau au chocolat et fera un malaise. Elle réalisera finalement qu'elle s'était oubliée et avait renié tout ce en quoi elle croyait : avant le match, au milieu du terrain, elle choisira la chanson de Christina Aguilera, « Beautiful », dont les paroles font l'éloge des différences et de l'acceptation de soi :

I am beautiful No matter what they say  
Words can't bring me down  
I am beautiful in every single way

La série *Huge* se place en marge de notre corpus puisqu'elle est la seule à nous montrer des corps d'adolescents gros voire obèses. Alors même que les taux d'obésité en Amérique et dans les autres pays occidentaux ne cessent de croître, les adolescents des *teen series* américaines demeurent obstinément fermes et filiformes. *Huge* prend à contre-pied cette vision idéalisée et irréaliste de l'adolescence tout en marginalisant dans le même temps le problème puisque l'action de cette première et unique saison a lieu dans un camp

---

<sup>619</sup> « Acafellas » (01X03), *Glee*.

<sup>620</sup> « Home » (01X16), *Glee*.

d'amaigrissement pour jeunes obèses. Les corps de Willamena, Amber, Becca, Ian, Chloe ou Alistair nous sont montrés sans fard, dans toute leur grosseur, avec ces bourrelets et cette cellulite d'ordinaire absente et cachée dans les séries télévisées.

Les *fat studies* se sont intéressées de près aux images du corps gros données au fil de l'histoire, à travers les discours, la littérature, la peinture, les journaux, le cinéma et la télévision. Elles ont permis de rappeler qu'être gros, au-delà du problème sanitaire, devient une question morale, culturelle et idéologique et leur dénomination va dans le sens d'un affranchissement moral justement : « Fat Studies scholars have chosen the straightforward term “fat,” wanting to reclaim it as a descriptive term that neither hides nor judges »<sup>621</sup>. Le titre de la série ne va pas jusque-là, mais semble assumer d'un grand « Huge » l'énormité de ses personnages. Car il y a une image négative du corps gras ou gros : « weak-willed, gluttonous, sick in body and in mind, ugly, mentally unstable, out of control, and uncivilized ».<sup>622</sup>

Amy Farrell dans son ouvrage *Fat Shame Stigma and the Fat Body in American Culture* (2011) dresse un historique des représentations et des perceptions des corps gros en les contextualisant au sein d'une histoire et d'une culture proprement américaines. Elle évoque ainsi les théories qui lient obsession de la minceur et capitalisme : l'insatisfaction permanente vis-à-vis du corps amènerait à dépenser de l'argent afin de l'améliorer. Tandis que d'autres y voient le résultat du protestantisme toujours à la recherche d'un corps aussi parfait qu'éternel, discipliné et néanmoins sensuel. L'auteure va surtout inscrire son argumentaire au cœur des problématiques qui nous intéressent, celles de classes sociales, d'origines ethniques et de genre. En effet, selon elle, ce qu'elle appelle le « fat stigma » (le stigmate de la graisse) émerge au sein des « powerful discussions regarding race, gender and civilization that were prevalent in the 19th and 20th centuries »<sup>623</sup>. La notion de civilisation des corps, chère au siècle passé, est au cœur de la thèse défendue dans son ouvrage, et selon elle encore prégnante aujourd'hui : « the 19th- and early 20th-century meanings of fat as designating an uncivilized body are alive and well today ».<sup>624</sup> Elle voit dans la condamnation et le mépris à l'encontre des corps gros, une tentative des sociétés européennes de hiérarchiser

---

<sup>621</sup> Farrell, *op. cit.*, 3.

<sup>622</sup> *Ibid.*

<sup>623</sup> *Ibid.*, *op. cit.*, 7.

<sup>624</sup> Farrell, 2011, 117.

les populations au même titre que d'autres critères, comme celui d'être une femme, d'être étranger ou d'être pauvre :

As "Fat and the Un-Civilized Body" explained, by the late 19th century fatness became a sign of a deficient body, one linked to the primitive, to the female, to the African, to the Hottentot. The thin body, in contrast, was one that was superior in quality: European-American, white, closest to the divine.<sup>625</sup>

Elle évoque aussi les humiliations médiatiques dont sont victimes les personnes fortes dans les différents shows télévisés américains et pousse sa réflexion jusqu'à comparer ces cobayes volontaires à la Vénus hottentote : Saartjie Baartman. Originaire d'Afrique du Sud et née vers la fin du XVIII<sup>ème</sup> siècle, cette dernière fut importée en Europe comme véritable curiosité exotique en raison notamment de sa silhouette callipyge. Son étude est particulièrement intéressante puisqu'elle offre une critique plus générale du rapport structurellement moral des sociétés au corps des femmes : trop gros, trop sexués, trop noirs... Et d'évoquer ces stars clouées au pilori médiatique en raison de leur prise de poids. L'icône adolescente Britney Spears ne sera pas épargnée par les médias lors de son passage à vide et de ses kilos en trop. Avec Monica Lewinsky, victime d'un acharnement médiatique sur sa prise de poids, elles ont toutes deux subi de plein fouet cette condamnation d'un laisser-aller total des corps, nécessairement lié (dans le second cas tout particulièrement) à une sexualité débridée. Oprah Winfrey est une autre figure américaine en perpétuelle bataille avec son poids mais elle a su en faire une activité lucrative : « As the scholar Connie Razza suggests, Winfrey's book and video are all about individual responsibility and the American Dream ». Mais l'obésité n'est pas qu'un problème féminin, il pose aussi d'une manière radicale la relation des hommes à leur propre corps, à l'image qu'ils peuvent en avoir et à celle qu'ils projettent au sein de nos sociétés contemporaines fascinées par les muscles et la virilité. L'identité masculine se trouverait soudainement menacée par ce qui est assimilé à une particularité féminine (rondeur/prise de poids). On le constate chez les jeunes garçons de *Huge* n'assumant pas totalement d'être torse nu et de laisser apparaître des seins naissants.

---

<sup>625</sup> *Ibid.*, 118.

### 3 - Les corps en souffrance

Ici et là-bas, je constate que les adolescents consultent beaucoup avec des souffrances qui s'expriment par le corps, corps affamé dans l'anorexie-boulimie ou alourdi à l'extrême dans l'obésité, corps mutilé avec des attaques de toutes sortes sur son intégrité, corps mis en danger par des risques de toutes sortes.<sup>626</sup>

Le corps est toujours bien plus qu'une simple enveloppe, il est un métalangage pour l'adolescence. Annie Birraux donne l'exemple de l'adolescent obèse qui a maigri et ne parvient pourtant pas à se projeter dans son nouveau corps aminci. Le corps est bel et bien une construction et pas seulement une image au sens figuratif du terme : « L'image du corps n'est pas une duplication interne de la figuration de son anatomie, mais une construction imaginaire dans un réseau de symboles qui conditionnent son efficacité ».<sup>627</sup>

Les phénomènes de boulimie et d'anorexie découlent du diktat de la minceur imposé par la société occidentale et face auquel nombre de jeunes filles en viennent à maltraiter leur corps. Dans l'épisode 09x01 de *Gossip Girl*, « Blair Waldorf Must Pie! », <sup>628</sup> Blair doit faire face à ses vieux démons : plusieurs flashbacks nous replongent un an plus tôt, le jour d'un Thanksgiving qui n'avait rien à voir avec celui de maintenant. Notre jeune princesse new-yorkaise apprenait alors à retrouver un rapport normal avec la nourriture sous la surveillance inquiète mais bienveillante de ses parents, soucieux des retombées positives de sa thérapie. Un an plus tard, déstabilisée par l'absence de son père, ayant quitté sa mère et les États-Unis pour un mannequin français vivant à Paris, elle se venge sur une des nombreuses « pie » préparées pour l'occasion : là encore les flashbacks nous font voir la jeune fille manger, se regarder dans un miroir, et ses pieds sous une porte de toilettes laissent deviner qu'elle se fait vomir. Comme le rappelle Susie Orbach dans *FIFI Today*, la préface de 2006 à la réédition de son ouvrage *Fat is a Feminist Issue* :

---

<sup>626</sup> Moro, 2010. Professeur de psychiatrie à l'université Paris-Descartes, Marie-Rose Moro est chef de service de la Maison de Solenn-Maison des adolescents de Cochin.

<sup>627</sup> Birraux, *op. cit.*, 41.

<sup>628</sup> Clin d'oeil au film *John Tucker Must Die*, un teen movie de 2006 *John Tucker Must Die*, soulignant une fois de plus le jeu des références et de l'intertextualité au sein de l'univers télévisuel et cinématographique adolescent.

It is this hidden problem of troubled eating which is the true public health emergency and epidemic that needs confronting. The haunting belief that undermines the eating and well-being of those whose appetites and eating might otherwise be perfectly harmonious, is, as I have said, infecting the next generation too. Before they even know about categories of fat and thin, their early life experiences are imbued with anxiety around food and eating, thus making them easy prey for the merchants of body insecurity.<sup>629</sup>

Dans *Beverly Hills 90210*, la soirée pyjama de Brenda tournera vite au cauchemar lorsqu' Amanda, une amie de Kelly et intruse à la soirée, proposera de jouer au jeu du squelette dans le placard : un tour de table où chacune des adolescentes doit avouer une vérité honteuse. Les jeunes filles découvriront finalement que la méchante invitée doit en grande partie son agressivité à toutes les pilules de régime qu'elle ingurgite au quotidien :

Amanda : Remember me in eighth grade? Was I beautiful then?

Kelly : Yes, you were pretty.

Amanda : I was fat, Kelly.

Kelly : And then you went on a diet and you lost all that weight.

Amanda : That's right. And I swore that no matter what, I would never be that way again. No matter what.

Kelly : Even if it's turned you into a total bitch?

Amanda : So, what do you want me to do? Blimp out? God, guys don't go for fat chicks. Everybody knows that.

Kelly : I'm not saying you have to be fat. But why don't you just relax and be whoever you're gonna be. Without all these pills<sup>630</sup>

La maltraitance du corps liée à l'obsession de la minceur sera poussée à son paroxysme dans l'épisode au titre éloquent de *Smallville* : « Craving »<sup>631</sup>. La jeune Jodi Melville, élève au lycée de Clark et tout en rondeur, sera exposée à la cryptonite en ingurgitant des préparations de régime à base de plantes et deviendra subitement mince. Dès lors, elle n'aura de cesse d'assouvir un appétit sans limite et finira par dévorer ses camarades.

---

<sup>629</sup> Orbach, (First ed.1978), New ed. 2006, xi.

<sup>630</sup> « Slumber Party », (01x13), *Beverly Hills 90210*.

<sup>631</sup> « Craving » (01X07), *Smallville*

#### 4 - Les chétifs, les « moches » et Cie

Dans la continuité de ces corps non conformes à la dictature de critères dominants (minceur, musculature, beauté etc.), on trouve d'autres *outsiders* esthétiques : les chétifs, les moches, les petits, les handicapés etc. Autant dire évidemment qu'ils ne représentent qu'une minorité au sein des personnages principaux de notre corpus, puisque nous ne les trouvons que dans les séries *Freaks and Geeks* dont le nom ne pouvait que présager leur présence au casting, et *Glee*. On a déjà évoqué Sam le gringalet petit frère de Lindsay, mais il faudrait ajouter ses deux compères : Neil Schweiber et Bill Haverchuck. Ce dernier retient tout particulièrement notre attention avec ses énormes lunettes qui mangent la moitié d'un visage pour le moins insolite. Son physique n'est pas sans rappeler celui d'une autre figure aussi impopulaire que disgracieuse, la jeune Dawn Wiener de *Welcome to the Dollhouse* (1996). Ce film avait su lui aussi proposer à l'époque le vrai visage ingrat que peut avoir l'adolescence.

Mais la laideur ne semble pas assez photogénique pour les séries télévisées. Même si la série *Ugly Betty* (2006) a pu prétendre un temps remettre le disgracieux, le « moche », au goût du jour, elle montrait avant tout une fille enlaidie par une paire de lunettes, un appareil dentaire et des vêtements mal assortis qu'elle finirait bien un jour par enlever pour faire apparaître le beau papillon qu'elle avait toujours été<sup>632</sup>. La série *Glee* de son côté met en avant le personnage principal d'Artie, jeune homme en fauteuil roulant et fait intervenir en personnage secondaire une adolescente atteinte de trisomie : Becky. On apprendra d'ailleurs qu'elle doit son intégration dans l'équipe des *cheerleaders* à Sue dont la jeune sœur est elle-même trisomique. Encore une fois la série musicale se démarque en offrant des corps traditionnellement bannis des séries, qu'elles concernent un public adolescent ou plus adulte. On peut néanmoins se souvenir, dans les années 1990, de *Life Goes On* (ABC, 1989-1993) qui proposait de raconter les aventures du jeune Corky, un adolescent trisomique, au sein de sa famille, les Thacher. Plus récemment, les corps handicapés ont pu tirer leur épingle du jeu et se voir dans une certaine mesure valorisés à travers celui de l'hilarant et innommable docteur House dans la série *House M.D.* (Fox, 2004-2012).

---

<sup>632</sup> Nous parlons ici de la série américaine, les différentes versions de *Ugly Betty* ne correspondant pas toujours exactement aux mêmes logiques selon les pays. Certaines Betty sont par ailleurs plus rondes que d'autres.

4ème partie :

L'adolescence américaine dans les *teen series*.

La culture du sentiment.

Ainsi, notre réflexion s'est d'abord attachée dans une première partie à distinguer les origines des *teen series* et à tenter de définir ce genre télévisuel en l'inscrivant dans une histoire culturelle américaine plus vaste, notamment celle du cinéma et de la télévision. Cette réflexion nous a permis de saisir un jeu constant d'influences, de références et d'intertextualité qui font à la fois la richesse des contenus mais aussi celles des formes. On a vu que nos onze séries sont bel et bien le fruit de cet héritage populaire incarné par des personnages adolescents au fil des décennies.

Nous avons pu ensuite aborder dans notre deuxième partie la construction de l'adolescence américaine dans les *teen series* sous un angle social. Cette démarche nous a permis d'analyser son organisation de castes ainsi que les problématiques liées à une certaine désocialisation, notamment au travers de la surreprésentation de la classe moyenne et de la sous-représentation des plus pauvres et des minorités ethniques. Nous avons pu constater qu'il restait néanmoins un champ possible, quoique réduit, pour une remise en question, d'une manière beaucoup plus ponctuelle que structurelle, qui ne met néanmoins jamais en danger le statu quo ou le consensus.

Notre troisième partie enfin s'est consacrée quant à elle à réfléchir sur la manière dont l'identité de l'adolescent-e américain-e dans ces séries est marquée par des problématiques de sexe, de genre et de sexualité(s) autour desquelles elle évolue sans cesse. On a pu noter le pouvoir des stéréotypes féminins et masculins qui maintiennent les jeunes filles et les jeunes garçons dans des rôles qui leur sont impartis dès la naissance et dont ils ne peuvent et ne doivent se détacher ou s'éloigner, au risque d'être mis de côté, marginalisés. Nous avons également observé le règne sans partage (ou presque) de l'hétéropatriarcat qui dicte la sexualité qu'il convient de pratiquer et par là même définit le jeu des pouvoirs en place, un jeu auquel les femmes (les jeunes filles en l'occurrence) et les personnes homosexuelles sont nécessairement perdantes. Pourtant ces dernières ont une voix qui se fait entendre et nous avons pu rendre compte de la formulation d'un contre-discours, certes minoritaire, mais néanmoins existant : l'émergence des contre-modèles dans les *teen series* n'est ni évidente ni complètement impossible. Par ailleurs, nous avons pris le temps nécessaire afin d'aborder la thématique des corps qui jouent un rôle central et déterminant à l'âge adolescent.

Pour notre quatrième chapitre, nous avons choisi d'étudier l'adolescence côté cœur en voyant en elle le produit d'une « culture du sentiment » qui, nous le verrons, n'est pas non plus dénuée de problématiques sociales ni d'enjeux liés à la sexualité.

# I - De l'adolescence romantique

---

## A - L'Amour : but ultime de l'existence adolescente ?

### 1 - Culture et sentiments

Lorsque Dominique Pasquier choisit de donner pour titre *La culture des sentiments* (1999) à son ouvrage sur le phénomène *Hélène et les garçons*, sa démarche se justifie entièrement car elle exprime ce qu'elle a pu découvrir au fil de ses travaux de sociologue en visionnant nombre d'épisodes de la sitcom diffusée sur TF1 de 1992 à 1994, en rencontrant les créateurs, réalisateurs et comédiens de la série et en décortiquant les courriers des jeunes fans. En effet, le cœur du succès de ce programme réside à la fois en ce terreau fertile qu'est la jeunesse et duquel va émerger un goût collectif pour la chose sentimentale, mais il est aussi le résultat d'une volonté de ses créateurs de cultiver et d'entretenir cette affinité chez un public toujours plus avide. Elle sait en outre que l'âge du public visé (jeunes adolescentes) correspond parfaitement à cette appétence pour tout ce qui touche aux sentiments amoureux : « Pour les enfants, Hélène et les Garçons parle de ce qui est le plus important à ce moment-là de leur vie : les relations entre les sexes »<sup>633</sup>. Que l'on ne se méprenne pas, il ne s'agit pas ici de passion, de débordements amoureux ou même de désirs sexuels, mais bien d'une éducation sentimentale, teintée d'un moralisme bon teint qui fit de cette production d'AB production une série familiale.

Trouver l'amour est sans nul doute l'une des obsessions de notre époque que la télévision a non seulement parfaitement comprise mais aussi su mettre en scène, notamment dans des émissions de télé-réalité telles que *The Bachelor*, *The Bachelorette*, *Joe Millionaire*...etc. Mais il semble que si le concept de ces émissions s'avère efficace chez les adultes, il ne fonctionne pas nécessairement chez les adolescents. L'exception qui confirme la règle serait l'émission *Dismissed*, diffusée de 2001 à 2005 sur MTV, dans laquelle deux garçons ou deux filles tentent de séduire une fille ou un garçon et choisissent finalement l'une des deux en prononçant la fameuse phrase « you're dismissed » à celle ou à celui dont ils ne

---

<sup>633</sup> Pasquier, 1999. 7.

veulent pas. Il y a aura quelques épisodes spéciaux consacrés aux couples homosexuels, comme dans l'émission *Next* d'ailleurs, dont le concept est très proche de celui de *Dismissed* et qui remplacera cette dernière de 2005 à 2008 toujours sur MTV. Le succès du programme tint plus à ce plaisir cruel de l'exclusion qu'à une réelle vision romantique des choses. La série demeure le format idéal pour parler des relations amoureuses chez les adolescents : l'histoire romancée, à la différence de la télé-réalité, parvient à trouver son public grâce à une mise à distance qui semble indispensable.

Qu'en est-il des *teen series* américaines, et pour revenir à notre sujet, comment les personnages adolescents se construisent-ils autour de cette culture du sentiment amoureux ? De quelle manière l'adolescence *on air* témoigne des influences et des mythes liés à l'amour et à la quête de romantisme ? Car la jeunesse ne saurait renier ses accointances romantiques : elle est traditionnellement décrite comme cet âge où le sentiment prévaut sur la raison et l'imagination sur l'analyse critique et distanciée (on parlera plus volontiers du romantisme de la jeunesse que de celui de la vieillesse, à tort peut-être). Brandon, Brenda, Dawson, Clark et leurs pairs seraient-ils les véhicules privilégiés d'un prosélytisme sentimental/amoureux ?

## 2 - Être aimé-e

Joey : And I just had one question. Do you love me?

Joey's father : More than you'll ever know. And I'm sorry. I'm so sorry.

Joey : Do you think about me?

Joey's father : Sweetheart... all day long, every day, every hour, every minute.

Joey : Do you really love me, though? Because I'm 15 years old and I go through every day of my life thinking that nobody loves me.<sup>634</sup>

La question récurrente de Joey Potter à son père, posée d'une voix tremblante à travers le grillage d'une cour de prison, ne s'embarrasse ni de circonvolutions inutiles ni de précautions oratoires, souvent caractéristiques d'un âge plus adulte, et l'on saisit l'angoisse adolescente dans toute sa brutale simplicité : celle d'être aimé. Elle est exprimée ici dans une relation d'enfant à parents car l'amour filial ou paternel selon le point de vue compte évidemment beaucoup, on l'a vu précédemment dans l'étude des difficiles relations parents-

---

<sup>634</sup> « Decisions » (01X13), *Dawson's Creek*.

enfants. Mais elle trouve son expression la plus courante dans les rapports qu'ont les jeunes entre eux, sources de tension et de suspens dans l'attente de la réciprocité, ou au contraire du rejet, qui mettra un point final, heureux ou tragique, à tous les espoirs construits jusqu'alors.

La question n'est d'ailleurs pas sans rappeler le « Do you love me » de *The Contours*, l'une des chansons phares d'un *teen movie* (n'en ayant pourtant pas toutes les caractéristiques) qui a marqué des générations d'adolescentes aux États-Unis et dans le monde entier : *Dirty Dancing* (1987) :

Do you love me? (Do you love me)  
Now, do you love me? (Do you love me)  
Now, do you love me? (Do you love me)  
Now that I can dance (dance)  
Watch me now, oh (work, work)

La scène est devenue quasi culte et résonne désormais dans la culture musicale et populaire des *teen movies*, au même titre sans doute que le playback endiablé de Ferris sur « Twist and Shout » dans *Ferris Bueller's Day Off* ou encore la ronde folle de Charlie, Sam et Patrick sur « Come on Eileen » dans *The Perks of Being a Wallflower*. On pense aussi naturellement à *Risky Business* (Paul Brickman, 1983) et au jeune Tom Cruise, en chemise, caleçon et chaussettes blanches, un chandelier en guise de micro pour un playback devenu mythique sur la chanson « Old Time Rock 'n' Roll ». La sono hurle ici son refrain entêtant tandis que « Baby » (Jennifer Grey), embarrassée d'une énorme pastèque, pénètre dans l'antre des danseurs qui se trémoussent langoureusement sur des paroles prémonitoires : le beau Johnny (Patrick Swayze), danseur-animateur dans ce centre de vacances des Catskill finira-t-il par l'aimer ? Comme chez Joey, qui interroge son père, et à travers lui Dawson qu'elle adore en secret, la question de l'amour ne peut rester sans réponse et l'incertitude devient torture, du moins chez la jeunesse romantique. Car du côté de la décadence et du cynisme new-yorkais, si l'amour a une place de choix pour certains, il n'est pour d'autres qu'une occasion de jouer qui ne suscite aucune inquiétude quant à la réciprocité : « You know you love me » annonce la voix de Gossip Girl<sup>635</sup> au début de chaque épisode de la série éponyme.

---

<sup>635</sup> La voix de Gossip Girl est celle de l'actrice Kristen Bell qui a notamment joué dans la série *Veronica Mars* (2004-2007)

## B - Quête du romantisme ou obsession adolescente

### 1 - A la recherche de l'amour : « It's all about romance »<sup>636</sup>

Margaret Mead, dans son *Adolescence à Samoa (Coming of Age in Samoa, 1928)* évoque parmi les différences notables observées entre l'adolescence samoane et ce qu'elle nomme « l'adolescence occidentale », « [...] cette absence de profondeur dans les sentiments – entrée dans les mœurs au point d'affecter toutes les démarches de la vie »<sup>637</sup>. Elle ajoute que cette carence sentimentale s'applique également aux rapports de sexe, en affirmant que la petite Samoane « ne goûte jamais aux joies de l'amour romanesque, tel que nous le connaissons »<sup>638</sup>. L'amour romanesque est bien à son sens une caractéristique culturelle, propre à l'adolescence occidentale, caractérisée par la domination du sentiment, de l'imagination et de la rêverie. Cette vision romantique des choses est l'un des ressorts essentiels des intrigues en présence et l'un des principaux moteurs d'action(s) de ces jeunes pour qui l'être aimé ou plus « simplement » l'Amour semble être la fin ultime de leur existence.

« How would you describe Anne Frank ? ». Angela, alors qu'elle étudie en classe *Le Journal d'Anne Frank*, laisse échapper une réponse spontanée et sans appel à la question de sa professeure : « Lucky ». Face à la réaction offusquée de l'enseignante qui lui demande de se justifier, la jeune fille répond : « Because she was trapped in an attic for three years with this guy she really liked ? ». Plutôt que de voir dans le récit de l'adolescente juive allemande un témoignage sur le nazisme et l'horreur de la Shoah, l'élève Chase, aveuglée par son amour immodéré pour Jordan Catalano, préfère retenir l'opportunité formidable qu'a eue Anne d'être enfermée dans une cave pendant trois ans avec le garçon qu'elle aimait. L'amour avant la mort. Dans un registre moins dramatique, Blair Waldorf de *Gossip Girl* voue un culte absolu au film *Breakfast at Tiffany's* (Edwards, 1961), adaptation cinématographique du roman éponyme de Truman Capote (1958), qui a consacré Audrey Hepburn, ses immenses

---

<sup>636</sup> « Dance » (01x02), Dawson's Creek : « It's all about romance » répond le père de Dawson à son fils alors que ce dernier lui demande des conseils pour embrasser.

<sup>637</sup> Mead, 2004, 523. (Ouvrages parus en langue américaine sous les titres : I. *Sex and Temperament: In Three Primitive Societies* (1935), II. *Coming of Age in Samoa* (1928).

<sup>638</sup> *Ibid.*, 531.

lunettes noires, son porte-cigarette et l'amour qui vient (toujours) tout compliquer. À deux reprises, la jeune fille rêve et devient Holly Golightly le temps de deux scènes culte qui se transforment à chaque fois en véritable cauchemar. L'idéal romantique de la New-Yorkaise en herbe, lorsqu'il est confronté à ses angoisses profondes, ne devient qu'un mauvais rêve de plus. Ainsi, au début de l'épisode « Bad News Blair »<sup>639</sup>, la jeune fille rêve qu'elle est l'éblouissante Hepburn, vêtue de sa robe noire, de ses perles et les cheveux noués en chignon haut, à la manière de l'héroïne, sortant d'un taxi sur l'air de « Moon River » sur la Cinquième Avenue. Faisant face à la vitrine d'Henri Bendel (une enseigne de prêt-à-porter qui a vraisemblablement remplacé l'illustre bijoutier dans son imaginaire), elle y voit alors avec stupeur une Serena moqueuse entourée des (in)fidèles sous-fifres de Blair : cette dernière se voit de surcroît refuser l'entrée du magasin. Dans l'épisode « The Blair Bitch Project »<sup>640</sup>, elle rejoue la scène mythique de la recherche du chat, dans une impasse, sous la pluie battante, appelant désespérément « Cat ! Cat ! » alors que Nate fait son apparition à la façon du personnage de Paul Varjak. Mais là où l'écrivain fauché reconfortait une Holly éplorée, le jeune loup new-yorkais lui lance froidement un « You don't have a cat Jenny » suivi d'un « You don't have anyone ».

## 2 - Un point de vue parfois ironique

Il y a aussi un regard distancié et non dénué d'humour sur cette quête perpétuelle de la romance chez les adolescents. La projection de *Phantasma* dans l'épisode « Movie Night »<sup>641</sup> de *Huge*, une parodie de la saga à succès *Twilight*, permet de souligner le goût des jeunes campeurs pour les histoires romantiques, tout en portant un regard ironique sur cette fascination. Il est vrai que les histoires de vampires ont ces dernières années pris une ampleur toute particulière dans le paysage audiovisuel américain ainsi que dans l'imaginaire des adolescents du monde entier : de *True Blood* (2008) à *Vampire Diaries* (2009), ces séries semblent avoir pris le relais de *Buffy The Vampire Slayer*, dans un style qui leur est propre. La première nous plonge dans l'ambiance moite, sexy et sanglante du sud des États-Unis tandis

---

<sup>639</sup> « Bad News Blair » (01x04), *Gossip Girl*.

<sup>640</sup> « The Blair Bitch Project » (01x14), *Gossip Girl*.

<sup>641</sup> « Movie Night » (01x05), *Huge*.

que la seconde, dans l'esprit des *teen series*, narre d'une manière moins sulfureuse, les amours compliquées d'Elena, humaine, et des deux frères Salvatore, vampires.

La mise en abyme, en l'occurrence la série dans la série, permet souvent de proposer un regard auto-distancié et critique sur les *teen series* en soulignant le goût immodéré des personnages adolescents pour le romantisme et les histoires de cœur. Brandon se laissera prendre au jeu le temps d'un épisode et participera au tournage d'un feuilleton télévisé « Keep It Together »<sup>642</sup> tandis que Summer rencontrera la star de sa série préférée « The Valley » (qui fait directement écho à *The O.C.* en la parodiant) et déchantera rapidement face à la réalité d'une soirée à Los Angeles où l'acteur principal ne pensera qu'à la séduire alors même qu'il est en couple avec l'une des actrices de son show.<sup>643</sup>

### 3 - Le mythe du prince charmant... ou de la princesse charmante ?

Dans le dernier épisode de la première saison de *Smallville*<sup>644</sup>, Chloé rayonne à l'idée d'être la cavalière de Clark au bal de l'école, mais elle se défend d'être sa Cendrillon et de correspondre à ce cliché des contes de fées alors que ce dernier lui annonce qu'il n'a pas de voiture pour passer la chercher chez elle, comme le veut la tradition :

Clark : We have a problem.

Chloe : You can't go.

Clark : I just can't pick you up. My transportation kind of went up in flames. I was gonna ask Lex if I could borrow his limo, but with all the plant craziness...

Chloe : Clark, I'll drive.

Clark : Ruins the whole Prince Charming vibe.

Chloe : Cinderella was never really my role model.

Le garçon pourrait donc se faire conduire au bal de fin d'année par sa propre cavalière ? Y aurait-il de la rébellion au pays du romantisme ? La quête de romantisme, longtemps matérialisée en un jeune et beau garçon qui devenait le fantasme absolu de la jeune fille amoureuse, faisant de lui un prince charmant de cours d'école et d'elle une Cendrillon

---

<sup>642</sup> « Fame Is Where You Find It » (01x16), *Beverly Hills 90210*.

<sup>643</sup> « The L.A. » (01X22), *The O.C.*.

<sup>644</sup> « Tempest » (01x21), *Smallville*.

des temps modernes, a semble-t-il évolué. D'ailleurs, concernant le rituel du bal, Amy L. Best a cette intéressante réflexion au sujet du film de Robert Iscove *She's All That* :

Stories such as these [She's All That], depicting proms as modern-day Cinderella tales of transformation from disheveled, drab girlhood to sexy and glamorous femininity are common. *Pretty in Pink*, *Carrie*, and *Never Been Kissed* are all versions of this tale. Such tales work to secure femininity in our culture as well as the importance of heterosexual romance.<sup>645</sup>

Au sein des séries de notre corpus, la grande majorité se focalise ainsi autour de tensions amoureuses entre un couple « star » qui deviendra au fil des saisons, mythique ou non. Deux cas de figure se présentent : le premier met en scène une fille qui aime un garçon dans un premier temps inaccessible, le second met en scène un garçon dans la même configuration.

Il est amusant de constater que le premier cas, schéma presque traditionnel de la fille qui aime un garçon qui ne la remarque pas et auquel on a pu penser qu'il était plus simple pour les téléspectatrices (la majorité de l'audience) de s'identifier, concerne nos séries les plus anciennes, avant 2000 : *Beverly Hills 90210* avec Brenda et Dylan, *My So-Called Life* avec Angela et Jordan, *Buffy The Vampire Slayer* avec Buffy et Angel, et *Dawson's Creek* avec Joey et Dawson. Puis vient le temps des garçons amoureux éperdus en secret de filles qui ne les regardent même pas (l'indifférence est évidemment momentanée) : Clark et Lana dans *Smallville*, Ryan et Marissa dans *The O.C.*, Lucas et Peyton dans *One Tree Hill* et Dan et Serena dans *Gossip Girl*. *Glee* et *Huge* reviennent à la configuration pré 2000 avec une Rachel, insupportable première de la classe, éperdument amoureuse de Finn le beau et grand *quarterback* et une Amber tout en rondeurs nourrissant un amour d'autant plus fort qu'interdit pour le moniteur et professeur de sport George.

Mary-Lou Galician, l'auteure de l'ouvrage *Sex, Love & Romance in the Mass Media* (2004) a une fâcheuse tendance à vouloir livrer une bible des relations amoureuses tout en s'autoproclamant gourou de l'amour. Elle met ainsi en exergue de son livre, avant même sa table des matières, une mise en garde qui encourage la lectrice ou le lecteur potentiels à se

---

<sup>645</sup> Best, 2000, p.23-24

plier au jeu du "Dr. FUN's Mass Media Love Quiz©"<sup>646</sup>. Elle les enjoint de répondre par vrai ou faux aux douze affirmations suivantes :

1. Your perfect partner is cosmically predestined, so nothing/nobody can ultimately separate you.
2. There's such a thing as "love at first sight."
3. Your true soul mate should KNOW what you're thinking or feeling without your having to tell.
4. If your partner is truly meant for you, sex is easy and wonderful.
5. To attract and keep a man, a woman should look like a model or a centerfold.
6. The man should NOT be shorter, weaker, younger, poorer, or less successful than the woman.
7. The love of a good and faithful true woman can change a man from a "beast" into a "prince."
8. Bickering and fighting a lot mean that a man and a woman really love each other passionately.
9. All you really need is love, so it doesn't matter if you and your lover have very different values.
10. The right mate "completes you" - filling your needs and making your dreams come true.
11. In real life, actors and actresses are often very much like the romantic characters they portray.
12. Since mass media portrayals of romance aren't "real," they don't really affect you.<sup>647</sup>

La première phrase de son analyse des réponses est sans appel « All 12 statements in my Dr. FUN's Mass Media Love Quiz are myths and stereotypes perpetuated by the mass media, so I hope you answered "FALSE" to all of them »<sup>648</sup>. Si l'exercice de la fausse interactivité et le caractère péremptoire de ses conclusions ont un intérêt somme toute limité, les questions que soulèvent la douzaine de phrases du pseudo quiz sont beaucoup plus intéressantes et notent assez finement les liens indéfectibles et le jeu de pouvoirs qu'il y a entre les médias et la romance. Galician met en exergue la force des mythes amoureux dans

---

<sup>646</sup> Galician, 2004, vii-xi

<sup>647</sup> Galician, 2004, ix.

<sup>648</sup> *Ibid.*, x.

les médias de masse en insistant sur l'omniprésence de ceux-ci au cinéma ou à la télévision, et ce, à l'adresse d'un public de tout âge :

From the time we're very young, we're barraged with fairy-tale depictions and hard-to-break stereotypes of sex, love, and romance in the popular culture - movies and television, books and magazines, radio and recorded music, advertising, and even the news.<sup>649</sup>

On parlera ici de véritables mythes puisqu'ils sont cet ensemble de croyances, de représentations idéalisées autour de l'amour en lui donnant une force et une importance particulières. Mais nous pourrions aussi les intégrer à la notion d'archétype puisque il y a une vraie recherche d'un modèle original ou idéal sur lequel calquer sa réalité. Utiliser la dénomination de « légendes » soulignerait ce côté merveilleux donné à l'amour par l'imagination populaire. D'ailleurs, le conte de fée a fait l'objet d'études : ainsi le complexe de Cendrillon a été décrit par Colette Dowling dans *The Cinderella Complex: Women's Hidden Fear of Independence* (1982). Elle l'assimilait à un désir fondé sur la peur de certaines femmes d'être indépendantes.

## C - L'Amour et ses rituels

If I profane with my unworthiest hand  
This holy shrine, the gentle fine is this:  
My lips, two blushing pilgrims, ready stand  
To smooth that rough touch with a tender kiss.

(Romeo to Juliet, *Romeo and Juliet*, Acte I Scene 5, William Shakespeare)

### 1 - Le premier baiser ou « *First kiss* » : climax romantique ?

La série française *Premier Baiser* n'a certes rien inventé, et encore moins révolutionné les représentations de l'adolescence à la télévision, mais elle a au moins eu le mérite

---

<sup>649</sup> *Ibid.*

d'assumer d'emblée l'importance que revêt ce premier contact amoureux en choisissant de se nommer ainsi. Justine, Annette, Jérôme, François et leurs amis passaient la plupart de leur temps à espérer dans un premier temps, et à pratiquer dans un second, un bouche-à-bouche plutôt chaste au beau milieu d'une cafétéria, d'un salon familial ou d'un couloir de lycée. Car s'il y a un moment ou un acte qui peut caractériser cette soif d'amour adolescente et cristalliser passions et sentiment, le baiser (le premier tout particulièrement) s'impose de fait. La tragédie de Shakespeare, *Roméo et Juliette*, apparaît d'ailleurs presque naturellement comme la référence ultime et nombre de séries évoquent les deux amoureux malheureux. Ainsi, alors que la famille Walsh est sur le point de repartir pour le Minnesota, Brenda invoque son implication dans la pièce qui doit se jouer au lycée durant l'été : « And I was gonna try out for the Romeo and Juliet summer production »<sup>650</sup>. Du côté de *Gossip Girl*, on doit à Blair un commentaire savoureux sur l'amant shakespearien, alors que cette dernière se réjouit de ne plus aller avec Nate au bal mais avec Prince Theodore :

Blair : A girl wants Romeo, not Hamlet.

Serena : Romeo died.

Blair : Yeah, but he died for something exciting, and I want my debutante ball to be something to die for.<sup>651</sup>

En outre, faisant écho à la tragédie de Shakespeare, certains couples adolescents voient leurs amours compromises par l'appartenance à des clans différents : Ryan et Marissa dans *The O.C.*, Nathan et Haley dans *One Tree Hill*, Dan et Serena dans *Gossip Girl* ou encore Rachel et Finn dans *Glee*, pour ne citer qu'eux.

Il est troublant par ailleurs de penser que la fragile et romantique Juliette, incarnée par Claire Danes, dans le film *Romeo + Juliet* (Baz Luhrmann, 1996), traînait dans les couloirs d'une banlieue fictive de Pittsburgh deux années auparavant. « She's innocent and she doesn't know she's innocent »<sup>652</sup> livre Ryanne à Jordan Catalano après leur nuit d'ivresse et de sexe qui n'aurait jamais dû arriver. Car s'il y a bien un personnage qui incarne ce mélange d'innocence et de force qui entoure le premier baiser, c'est celui d'Angela Chase. Après avoir d'abord fait l'inventaire de ses baisers furtifs donnés par un sauveteur ou par un moniteur de

---

<sup>650</sup> « Home Again » (01x12), *Beverly Hills 90210*.

<sup>651</sup> « Hi Society » (01x10), *Gossip Girl*.

<sup>652</sup> « Betrayal » (01x17), *My So-Called Life*.

colonie de vacances, elle échange enfin son premier baiser avec Jordan Catalano, à l'avant de sa voiture, dans toute la banalité extraordinaire de ce moment : elle en sort transportée de joie et dansant jusqu'à la porte de chez elle<sup>653</sup> : sa vie deviendra assez vite d'une binarité délicieuse, « Kissing or not kissing ». <sup>654</sup>

A l'opposé de cette vision ordinaire mais plutôt réaliste du premier baiser s'opposent les mises en scène des autres séries qui font de cet événement un moment pas comme les autres : que ce soit après une dispute (Dylan, vulnérable et réconforté par Brenda après une altercation avec son père), au beau milieu d'une forêt sauvage (Amber et le moniteur Georges)<sup>655</sup> ou en haut d'une grande roue (Ryan et Marissa)<sup>656</sup>. Dawson l'a d'ailleurs bien compris et après avoir visionné la scène du baiser dans les vagues entre Burt Lancaster et Deborah Kerr, dans le mythique *From Here To Eternity* (Fred Zinnemann, 1953), il fait un arrêt sur image en affirmant que son premier baiser avec Jen sera ainsi. « You can't storyboard a kiss » rétorque Joey, face aux explications détaillées de son ami sur la mise en scène parfaite de son apothéose romantique, tout en l'accusant de vivre dans un « Peter Pan fantasy land ». <sup>657</sup> Mais les *teen series* portent en elle les espoirs d'une adolescence qui ne saurait vraisemblablement pas se satisfaire de tiédeur dans les embrassades : le premier baiser de Buffy et d'Angel est aussi pour le moins mouvementé puisqu'à peine leurs lèvres se sont-elles séparées que le visage du vampire se transforme, comme cela se passe dans la série lorsque ces créatures assoiffées de sang sont en chasse et se préparent à l'attaque.

## ***2 - I love you***

*Everyone Says I Love You* : voici un leitmotiv que ne saurait renier Woody Allen et certains même, dans la lignée du film musical du réalisateur new-yorkais, le disent en chantant, ou tout du moins avant de chanter : Finn lâche les trois mots à Rachel juste avant le lever du rideau et le début de leur chanson « Faithfully » (reprise de 1983 du groupe de hard-rock américain Journey). Comme pour les baisers, on oscille entre la tranquille banalité d'un

---

<sup>653</sup> « Why Jordan Can't Read » (01x07), *My So-Called Life*.

<sup>654</sup> « Self-Esteem » (01x12), *My So-Called Life*.

<sup>655</sup> « Spirit Quest » (01x06), *Huge*.

<sup>656</sup> « The Heights » (01x09), *The O.C.*

<sup>657</sup> « Kiss » (01x03), *Dawson's Creek*

Nathan qui avoue à Haley son amour en lui disant qu'il l'aime même si cela lui fait un peu peur<sup>658</sup> et le panache d'un Ryan qui court un soir du 31 décembre pour retrouver Marissa et lui dire son amour : il arrive à la fin du décompte et lâche un « I love you » essoufflé à la jeune fille comblée<sup>659</sup>. Tout doit venir du cœur, à l'image de Lucas qui stoppe Peyton alors que cette dernière lui a déjà enlevé sa chemise et qu'ils s'embrassent goulûment depuis quelques secondes déjà. Le jeune garçon veut plus qu'une étreinte physique et cherche à lui faire comprendre en lui posant la main sur son cœur en lui disant qu'il veut être là :

Lucas : I've wanted this for so long.

Peyton : Me too. And now we can have it.

Lucas : No, no, no. I don't mean just that. I want this. You know? I want to be here. I want to have everything with you. I want it all. <sup>660</sup>

Mais les garçons semblent parfois désarçonnés par les réactions de leur partenaire féminine et par exemple de leurs exigences sentimentales. Serena répondra dans un premier temps un « Okay » à un Dan, totalement déconcerté par la réponse pour le moins concise de sa belle à son « I love you ». Plus tard, la jeune fille lui explique qu'elle veut savoir pourquoi il l'aime, et le jeune garçon doit se plier au jeu d'une déclaration plus étoffée :

Dan : I love you because you make no apologies about being exactly who you are...

Beautiful, smart, sexy as hell...

Serena : Now you're embarrassing me.

Dan : That's another reason. You're completely unaware of your affect on me. You're also completely unaware that you laugh like a 4 year old... (rire de Serena)... just like that ! And I love you because you can be with someone like me and still be best friends with someone like Blair.<sup>661</sup>

On peut y voir ici un motif récurrent, pour ne pas dire traditionnel, des comédies romantiques américaines, celui d'une déclaration qui pourrait s'apparenter à une explication de texte : les trois petits mots et leur extrême concision ne suffisent plus à satisfaire les personnages ni à combler les attentes du public visé, majoritairement féminin. On pense

---

<sup>658</sup> « How Can You Be Sure » (01x19), *One Tree Hill*.

<sup>659</sup> « The Countdown » (01x14), *The O.C.*

<sup>660</sup> « Life In A Glass House » (01x07), *One Tree Hill*.

<sup>661</sup> « A Thin Line Between Chuck And Nate » (01x13), *Gossip Girl*.

naturellement au film *When Harry Met Sally* (Reiner, 1989) et à la célèbre déclaration du jour de l'An de Billy Cristal à Meg Ryan :

I love that you get cold when it's 71 degrees out. I love that it takes you an hour and a half to order a sandwich. I love that you get a little crinkle above your nose when you're looking at me like I'm nuts. I love that after I spend the day with you, I can still smell your perfume on my clothes. And I love that you are the last person I want to talk to before I go to sleep at night. And it's not because I'm lonely, and it's not because it's New Year's Eve. I came here tonight because when you realize you want to spend the rest of your life with somebody, you want the rest of your life to start as soon as possible.

Les défauts deviennent qualités : que ce soit le rire d'un enfant de quatre ans ou la petite ride au-dessus du nez, le détail remarqué par celui qui aime participe à cette vision de l'amour, entendu comme l'acceptation totale de l'autre, telle qu'elle ou tel qu'il est. Cette conception de la relation amoureuse (ou du moins ici de ses débuts) donne finalement espoir à tous les imparfaits et les imparfaites assis devant leur petit écran en leur montrant qu'il leur est non seulement possible d'être acceptés comme ils sont mais aussi d'être aimés. La propagande romantique fonctionne parfaitement, et probablement d'autant mieux dans le cadre de nos *teen series* puisqu'elle vient rassurer des adolescents dont on a vu qu'ils n'étaient pas toujours très à l'aise avec leur image.

## **D - Amours et autres complications**

### **1 - Amours malheureuses**

« Dawson, you've had a lifetime to process your feelings for me. I can't spend the rest of mine hoping that you might throw a glance in my direction in between your tortured teen romances with whatever Jen Lindley rolls into your life next », déclare Joey à Dawson, lassée de n'être jamais remarquée par le jeune homme qu'elle aime en secret<sup>662</sup>. Que ce soit Brian, le voisin d'Angela, adorateur secret de la jeune fille, allant jusqu'à souffler ses mots d'amour à

---

<sup>662</sup> « Beauty Contest » (01x12), *Dawson's Creek*.

l'oreille de Jordan Catalano, tel un Cyrano de la banlieue de Pittsburgh<sup>663</sup> ou Xander qui n'arrive jamais à obtenir les faveurs d'une Buffy obnubilée par le sombre et mystérieux Angel, les amoureux éconduits n'ont pas la vie facile.

Du côté des filles, on compte Chloé, Willamena ou encore Rachel dans un premier temps. L'amour non réciproque et inavoué de Joey pour Dawson constitue la ligne de tension de toute la saison, du premier épisode dans lequel débarque Jen, « la nouvelle fille », au dernier dans lequel le jeune réalisateur en herbe réalise qu'il n'est pour le moins pas indifférent à son amie de toujours. Sam Weir est le *geek* amoureux de la *cheerleader*, et cette relation tout d'abord unilatérale s'avère aussi douloureuse que drôle : de la vente des espaces publicitaires pour le *yearbook* en passant par la danse au bal ou son changement de look improbable, la parade nuptiale ne manque pas d'imagination. Il finira par sortir avec Cindy Sanders et réalisera qu'elle est en réalité bien loin du fantasme qu'il s'était créé : l'histoire commence avec l'épisode « Smooching and Mooching »<sup>664</sup> pour se finir lors de l'épisode suivant « The Little Things ».<sup>665</sup>

## 2 - Amour/amitié : la trahison

La trahison se trouve au cœur de chacune de nos séries et vient généralement souligner la valeur immense accordée à l'amitié dans ce monde adolescent. On l'a vu, les ami-e-s remplacent la famille de sang et les liens qui se créent sont marqués du sceau de la petite rengaine de l'enfance « à la vie à la mort ». Le moment où ce cocon reconstitué, cet univers à la fois familial, tranquille et confortable, prend fin, est aussi violent que le coup de poignard porté par l'être le plus cher. Angela cessera de parler à sa meilleure amie Rayanne après que cette dernière a couché avec Jordan Catalano alors qu'ils étaient totalement ivres<sup>666</sup> : l'amitié entre les deux filles ne reprendra jamais.

Les trahisons entre « BFF » (*Best Friend Forever*) peuvent également être moins dramatiques, elles provoquent des remous et des périodes de break mais tout finit rapidement par rentrer dans l'ordre. Dans la *One Tree Hill*, Brooke et Peyton se déchireront le temps de

---

<sup>663</sup> « In Dreams Begin Responsibilities » (01x19), *My So-Called Life*.

<sup>664</sup> « Smooching and Mooching » (01X16), *Freaks and Geeks*.

<sup>665</sup> « The Little Things » (01X17), *Freaks and Geeks*.

<sup>666</sup> « Betrayal » (01X17), *My So-Called Life*.

huit épisodes pour le solitaire Lucas : Brooke découvrira la trahison dans le quinzième épisode, «Suddenly Everything Has Changed », et ne se réconciliera vraiment avec la jeune blonde qu'au vingt-deuxième et ultime épisode, « The Game That Plays Us ». Dans *Gossip Girl*, Blair fera payer à Serena son écart de conduite avec son petit ami Nate, le temps des trois premiers épisodes avant de la retrouver pour de bon.

## II - *Sturm und Drang* à l'américaine : entre mythes et performances

---

« L'adolescent, enfin sans gouverneur, et libre,  
Veut des chevaux, des chiens, la lutte au champ du Tibre.  
De cire pour le vice, indocile au censeur,  
Il est fier, emporté, mauvais thésauriseur,  
Des nœuds qu'il a chéris, il fuit bientôt la gêne »

(Horace, *Art poétique*, Épitre aux Pisons)

### A - L'adolescence *on air* : un sens du drame

#### 1 - Spleen et mélancolie

##### a - Voix intérieure/voix off

« School is a battlefield... for your heart. » : le constat d'Angela Chase, au début du premier épisode de la saison, est sans appel. Cette scène d'ouverture illustre d'ailleurs parfaitement le contraste saisissant entre la voix intérieure de la jeune fille qui livre ses impressions sur le monde qui l'entoure (le lycée, ses amitiés, sa famille...etc.) et le brouhaha des couloirs de son école dans lesquels elle déambule, accompagnée par son amie Sharon et sa logorrhée verbale<sup>667</sup>. Car il y a une certaine solitude propre à l'adolescence et qui transparait à travers une voix intérieure ou voix-off dans le cas de nos séries : que ce soit celle d'Angela (qui sera échangée contre celle de Brian dans l'épisode « Life of Brian »), celle de Lucas dans *One Tree Hill* ou encore dans un autre genre, celle de Gossip Girl dans la série éponyme qui commente l'actualité new-yorkaise avec une perfidie qui laisse nécessairement deviner un profil solitaire, ou du moins en retrait de ce monde de l'*Upper East Side*.

Le journal intime, le fameux « diary », peut être un moyen d'exprimer sa voix intérieure : celui de Willamena par exemple s'avère être, en plus de la chanson, un moyen

---

<sup>667</sup> « Pilot » (01X01), *My So-Called Life*

d'exprimer ce qu'elle ressent et d'y écrire des poèmes. Lorsqu'elle le perd<sup>668</sup>, sa réaction est particulièrement violente à l'encontre des gens qu'elle soupçonne de l'avoir lu. Dans l'épisode intitulé « The Diary », les parents de Lindsay liront son journal afin d'en savoir plus sur ses fréquentations et seront particulièrement vexés par les critiques que la jeune fille formule à leur rencontre :

Harold : Well, what does it say ?

Jean : Oh here, here. "I'm sick of living in this claustrophobic suburban world..."

Harold : Oh, get used to it.

Jean : "Where everyone is trying to fit in. I feel like I live in a world of scared robots.

Honestly this is terrible, but two of the worst ones are mom and dad".

Harold : What ? What does that mean ?

Jean : "They are the most boring repressed people on the fac of the entire earth"<sup>669</sup>

### **b - Mal-être adolescent : à la Frankie Addams ?**

Le « I feel I don't belong »<sup>670</sup> de Brenda dans *Beverly Hills 90210* résume plutôt bien la mélancolie adolescente, cet état de tristesse vague, qui peut se saisir de la jeunesse quand elle essaie de trouver sa place. Au cours de cet épisode, la jeune fille essaiera d'ailleurs de s'émanciper en fréquentant un couple de comédiens un peu bohèmes, avant de retrouver avec bonheur le domicile familial : le retour au statu quo est une quasi obsession dans la série d'Aaron Spelling. Thomas Hine rappelle, dans son introduction<sup>671</sup>, qu'il avait contribué au *yearbook* de son lycée en 1965 en écrivant sur les difficultés d'être jeune : « I wonder where I fit in? » se demande-t-il à l'époque. L'auteur insiste d'ailleurs sur le fait que les adolescents, souvent décrits comme rebelles à l'ordre établi, ne cherchent finalement qu'à s'adapter, voire se fondre dans le moule :

Figuring out where they fit in – to the universe, the world, the economy, their social circle, their family – is a project on which teenagers spend a lot of their time and energy. Despite the mythology of youth as a revolutionary and utopian time, study

---

<sup>668</sup> « Talent Night » (01X04), *Huge*.

<sup>669</sup> « The Diary », (01X10) *Freaks and Geeks*.

<sup>670</sup> « Stand(Up) and Deliver » (01X17), *Beverly Hills 90210*.

<sup>671</sup> Hine, 2000, 2.

after study suggests that teenagers' principal preoccupation is to adapt, to find a place in life.<sup>672</sup>

Georges-Claude Guilbert dans son ouvrage sur Carson McCullers ne manque pas d'interpeler cet inconfortable moment d'adolescence à propos du personnage de Frankie Addams :

Qui n'a pas comme Frankie souffert de la puberté, de ce sentiment nauséux éprouvé à la croisée des deux mondes ? On rejette les jeux d'enfants, quand bien même on y trouverait toujours malgré soi du plaisir, mais l'on ne s'intègre pas encore à l'univers mystérieux des adultes. La culture des « teenagers », une invention des années 1950, n'était pas née à l'époque de Frankie Addams ; adolescence pouvait signifier isolement absolu, sans distraction ni consolation d'aucune sorte.<sup>673</sup>

Cette figure célèbre de l'écrivaine américaine est invoquée à maintes reprises pour illustrer les problématiques d'identité que pose l'âge adolescent. Dès les premières lignes de son ouvrage, *Adolescence and the Problem of Identity: Historical, Socio-Cultural and Developmental Views*, l'auteure Jane Kroger écrit : « 'I can't ever be anything else but me,' begins Frankie. However trying to find out who 'me' is becomes Frankie's task in Carson McCullers' (1946) novel, *Member of the Wedding* ». <sup>674</sup> David Le Breton aura aussi recours à la jeune héroïne pour décrire « Le mal de vivre adolescent » :

« Je voudrais être n'importe qui, sauf moi » : cette parole de la jeune Frankie Addams pourrait être reprise par bien des adolescent(e)s. Le jeune se sent menacé dans son intégrité et sa continuité personnelles sans toujours parvenir à identifier les causes de ses blessures. Il peine à trouver une accroche de sens au monde et à se convaincre que son existence mérite qu'il continue.<sup>675</sup>

## 2 - La tragédie familiale

Les ressorts tragiques sous-tendent les représentations adolescentes dans les *teen*

---

<sup>672</sup> Hine, *op. cit.*, 2.

<sup>673</sup> Guilbert, 1999, 76.

<sup>674</sup> Kroger, 2004, 1.

<sup>675</sup> Le Breton, 2008, 169.

*series* : une soif d'absolu(s), un rapport exacerbé à l'amour, à la famille et à la mort et un sens aigu du drame dans la manière que peuvent avoir les personnages de se mettre en scène. On utilise à plusieurs reprises le terme « performance » au sujet de l'adolescence dans les *teen series* puisque effectivement on peut voir les personnages se mettre en scène, que ce soit dans l'appartenance à un groupe donné (le vêtement et le geste à avoir selon sa caste) ou dans leur façon d'appréhender les relations amoureuses par exemple, en puisant les actions et les paroles dans un répertoire d'une culture commune, celle des sentiments : déclarations d'amour, mise en scène romantique etc. Nos adolescents baignent dans les éléments caractéristiques de la tragédie familiale. Elle est américaine parce qu'elle a troqué ses origines grecques contre un terreau *made in USA* dans lequel poussent les idéaux mais aussi toutes les désillusions d'une jeunesse qui semble se chercher au fil de nos deux décennies.

#### **a - Les frères ennemis et les frères d'armes**

La relation entre frères est une thématique récurrente voire fondatrice de certaines séries, comme *One Tree Hill* ou *The O.C.* Elle est intéressante parce qu'elle met en avant un ressort ancien et efficace de la tragédie (surtout en ce qui concerne la série *One Tree Hill*) mais aussi parce qu'elle est l'expression même d'un sens de la fraternité, dans son acception américaine du terme « fraternity », à savoir un lien fort entre jeunes garçons qui dépasse celui du sang (le frère choisi) et qui trouve son sens et sa pleine justification dans l'expression d'une amitié de même sexe. Ce dernier, détermine l'appartenance à un groupe ou à un binôme au sein desquels les valeurs masculines et viriles sont particulièrement mises en avant. Les filles en sont exclues : elles ont par ailleurs leur *sorority*. La relation entre frères peut aller très loin car jamais suspecte d'homosexualité.

Les frères Scott (titre choisi pour la version française) pourraient aussi bien être les Abel et Caïn que les Étéocle et Polynice des temps modernes, même si leur relation au fil des épisodes et des saisons évoluera vers une entente profonde qui fera oublier bien vite les haines initiales. Ces derniers, fils d'Œdipe, ont été mis en scène par Sophocle dans son *Antigone* et plus tard par Racine (qui lui se concentrera plus particulièrement sur la relation entre les deux fils d'Œdipe se déchirant pour régner sur Thèbes) dans *La Thébaine* ou *Les frères ennemis*. Il est d'ailleurs amusant de noter que Buffy et ses amis<sup>676</sup> se moquent de la tragédie *Œdipe Roi*

---

<sup>676</sup> « The Puppet Show » (01X09), *Buffy The Vampire Slayer*.

du dramaturge grec lors du *talent show* en jouant la pièce avec un phrasé grandiloquent, un texte mal appris et une Willow qui quitte la scène au moment de son intervention. Nos personnages semblent, alors même qu'ils traversent également des situations dramatiques et qu'ils sont au cœur d'un tumulte de sentiments et de passions dignes des tragédies grecques, avoir parfois une distance pleine d'autodérision sur les événements.

Seth et Ryan rejoignent les Scott dans cet esprit de fraternité et d'amitié virile. Ils ne sont pas frères de sang mais le fait que les parents de Seth choisissent d'héberger le jeune Ryan sous leur toit et de devenir sa famille d'accueil en fait un membre à part entière de la famille. Seth dans le dernier épisode de la première saison, désirant convaincre Ryan de naviguer avec lui met en avant le fait qu'ils sont frères : « Now look at us. Best friends. Brothers, even. What do brothers do, Ryan? You know what brothers do? Brothers sail ». Et, afin de trouver des arguments qui iraient dans le sens de sa plaidoirie fallacieuse (à savoir tous les frères naviguent ensemble), il invoque la mémoire de célèbres frères américains : des *Wright Brothers*, pionniers de l'aviation aux États-Unis, au Ringling Brothers « with their chimps and their tigers », fondateurs d'un célèbre cirque de la fin du XIX<sup>ème</sup> siècle, en passant par les célèbres *Hanson Brothers*, ce trio de frères blonds originaires de Tulsa (comme Larry Clark), véritable phénomène de la culture adolescente qui a connu un succès énorme à la fin des années 1990, notamment avec le tube « MMMBop » (sur l'album *Middle of Nowhere*, 1997).

### **b - Les pères tyrans**

Dan Scott et Bass père sont les archétypes des pères tout puissants, castrateurs et sans pitié pour leur progéniture. Le premier s'illustre en martyrisant ses deux fils, que ce soit celui qu'il a renié (Lucas) ou celui qu'il a reconnu (Nathan). Le second a l'envergure des rois-tyrans : homme d'affaire richissime, il règne sur New York et n'admet pas l'indolence de son fils. Il n'accepte par exemple pas que ce dernier crée un club de strip-tease, le « Victor Victrola », et balaie d'un revers de main tous les espoirs de son fils qui pensait pour une fois le rendre fier de lui.<sup>677</sup> Présenter un club ouvertement dédié à l'effeuillage et au jeu d'une sexualité (inassouvie certes) à son propre père, entretient l'ambiguïté et la confusion des

---

<sup>677</sup> « Victor Victrola » (01X07), *Gossip Girl*,

sexualités que l'on retrouve parfois entre parents et enfants, et qui nous amène à y voir un autre ressort de la tragédie antique, celui de l'inceste.

### **c - L'inceste**

L'une de ses illustrations les plus explicites est la relation que la mère de Marissa va entretenir avec Luke, l'ex-petit ami de cette dernière. On l'a déjà évoquée auparavant au sujet des MILFS et des femmes cougars. Cette relation clandestine commence un soir de Saint-Valentin<sup>678</sup> après que Luke console Julie Cooper en lui avouant notamment qu'elle était toujours la gagnante de l'Ultimate, ce jeu auxquels jouaient les jeunes garçons afin de choisir avec laquelle des mères de leurs amis ils souhaitaient coucher. Elle se prolonge au fil des épisodes jusqu'à ce que Marissa l'apprenne et finisse par quitter le domicile de sa mère pour aller vivre avec son père. Mais les relations incestueuses n'ont pas besoin d'être concrétisées physiquement pour mériter leur appellation, on pense entre autre à Chuck devenant le frère par alliance de Serena (son père épouse la mère de cette dernière) alors qu'il essaie perpétuellement de la mettre dans son lit et multiplie les allusions à ce sujet :

Chuck : You know, if my dad and your mom come back from South Africa tomorrow engaged, we'll be brother and sister. And you know what they say "The Family That Plays Together Stays Together".

Serena : Ah, incest, the universal taboo. One of the, um, only ones you haven't violated.

Chuck : Well, I'm game if you are.<sup>679</sup>

### **d - Parricide et matricide**

S'il peut y avoir évocation du meurtre du père ou de la mère dans les *teen series* dites réalistes, elle ne met jamais en scène un passage à l'acte dont la violence ne saurait évidemment être tolérée par le genre. Ainsi, le tennisman prodige Roger Azarian interviewé par Brandon déteste-t-il son père, et si le journaliste en herbe pense qu'il souhaite le tuer, on apprendra finalement que le sportif brillant souhaite plutôt en finir avec lui-même. L'acte de parricide et de matricide s'accomplit en revanche dans les séries fantastiques, confirmant s'il

---

<sup>678</sup> « The Heartbreak » (01x19), *The O.C.*

<sup>679</sup> « School Lies » (01x12), *Gossip Girl*.

le fallait le pouvoir d'exutoire que la violence symbolique peut avoir : chaque adolescent a sans nul doute un jour brièvement rêvé de faire taire pour de bon son père ou sa mère. Or la série *Smallville* s'en charge pour eux. On a déjà évoqué Greg, le collectionneur d'insectes, qui tue sa mère non sans lui avoir rappelé que le matricide est une habitude chez certaines espèces d'araignées. Mais il faudrait ajouter Tina qui lors d'une violente dispute provoque la chute fatale de sa mère<sup>680</sup> ou encore Tyler qui met fin aux souffrances de sa mère malade<sup>681</sup> en l'étouffant avec un oreiller.

### **3 - L'amour à mort**

#### **a - La mort et la maladie : du sens et de l'amour**

Mais la thématique de la mort est évoquée différemment selon le genre des séries. On vient de voir qu'en ce qui concerne les séries fantastiques, les décès, dans des conditions souvent particulièrement violentes, sont le lot de nombre de personnages secondaires : ils n'appellent ni deuil ni réel tristesse. Néanmoins dès lors que la mort touche au cercle des personnages principaux, les adolescents révèlent leur vulnérabilité, leur tristesse et leurs sentiments : lorsque la mère de Buffy est attaquée par Darla,<sup>682</sup> la jeune fille est bouleversée mais finira plus tard par embrasser Angel (qu'elle pensait coupable au début de l'épisode). Et quand dans *Smallville*, le père de Whitney meurt des suites de son cancer,<sup>683</sup> le groupe d'amis laisse transparaître sa détresse et son désarroi, ne serait-ce que par les tenues de deuil. Lors d'une scène d'enterrement sous une pluie battante, filmée au ralenti et au rythme de la chanson *Time After Time*, Clark et Lana ne se quittent pas des yeux, ayant compris qu'avec le père de Whitney la possibilité d'être ensemble un jour était un peu morte elle-aussi.

Dans les séries non fantastiques, la mort rôde mais est rarement représentée concrètement. La fête d'Halloween peut faire figure d'exception car elle est évidemment l'occasion de s'y confronter mais là encore d'une manière presque fantastique : l'épisode du

---

<sup>680</sup> « X-Ray » (01x04), *Smallville*.

<sup>681</sup> « Reaper » (01x17), *Smallville*.

<sup>682</sup> « Angelus » (01x07), *Buffy The Vampire Slayer*.

<sup>683</sup> « Crush » (01x19), *Smallville*.

fantôme d'un élève décédé fera frissonner Angela.<sup>684</sup> Le seul décès qui affecte directement l'un des personnages principaux est celui du grand-père de Jane<sup>685</sup> qui vient bouleverser la jeune fille et sa grand-mère qui s'effondreront en larme sur les bancs de l'église. La plupart du temps, il s'agit d'alertes qui viennent redonner du sens à l'existence de nos adolescents, que ce soit Brenda et son possible cancer du sein,<sup>686</sup> ou l'incident cardiaque de père de Sharon qui rapproche le temps d'un épisode Angela et son ancienne meilleure amie<sup>687</sup>.

Mais la mort peut aussi participer à définir une identité et à en constituer sa complexité (romantique), provoquant des situations dans lesquelles l'amour vient forcément jouer son rôle. La jeune Peyton vit seule avec son père depuis le décès de sa mère dans un accident de voiture : cet événement est sans nul doute à l'origine du côté sombre et autodestructeur de son personnage qui mettra d'ailleurs au défi le destin, le temps d'un épisode, en passant à tous les feux rouges de la ville.<sup>688</sup> La mort semble coller aux boucles blondes de l'adolescente puisqu'elle devra se rendre en Caroline du Nord afin d'identifier un corps qui pourrait être celui de son père disparu en mer.<sup>689</sup> Elle fera le voyage avec Lucas et les deux amis, amoureux en secret l'un de l'autre, finiront par s'embrasser passionnément dans une chambre de motel.

### **b - Suicide is sexy?**

Il n'y a jamais de tentatives de suicide chez un jeune mais toujours une tentative de vivre. Ces conduites sur le fil du rasoir sont des moyens justement de ne pas mourir, des chemins de traverse pour se défaire de ses tensions, des rites intimes de contrebande pour tenter de se redéfinir et fabriquer du sens pour pouvoir tenir le coup (David Le Breton, 2007). Le jeune se bat contre le sentiment que le monde n'est pas pour lui<sup>690</sup>.

Le suicide bénéficie d'un traitement ambigu. Si l'on a pu montrer dans notre seconde partie qu'il est une cause de mortalité importante chez les jeunes, et donc abordé d'une

---

<sup>684</sup> « Halloween » (01x09), *My So-Called Life*.

<sup>685</sup> « Decisions » (01x13), *Dawson's Creek*.

<sup>686</sup> « It's Only A Test » (01x17), *Beverly Hills 90210*.

<sup>687</sup> « Strangers in the House » (01x08), *My So-Called Life*.

<sup>688</sup> « All That You Can't Leave Behind » (01x05), *One Tree Hill*.

<sup>689</sup> « Crash Course in Polite Conversation » (01x12), *One Tree Hill*.

<sup>690</sup> Le Breton, *op. cit.*, 171.

manière quasi préventive, il est dans le même temps au cœur d'un rapport fascination/répulsion qui le place souvent comme pivot ultra-romantique (voire érotique on va le voir) des différentes intrigues. Lorsque la belle Marissa avale un mélange de médicaments et d'alcool lors de leur escapade à Tijuana, elle s'écroule dans une ruelle avant d'être retrouvée par Seth, Summer et Ryan. La scène où ce dernier, en sueur, la porte à bout de bras, évanouie, pieds nus et vêtue d'un très petit débardeur blanc qui laisse voir son ventre et son décolleté, eux aussi moites à cause de la chaleur mexicaine, porte une charge érotique que personne ne saurait nier. On pense aussi à une version adolescente, sensuelle et nécessairement blasphématoire d'une piété qui porterait son fils descendu de la croix.

Eros et Thanatos font bon ménage dès lors qu'il s'agit d'aborder l'autolyse chez les jeunes. Dans son ouvrage *Le corps adolescent*, Annie Birraux évoque d'ailleurs le pouvoir de séduction qu'ont pu avoir et ont encore les grands mythes adolescents tels James Dean, disparus dans des circonstances troubles où « l'accident » a rejoint l'envie plus moins consciente d'en finir. D'autres depuis sont venus rejoindre le panthéon des suicidés ne cessant d'exercer un rapport de fascination sur la jeunesse, on pense aussi à River Phoenix, Heath Ledger, ou précisément à Cory Monteith, l'interprète de Finn dans *Glee*. On pense en particulier au fameux Club des 27, dont sont membres toutes ces stars de la musique (ou de la peinture pour Jean-Michel Basquiat) mortes à l'âge de vingt-sept ans, souvent d'une overdose : Robert Johnson, Brian Jones, Jimi Hendrix, Janis Joplin, Jim Morrison, Kurt Cobain, Amy Winehouse, et d'autres... Jusqu'où ce pouvoir de séduction peut-il s'exercer sur la jeunesse ? Peut-il y avoir une influence si forte qu'elle mènerait au passage à l'acte ? Ces questions divisent mais méritent néanmoins d'être posées. Ainsi, le suicide du jeune Werther à la fin du roman de Goethe fut selon certains à l'origine de nombreux suicides chez la jeunesse allemande : on parlera alors d'« effet Werther ». La Fédération française de psychiatrie, dans sa publication *La crise suicidaire : Reconnaître et prendre en charge*<sup>691</sup> évoque cette contagiosité du suicide :

En suicidologie, ce terme est discuté en fonction de ce qui est appelé l'effet Werther.

En 1774, une épidémie de suicide chez les jeunes Allemands a été déclenchée par la publication du roman de Goethe dans lequel le jeune Werther se tue par dépit

---

<sup>691</sup> Fédération française de psychiatrie, *La crise suicidaire Reconnaître et prendre en charge*, : Conférence de consensus, 19, 20 octobre 2000, Paris, Hôpital de la Salpêtrière, Paris : Montrouge (Hauts-de Seine) : Fédération française de psychiatrie, John Libbey Eurotext. 2001, 446 p.

amoureux avec une arme à feu. Les épidémies de suicide de ce genre affectent *a priori* les jeunes. Ce phénomène dramatique est d'ailleurs depuis l'Antiquité connu sous le nom de « suicide des vierges de Mélitus ». À Mélitus, une série de jeunes vierges se tuèrent par pendaison. La communauté dut faire passer une loi très particulière : toute jeune fille suicidée par pendaison serait conduite au cimetière, nue, avec la corde au cou... Il est dit que l'épidémie s'arrêta net.

## **B - *Storm and stress* : un romantisme sociologique ?**

### **1 - *Sturm und Drang* : une image qui colle à la peau des adolescentes**

L'expression consacrée *Sturm und Drang* (tempête et passion / élan) est fréquemment utilisée pour décrire le moment de l'adolescence dans les domaines de la critique littéraire ou cinématographique. Mais le jeune Werther a laissé sa place – et dans une approche nettement moins dramatique ou du moins romantique des choses (l'issue des passions n'étant pas nécessairement celle du suicide) – à des ambassadrices de choix, nous amenant à penser que la tempête et la passion seraient dans nos *teen series* l'apanage des filles. Brenda, sa soif d'indépendance et son amour fou pour Dylan seront à l'origine de relations tumultueuses et de plusieurs disputes avec son entourage, à l'image de ses paires, Buffy, Kim et Willamena, dont les points communs en disent beaucoup sur leur façon d'appréhender l'existence : le pas décidé dans les couloirs du lycée, le cri de révolte (au propre comme au figuré : on retiendra celui de Kim notamment, après qu'elle a échappé à sa folle famille, qui au volant de sa voiture, roule autour de Daniel, surpris en train de se faire sucer le pouce par une autre fille, en lui hurlant « you are dead ») et la soif d'absolu (l'amour chez la tueuse de vampires) ou d'excès (la nourriture chez notre jeune obèse Willamena). Angela, d'une manière plus silencieuse, douce tout en étant incandescente et à fleur de peau, fait évidemment partie du clan qui tempête et qui passionne.

Cette exacerbation des sentiments n'est pas qu'un moyen d'expression romantique chez ces personnages féminins : en effet, elle ne peut se départir totalement d'un rapport d'inégalité des sexes, évoqué précédemment, qui la transforme dans le même temps en cri de révolte contre un ordre établi. Voilà sans doute l'une des raisons pour laquelle les pairs masculins semblent plus indolents, même si le feu brûle aussi chez un Chuck Bass lorsqu'il cède à ses plus bas instincts (le viol, la drogue) tout en découvrant le vrai sentiment amoureux

avec Blair ou un Kurt Hummel qui, dans son refus du renoncement et dans l'affirmation de sa sexualité, brille d'un sentiment de vie qui semble éclairer chacun de ses pas.

Le *Sturm und Drang* de Goethe, Klinger, H. L. Wagner, Lenz ou encore Schiller, sera récupéré par les psychologues de l'adolescence (Granville Stuart Hall en tête) qui tenteront de remplacer sa dimension romantique et rebelle par une explication prétendument rationnelle, à la fois physiologique et psychologique : au feu de l'âme se substituera celui d'un corps (à soigner). Il est amusant d'observer de quelle manière l'adolescence des *teen series* oscillent perpétuellement entre ces deux conceptions.

## **2 - L'émergence d'une mythologie sociale : l'influence de Hall et de Mead**

### **a - Une vision psychologisante d'un problème social : l'adolescence selon Granville Stanley Hall**

The concept of the teenagers rests in turn on the idea of the adolescent as a not quite competent person, beset by stress and hormones. This idea was popularized by the psychologist and educator G. S. Hall about a century ago, but it rests on data and assertions that have not withstood scientific scrutiny.<sup>692</sup>

Le constat de Thomas Hine pose le problème d'une conception psychologisante de l'adolescence, née au siècle dernier, la réduisant à un phénomène hormonal et essentiellement physiologique, et qui continue d'imprégner les manières de l'appréhender de nos jours. À voir comment les adolescents de *Dawson's Creek* font constamment référence au bouillonnement hormonal dont ils sont les victimes, semble-t-il, consentantes, on comprend que l'influence de cette vision sur nos conceptions contemporaines n'est plus à prouver.

Granville Stanley Hall, philosophe et psychologue américain, a en effet vulgarisé et popularisé au début du vingtième siècle le concept de *Sturm und Drang* en décrivant l'adolescence comme « the storm and stress period ». À l'origine de nombreux travaux sur l'enfance et l'adolescence, il a publié les deux volumes d'*Adolescence* en 1904 dans lesquels

---

<sup>692</sup> Hine, *op. cit.*, 4.

il développe des théories contestables sur la jeunesse de l'époque. Le problème de son étude réside dans le fait qu'elle a notamment exagéré l'importance de la biologie en fournissant des explications strictement physiologiques à cette période de vie (le rôle des hormones, du sexe par exemple) et qu'elle a dans le même temps participé à la création de stéréotypes. Le titre complet des deux volumes ne s'en cache finalement pas et vient affirmer ce que nous avons évoqué auparavant sur le pouvoir d'une vision unilatérale de la jeunesse présentée comme source de nécessaires problèmes : *Adolescence - Its Psychology and Its Relations to Physiology, Anthropology, Sociology, Sex, Crime, Religion and Education*. (Marquée par l'hétéropatriarcat, que l'on sait d'autant plus prégnant dans l'Amérique du début du vingtième-siècle, cette étude fleuve a néanmoins permis de mettre en lumière l'adolescence et de la considérer comme un moment à part dans l'évolution de chacun).

### **b - *Only a phase ?***

L'idéologie de Hall réside en le maintien du « statu quo », de cet ordre social à préserver à tout prix, quitte à rationaliser à la fois les problèmes de la jeunesse et les solutions à lui apporter. L'approche psychologisante de Hall met l'accent sur le fait qu'« être jeune » doit être vue comme une phase psychologique : les jeunes gens sont immatures et doivent être « maturés ». Quand Julie Cooper veut interner sa fille dans un centre spécialisé alors qu'elle vient d'ingurgiter un cocktail de médicaments et d'alcool ou lorsque Lili Van der Woodsen refuse que son fils sorte de l'institut psychiatrique dans lequel il réside après sa tentative de suicide, on devine une volonté de mettre à l'écart de la société la ou le trouble-fête et de l'éloigner le temps que « jeunesse se passe » comme le dit avec une certaine condescendance l'adage populaire. Cette notion de phase revient souvent dès lors qu'il s'agit d'évoquer l'adolescence, comme le rappelle Hine dans son second chapitre de *The Rise and Fall Of the American Teenager* intitulé « *Only a Phase ?* ». Il y met d'ailleurs en préambule une citation de *The Catcher in the Rye (1951)* : « Look, sir. Don't worry about me », I said. "I mean it. I'll be all right. I'm just going through a phase right now. Everybody goes through phases and all, don't they?" "I don't know boy. I don't know" ».

### **c - *Coming of Age in America* : le jeu des comparaisons de Margaret Mead**

Le chapitre XIII de *Adolescence à Samoa (Coming of Age in Samoa)* compare l'éducation occidentale et l'exemple samoan dans ce souci de comparaison interculturelle qui accompagne et caractérise le travail de Mead dans les années 1930. Elle se concentre sur

l'étude de fillettes samoanes mais ses réflexions peuvent naturellement s'appliquer à l'enfance et à l'adolescence en règle générale :

Les transformations physiques aussi soudaines qu'évidentes, qui marquent la puberté, sont-elles – ou non – toujours accompagnées de réactions émotives spontanées, d'un éveil du sentiment religieux, d'aspirations idéalistes, d'une vive propension à s'affirmer contre toute autorité ? <sup>693</sup>

Les transformations physiques vont-elles forcément de pair avec les transformations de l'âme ? L'anthropologue y répond par la négative en ce qui concerne l'étude de ses petites samoanes.

L'adolescence est avant tout le fruit d'une culture, et celle mise en scène dans nos *teen series* est issue d'une culture américaine et/ou occidentale : le bouton d'Angela arrive en même temps que la complication des rapports avec sa mère, mais le premier est lié à un phénomène pubertaire tandis que le second correspond à l'histoire de la jeune fille (Américaine blanche de quinze ans issue de la classe moyenne, aînée de la famille et fille d'une mère qui a été adoptée etc.).

## C - Un romantisme exacerbé porté par les génériques des séries

« I Don't Want To Wait » : impossible de passer à côté de la chanson de Paula Cole qui sert de chanson de générique à la série *Dawson's Creek* et qui annonce d'emblée la couleur du show, teintée de ce refus d'attendre, d'intranquillité<sup>694</sup> permanente et de cette impatience qui agiteront Joey, Dawson, Pacey et Jen au fil des épisodes. Il nous semble dès lors intéressant d'approfondir le sens et la portée que peuvent avoir les paroles de chansons des génériques de nos séries, sortes de porte-étendard des aspirations de chacun et chacune ou de mini-manifestes de l'adolescence télévisée. Six d'entre elles ont en effet des chansons à texte en guise d'introduction tandis que les cinq autres se contentent d'une introduction strictement musicale.

---

<sup>693</sup> Mead, *op. cit.*, 520.

<sup>694</sup> Selon le mot de l'auteur portugais Fernando Pessoa dans son magnifique ouvrage publié à titre posthume en 1982 : *Le Livre de l'intranquillité*.

Le générique d'une série porte en grande partie l'identité de cette dernière, il permet non seulement de l'identifier rapidement grâce à sa mélodie (tous ceux qui étaient adolescents au moment de la diffusion de *Beverly Hills 90210* peuvent siffloter l'air du générique) mais aussi grâce à son texte qui fournit en quelque sorte l'ADN de la série, et dans le cas des *teen series*, celui de l'adolescence portée au petit écran. Le pouvoir de ces chansons est tel que les groupes engagés par la série, jusque-là inconnus ou au succès plutôt local et confidentiel, deviennent de véritables stars (pour le titre phare plus que pour le reste de leur album). Il convient d'analyser de quelle manière nos six chansons ont su incarner, à un moment donné, l'esprit d'une série mais aussi, dans une certaine mesure, celui de ses téléspectateurs adolescents.

### **1 - La voix de l'immédiateté chez Angela Chase (*My So-Called Life*, 1994)**

On a choisi volontairement d'ajouter aux six chansons le générique de *My So-Called Life* (« *My So-Called Life Theme* », paroles et musique de W.G.Snuffy Walden) qui a un statut à part, puisqu'il n'y a pas vraiment de paroles, seulement une voix féminine qui annonce la musique et donne l'impulsion en disant ces trois petits mots : « Go now, go ! ». À la façon d'un départ donné – celui de la vie ? de l'adolescence ? de cette nouvelle phase dans laquelle pénètre Angela par le geste rituel de sa teinture de cheveux –, ils encouragent semble-t-il Angela, Ryanne, Brian, Rickie et leurs pairs à saisir le moment présent et à savoir prendre des risques, comme celui de vivre ici et maintenant.

### **2 - L'impatience à la *Dawson's Creek* (1998)**

Dans la droite lignée de ce coup d'envoi donné à la jeunesse de Pennsylvanie, Paula Cole, on l'a vu, encourage aussi le refus d'attendre, le besoin de réponses aux mille et une questions que ne cessent de se poser Dawson et ses amis, et cet enjeu de vie ou de mort qui en découle (qui peut hanter tous les faits et gestes à cet âge) : aller au cinéma avec la nouvelle fille du quartier ou partir en France pour un semestre ? À ces questionnements, en apparence futiles mais lourds de sens pour nos personnages, font écho ceux des autres séries : avoir les

vêtements qu'il faut le jour de la rentrée pour Brenda, se rendre au bal pour Buffy ou réussir son premier match de basket pour Lucas.

I Don't want to Wait de Paula Cole

I don't want to wait for our lives to be over,  
I want to know right now what will it be.  
I don't want to wait for our lives to be over,  
Will it be yes or will it be sorry?

So open up your morning light,  
And say a little prayer for I.  
you know that if we are to stay alive.  
Then see the peace in every eye.

Ce générique est d'ailleurs à l'origine du titre de l'ouvrage de Kathë Tibbs et Biff L. Peterson, *They Don't Wanna Wait. The Stars of Dawson's Creek* (2000), dont la conclusion du prologue met en exergue ce refus d'attendre et cette avidité de comprendre *hic et nunc* :

It is also an appreciation of the truths that the show reveals each week about love, friendship, loss, and trust—truths that Dawson, Joey, Pacey, Jen, and the rest strive to understand, even if it means losing their already fast-fading innocence. Like the song says, they don't wanna wait.<sup>695</sup>

### **3 - La voix rebelle de *Freaks and Geeks* (1999)**

*Tabula rasa* : le morceau rock de *Freaks and Geeks* donne le ton de la série qui non seulement souhaite faire table rase du passé (« You're living in the past it's a new generation ») mais crie sa liberté avec la voix d'une fille qui affirme son indépendance et l'égalité des sexes dans ce combat (« A girl can do what she wants to do ».) Cet hymne rock, féministe aux accents anarchistes résonne d'autant plus qu'il accompagne les images d'une scène de pose des différents personnages pour la traditionnelle photo de classe : le contraste

---

<sup>695</sup> Tibbs, Peterson, *op. cit.*, 3.

est saisissant et illustre parfaitement le vent rebelle de cette jeunesse qui va souffler sur le conservatisme reaganien des années 1980.

**Bad Reputation (Lyrics by Joan Jett. From *Freaks and Geeks*)**

I don't give a damn 'bout my reputation  
You're living in the past it's a new generation  
A girl can do what she wants to do and that's  
What I'm gonna do  
An' I don't give a damn 'bout my bad reputation

Oh no not me

Oh no, not me  
I don't give a damn 'Bout my reputation  
I've never been afraid of any deviation  
An' I don't really care  
If ya think I'm strange  
I ain't gonna change An' I'm never gonna care 'Bout my bad reputation

Oh no, not me

**4 - L'appel au secours de *Smallville* (2001)**

« Somebody Save Me », crie le chanteur Remy Zero dans le générique de *Smallville*, et la chanson de résonner autant comme un appel au secours que comme un cri d'amour (un appel à être sauvé et/ou aimé). Cette intensité des sentiments exprimés va aussi avec le fait que Clark est à la fois sauveur (son statut de futur super-héros le rend invulnérable) et « à sauver » (son statut d'adolescent le rend au contraire vulnérable) car au-delà des super pouvoirs se cachent les fragilités et les angoisses d'un jeune garçon *normal* de son âge. Il y a aussi la mise en avant du salvateur ou de la salvatrice (« I've been waiting for you », évoqué-e dans un romantisme exacerbé que Lana incarnera aux yeux du jeune Clark. Le chanteur en

personne chantera au bal du dernier épisode de la première saison<sup>696</sup> provoquant l'enthousiasme du super-héros en devenir et de son ami Pete qui criera en bon fan « Remy Zero ! ».

Save Me - Remy Zero

Somebody save me

Let your warm hands break right through me

Somebody save me

I don't care how you do it

Just stay, stay

Come on

I've been waiting for you

I made this whole world shine for you

Just stay!

Just stay, c'mon

## 5 - L'« être-soi » de *One Tree Hill* (2003)

L'« être soi » est probablement le leitmotiv le plus en vogue non seulement dans les *teen series* mais plus généralement au sein de notre époque : la dictature du « be yourself » s'est accompagnée depuis des années déjà d'une propagande huilée (messages publicitaires, chanson, séries...etc.) et martelée à tel point qu'elle a su vider de son sens cet ordre d'être soi-même. Il n'en demeure pas moins qu'ici le « I don't want to be anything other than what I've been trying to be lately », chanté par Gavin DeGraw, véhicule un message plus humble, dans cette tentative d'exister et d'être soi, et cerne la quête identitaire, que l'on sait centrale à l'adolescence et au cœur des préoccupations des frères Scott notamment.

I Don't Wanna Be by Gavin DeGraw

(Theme Song)

I don't want to be anything other than what I've been trying to be lately

---

<sup>696</sup> « Tempest » (01x21), *Smallville*.

All I have to do is think of me and I have peace of mind  
I'm tired of looking 'round rooms wondering what I gotta do  
Or who I'm supposed to be  
I don't want to be anything other than me

## 6 - Le débarquement de *The O.C.* (2003)

« California here we come ! » : il semble qu'avec Ryan, le jeune pauvre et rebelle, issu du quartier pauvre de Chino, et qui débarque au beau milieu des collines huppées d'Orange County, on l'a vu, il y a toute une jeunesse qui prend d'assaut la Californie. Le débarquement est total car il est celui des origines : dans leurs acceptions temporelle (l'adolescence vue comme début du commencement de l'existence) et sociale (celle de Ryan notamment).

California, by Phantom Planet - The O.C. Lyrics

California here we come  
Right back where we started from

California!  
Here we come!

## 7 - Les liens indestructibles de *Huge* (2010)

La chanson a été écrite spécialement pour la série et notre troupe de campeurs obèses la chante d'ailleurs en cœur dans le dernier épisode, emmenée par l'enthousiasme exacerbé de leur monitrice Poppie.<sup>697</sup> De ce simple fait, elle véhicule un message d'esprit collectif et solidaire qui vient confirmer ce que nous avons observé auparavant, à savoir la valorisation des liens amicaux qui viennent remplacer ceux du sang (de la famille) le temps d'une colonie de vacances, d'une année scolaire... de l'adolescence ?

Hail to thee Camp Victory  
Where hope shines like a star

---

<sup>697</sup> « Parents Weekend » (01x10), *Huge*

Although the summer sun may set  
We promise we'll not soon forget  
Camp Victory  
How wonderful you are

## D - L'adolescent-e made in America

### 1 - La figure de l'écrivain américain au secours des jeunes garçons

Ou : l'Amérique et la valorisation de la culture chez ses ados. Les jeunes garçons qui écrivent semblent avoir remplacé au pied levé les musiciens au panthéon des séducteurs. Brandon écrit dans le journal de son lycée. Lucas Scott est un passionné de littérature et sa voix sert souvent à conclure les épisodes au moyen de citations d'auteurs lues en *voiceover* : Shakespeare, Steinbeck, Ayn Rand ou encore E.E. Cummings. Le premier épisode installe d'ailleurs l'adolescent dans ce rôle de sportif amoureux des livres : alors qu'il rejoint ses amis sur le terrain de basket près de la rivière, Skills lui demande de lui lire son livre du moment, *The Winter of Our Discontent* de John Steinbeck (1961).

Cet auteur est particulièrement présent dans la série et cité à maintes reprises, comme par exemple pour conclure l'épisode dans lequel Peyton défie le destin en brûlant tous les feux rouge de Tree Hill : « John Steinbeck once wrote : "It seems to me that if you or I must choose between two courses of thought or action, we should remember our dying and try so to live that our death brings no pleasure on the world." »<sup>698</sup>. Du côté de *Gossip Girl*, les connaissances de Dan en matière d'histoire littéraire américaine le pousseront dans un premier temps à donner des conseils pointus à Nate Archibald<sup>699</sup> (« Just mention how his prose style is influenced by early Faulkner ») afin qu'il impressionne l'un des professeurs de l'université de Dartmouth lors de la visite des représentants de l'élitiste Ivy League<sup>700</sup>. Dans les saisons suivantes, le garçon sera publié et deviendra un écrivain new-yorkais à la mode.

---

<sup>698</sup> « All That You Can't Leave Behind (aka Where I End ad You Begin) » (01x05), *One Tree Hill*.

<sup>699</sup> « Poison Ivy » (01x03), *Gossip Girl*.

<sup>700</sup> À l'origine (1954), compétition sportive entre les huit établissements universitaires privés. Désigne communément ces universités de la côté Est : Brown, Columbia, Cornell, Dartmouth, Harvard, Pennsylvania, Princeton, Yale.

## 2 - De l'importance des *liberal arts*

Et au-delà de la valorisation de l'écriture, il y a plus généralement une mise en valeur de l'expression artistique : la série *Glee* en est la plus vibrante des illustrations. Les professeurs de littérature, de théâtre ou de chant incarnent souvent des sources d'inspiration et de libertés auprès des jeunes élèves : le professeur Schuester notamment porte à bout de bras tous les espoirs de sa chorale « dépareillée ».

Car les arts servent clairement d'échappatoire à ceux qui ne rentrent pas dans le moule lycéen : les livres dévorés par Lucas le fils maudit et Dan le garçon de l'autre côté du pont (le Brooklyn Bridge), les dessins punks de Peyton la solitaire dont la mère est morte ou les comics de Seth, la révélation du jeu théâtral chez Rickie, ou encore le chant pour Rachel, Kurt, Mercedes, Finn et les autres.

Marie Rose Moro, professeur de psychiatrie de l'enfant et de l'adolescent, à l'université Paris-Descartes rappelle à juste titre, lors d'une interview donnée au journal *Le Monde*, que ce qui caractérise l'adolescence « [...] c'est la nécessité de passer par la créativité artistique pour accéder à ce qui est propre à l'adolescence, à savoir un besoin de chercher son être par toutes les voies possibles et l'art est un média privilégié »<sup>701</sup>. Dans *My So-Called Life*, Richard Katimski arrive en tant que nouveau professeur de littérature<sup>702</sup> : son originalité puis sa sexualité vont en faire un personnage central. Il va notamment prendre soin de Ricky en le protégeant contre l'homophobie et le rejet familial mais aussi en l'encourageant à s'engager dans le groupe de théâtre.

Mais si la pratique des *liberal arts* est globalement encouragée et valorisée dans les *teen series*, elle peut aussi incarner la promotion d'activités que seule une minorité de la population aura la chance de poursuivre à l'âge adulte. Ainsi Michele Byers lie le succès des « liberal arts » à un anti-intellectualisme qui caractérise certaines séries, et notamment Beverly Hills 90210 (son sujet d'étude dans *Those Happy Golden Years Beverly Hills 90210*) :

---

<sup>701</sup> Moro, *op. cit.*, 2011.

<sup>702</sup> « Self Esteem » (01x12), *My so-called Life*)

Although its privileged teens insist on the importance of going to college, their ambitions are more vocational than academic. These residents of one of the most exclusive suburbs in the United States, whose fathers (and I say fathers intentionally) are accountants, doctors, dentists, and captains of industry, show little interest in professional or graduate work. They are completely pragmatic in their quests for employment that focus more on personal gratification than on capital accumulation. While this may be a noble sentiment and could be read as promoting a discourse that pursuing your dreams is more important than pursuing wealth, how many people have the opportunity to be actors, journalists, designers, and musicians, to run free-clinics and clubs and newspapers right out of college, and to keep living in luxury digs, driving luxury cars, and shopping on Rodeo Drive in the process? <sup>703</sup>

La poursuite des rêves n'est-elle pas plus noble que la poursuite des richesses ? Byers n'y croit pas et préfère voir, en ces vocations artistiques, un privilège de classe, celui de ceux qui peuvent se permettre d'avoir une passion non lucrative tout en continuant à bénéficier des riches avantages que leur procure leur seule naissance. <sup>704</sup>

### **3 - *Teenage mystique?***

L'Amérique a un lien fort avec son adolescence, à la fois historique et culturel (comme on a pu le constater), mais aussi sentimental. « America created teenager in its own image – brash, unfinished, ebullient, idealistic, crude, energetic, innocent, greedy, changing in all sorts of unsettling ways », <sup>705</sup>écrit Thomas Hine. Si le *teenager* est une invention américaine, il porte en lui la nation idéalisée et à ce titre les exigences et les aspirations de cette dernière, tout comme ses craintes à l'égard d'une jeunesse qu'elle a parfois du mal à saisir. « The American teenager is the noble savage in blue jeans, the future in your face » <sup>706</sup> poursuit l'auteur : comment ne pas voir effectivement dans les représentations adolescentes de nos *teen series* les aspirations de leurs créateurs, les échos à leur propre jeunesse et les espoirs qu'il place en elles ? Buffy permettra à Joss Whedon de régler quelques comptes avec sa propre

---

<sup>703</sup> Byers, in Edgerton 2005 , 71.

<sup>704</sup> Byers, 2005, 195.

<sup>705</sup> Hine, *op. cit.*, 10.

<sup>706</sup> *Ibid.*

jeunesse, Dawson de son côté autorisera aussi Williamson à revivre ses rêves adolescents tandis que Winnie Holzman laissera échapper sa sensibilité au travers d'Angela ou de Willamena. Et de leurs sentiments particuliers naît celui, plus universel, d'appartenance à un âge présent ou révolu. Hine (2000) nomme son premier chapitre « The Teenage Mystique » et ce titre résume bien à notre sens cette relation particulière à l'adolescence. Empreinte de mystère et de magie, elle résonne dans une culture américaine souvent à la recherche d'icônes toujours plus nouvelles et plus jeunes. Ne parle-t-on pas d' « éternels adolescents » au sujet de celles et ceux qui ont su garder cette part de rêve, d'innocence et d'insolence face à une existence adulte trop souvent plombée par le pragmatisme et le sens des réalités ? Pourtant, le monde change et certains voient déjà poindre la fin de l'insouciance et le début plus précoce des responsabilités. Ainsi Grace Palladino affirme-t-elle que les adolescents d'aujourd'hui sont beaucoup trop responsabilisés, quant à leur avenir et aux routes à emprunter vers l'âge adulte. Elle cite le commentaire sans appel d'un producteur de télévision à ce sujet : « They still have the same issues of identity and self-loathing and all that psychological stuff that J. D. Salinger wrote about [in *The Catcher in the Rye*], " a television producer explained in 1994, "but you're dealing with a different playing field"». <sup>707</sup>

---

<sup>707</sup> Palladino, op. cit., xx.

# Conclusion

Il est désormais usuel de parler du « phénomène » des séries télévisées américaines qui auraient pris le pas sur le cinéma et envahi nos écrans à une rapidité ahurissante. Si l'on s'accorde à remarquer le caractère relativement extraordinaire de leur production, tout spécialement durant cette dernière décennie, une analyse approfondie permet de déterminer ce que traduit l'utilisation, voire la surutilisation, de cette expression. La série est sans nul doute devenue un concurrent de taille face au septième art : la critique oppose d'ailleurs souvent les deux, en affirmant que là où le cinéma peut se faire suiveur, la série saurait se faire rebelle. Cette affirmation n'est évidemment pas une vérité absolue et dépend, on s'en doute, des lignes scénaristiques, pour ne pas dire éditoriales, prises par les différents réalisateurs. Néanmoins, il paraît évident qu'une narration plus longue permet de prendre le temps de construire, ou en l'occurrence de déconstruire, le monde qui nous entoure. Comme le notent Bataille, Hatchuel et Hudelet dans leur article « « Séries et sociétés, un miroir mondialisé » :

En s'invitant dans notre espace intime, les séries viennent nous rappeler que noire conception de la « réalité » n'est ni évidente ni univoque : elle repose à la fois sur une expérience directe et sur des représentations. Textes et images influencent notre ressenti du monde, parfois jusqu'à ce que ces représentations se confondent avec la réalité. Aujourd'hui, les séries semblent particulièrement aptes à capter l'air du temps. Plus réactives à l'actualité que les films de cinéma, puisque produites plus rapidement, elles sont aussi très vite accessibles pour les fans, partout dans le monde, grâce à Internet<sup>708</sup>.

En effet, le streaming, le téléchargement (légal et illégal) et la VOD<sup>709</sup> ont fait des séries télévisées des biens de consommation rapides et ont dans le même temps participé à faire des séries finalement de moins en moins télévisées. Et la réactivité du genre, grâce aux nouveaux moyens de production, diffusion et communication, produit des contenus qui peuvent être en plein cœur de l'actualité et des évolutions de la société :

Dans le miroir tendu par ces séries, Les sociétés se regardent et se réfléchissent, pour construire ou affirmer des identités en termes de classes sociales, d'ethnicité, de genre,

---

<sup>708</sup> Bataille, Hatchuel et Hudelet, *Le Monde Hors Série* n°35, 2003, 39-41.

<sup>709</sup> De l'anglais *Video On Demand*

d'orientation sexuelle, etc. et porter un discours nuancé sur les valeurs fondatrices ou le mode de vie d'un pays.<sup>710</sup>

Ainsi, le succès populaire des *teen series* n'a pas surgi ex nihilo au début d'une décennie lambda. Comme l'avait souligné Ang, la popularité n'est jamais seulement le résultat d'un seul produit culturel. Cela dépend aussi du contexte dans lequel ce produit est consommé : « Furthermore, popularity is never the unique accomplishment of one isolated cultural product. It is also dependent on and connects with the context in which it is consumed »<sup>711</sup>. Les séries adolescentes que nous avons choisi d'examiner sont donc à la fois le fruit d'une évolution artistique (d'abord cinématographique puis télévisuelle) mais aussi celui d'une conjoncture particulière, d'une histoire culturelle, sociale et politique voire d'une identité américaine. L'Amérique n'a en effet déserté aucun champ pour parler de et donner à voir sa jeunesse. On a évoqué précédemment la littérature : il y a eu en effet des œuvres majeures, parfois cultes, qui ont su placer ponctuellement l'adolescent américain sur le devant de la scène (Nabokov et *Lolita*, Salinger et Holden, Brest Easton Ellis et *Clay*<sup>712</sup>) mais d'autres ouvrages sont parvenus à lui assurer un premier rôle permanent au travers de ce qui devait devenir un genre, les *teen novels* (de Lois Duncan et ses romans à suspense pour jeunes lecteurs à J.K. Rowling et son petit sorcier mondialement connu Harry Potter).

L'étude de la construction de l'adolescent-e américain-e à travers l'étude de onze *teen series* n'est pas chose aisée. Il faut en effet tenir en compte de la diversité des séries tant dans leurs partis pris scénaristiques que dans leurs choix esthétiques. D'autre part il faut se méfier de la tentation de dessiner un portrait-type, indiscutable, avec des caractéristiques immuables. L'adolescence est changeante, difficile à saisir et l'observer se construire durant vingt années de séries nous empêche de fait de sombrer dans l'établissement d'une image figée et universelle. Il s'agit plutôt, comme nous avons tenté de le faire, de distinguer des traits communs, des lignes directrices mais aussi des axes de rupture, d'étudier et de déconstruire les discours récurrents et d'autres plus minoritaires, d'observer de quelle manière s'imposent

---

<sup>710</sup> Bataille, Hatchuel et Hudelet, *op. cit.*, 39-41.

<sup>711</sup> Ang, 1985, 4

<sup>712</sup> *Less than Zero*

à nous les représentations d'une jeunesse américaine à la télévision, leur portée et leur influence.

On l'a vu, l'émergence des *teen series* dans le paysage audiovisuel est le fruit d'une histoire proprement américaine, et notamment celle de son cinéma. Sur le grand écran des salles ou des drive-in, ce dernier ne pouvait bien longtemps se contenter de réduire la jeunesse à la portion congrue, prisonnière d'un modèle familial auquel elle se devait nécessairement d'appartenir, tenue à un rôle de figuration dont le sourire étincelant et la mine joviale participaient à la peinture d'un foyer idéal, à la manière d'une illustration de Norman Rockwell. On aurait tort néanmoins de penser que l'apparition d'un cinéma de la jeunesse ne s'est inscrite que dans une volonté de remettre en cause les modèles en vigueur, même s'il a pu l'être au travers notamment des premières figures rebelles qu'ont été James Dean ou Marlon Brando. Il doit bien plus son existence à des arguments commerciaux, ceux-là même qui ont fait réaliser à Hollywood et ses producteurs que les jeunes Américains représentaient un nouveau pouvoir d'achat : le *teenager*, emblème de cette nouvelle catégorie sociale émergente, élevé dans le culte des loisirs naissants, ne demandait qu'à dépenser son argent de poche dans les salles obscures à condition que les films s'adressent enfin à lui, le touchent de plus près et concernent enfin sa vie quotidienne, ses centres d'intérêt et ses préoccupations vis-à-vis de l'existence. Les *teen movies* ont rempli ce rôle en inversant les codes, le monde adulte serait désormais le décor d'intrigues où les jeunes auraient enfin le premier rôle. Le succès fut à la hauteur des espérances hollywoodiennes et ce sont les années 1980 qui ont sans nul doute donné ses lettres de noblesse, pour ne pas dire de jeunesse, à ces films, notamment au travers de l'œuvre foisonnante du réalisateur John Hughes, amoureux véritable de ce cinéma de la puberté, auquel il est associé à jamais.

Du grand au petit écran, il n'y a qu'un pas et du film à la série aussi. Le coup d'envoi du débarquement des séries télévisées pour adolescents est donné par *Beverly Hills 90210* qui propose pour la première fois un vrai *soap opera* pour la jeunesse, loin des sitcoms « rigolardes » ou des émissions conçues pour les tout-petits. Brenda et Brandon, puis après eux Angela, Buffy, Dawson, les frères Scott, Serena, Blair, Rachel ou encore Kurt, invitent le téléspectateur à pénétrer entre les quatre murs de leur lycée, et partager leurs joies, leurs peines et leurs aspirations. Dans des genres et dans des styles différents, ces *teen series* provoquent un engouement collectif mais souvent inégal. Pendant que *Dawson's Creek* ou *Glee* rencontrent un énorme succès, d'autres s'effacent après une seule saison. Souvent plus

marginales et plus critiques à l'égard de la société (*My So-Called Life, Freaks and Geeks, Huge*), elles ne parviennent pas à survivre aux tests des audiences et leur vision pessimiste du monde y est pour beaucoup. Dans *teen drama*, il y a *drama*, mais mieux vaut faire bon usage de ce dernier en lui laissant le champ des sentiments plutôt que celui des problèmes sociaux, beaucoup moins télégéniques et culturellement à l'encontre d'une certaine mentalité américaine.

Car l'un des nombreux mythes sur lesquels se sont construits les États-Unis est l'affirmation d'une société sans classe et avec elle la croyance en la chance de chacun de « s'en sortir », indépendamment de son origine sociale. À ce titre, pénétrer l'organisation sociale de l'adolescence par le biais des *teen series* peut s'avérer particulièrement intéressant. On découvre que le monde lycéen américain reproduit une société de castes dans lesquelles chacun est supposé s'insérer : cette (fausse) découverte est pour le moins paradoxale et semble aller à l'encontre de cette *classless society* à laquelle une certaine Amérique aspire tant. Mais ici, la provenance sociale n'est pas le seul critère qui préside à l'organisation de cette microsociété recréée. La popularité est une référence bien plus déterminante et les différents groupes se répartissent en fonction d'elle. *Cheerleader, jock, freak, geek, etc.*, chacun et chacune trouve sa place, son clan et les échappées sont difficiles. Ces dernières ont d'autant plus de valeur et à ce titre sont souvent à l'origine de nos séries au sein desquelles les intrigues tournent autour de personnages peinant précisément à trouver leur place.

Les remises en question des modèles en vigueur sont compliquées, même si l'on distingue de temps à autres des *outsiders* motivés qui n'hésitent pas à contester le système en place et la culture dominante, à travers un discours et des actes qui ne sont pas sans laisser penser à l'expression d'une subculture. Il n'y a pas le même esprit de contestation dès lors que l'on aborde de front la question des inégalités sociales. Nos personnages principaux, tous blancs et issus de la classe moyenne à part de rares exceptions, ne semblent pas très enclins à protester contre un système dont ils sont finalement l'expression la plus triomphante. L'ultra domination de cette *middle class* américaine dans les séries va de pair avec une faiblesse de la représentation du contexte sociopolitique dans les contenus télévisuels à destination des adolescents. Pourquoi montrer la pauvreté ou s'interroger sur les causes de celle-ci alors que cette dernière n'a pas la photogénie nécessaire et risquerait de mettre en péril l'équilibre délicat de la mise en scène d'une jeunesse idéalisée ? Quelques séries l'osent, mais la plupart restent timorées à cet égard. Et si l'on doit finalement se résoudre à montrer l'indigence, on le

fera soit furtivement, sans jamais chercher ses causes profondes et ses origines, soit en lui donnant le visage d'une mère célibataire, habillée vulgairement, une cigarette à la bouche et un goût prononcé pour le mauvais whisky. Et si elle doit avoir le visage d'un adolescent, comme celui de Ryan Atwood par exemple, on s'assurera d'en faire un pauvre non seulement sexy mais aussi exemplaire dans sa volonté de s'en sortir, de s'extraire de son quartier d'origine aux murs crasseux et de devenir le produit d'un Rêve américain aussi pur et propre que l'eau des piscines de Newport Beach. Les minorités ethniques ne sont vraisemblablement pas plus télégéniques que les pauvres et le fait que les séries *Glee* (2009) et *Huge* (2010) soient les seules à avoir dans leur casting principal des acteurs ou actrices de couleur détenteurs d'un véritable rôle<sup>713</sup> montrent à quel point les *teen series* n'ont pas vraiment contribué à la promotion d'une mixité, quelle qu'elle soit. Il en résulte une présence prépondérante dans ces programmes de personnages représentatifs des canons de la majorité dominante et idéalisée du pays : blanche, de classe moyenne, protestante et hétérosexuelle.

Les problématiques liées à la sexualité (peut-être même devrions-nous dire à l'hétérosexualité) dans ces séries pour adolescents fournissent en effet un matériel d'études particulièrement intéressant. Encore une fois, tout se détermine à partir d'un modèle dominant, ici hétérosexuel : les remises en question de la répartition des genres comme l'expression de l'homosexualité. Et certaines *teen series* ont cet avantage qu'elles osent, souvent beaucoup plus que leurs aînées, traiter de sujets qui touchent à la construction de l'identité sexuelle. S'il faut ainsi attendre Kurt, de *Glee*, pour avoir enfin l'image d'un adolescent gay qui s'assume sans que cela ne se fasse nécessairement dans le sang et dans les larmes (sans pour autant nier les difficultés de la démarche), l'homosexualité masculine est déjà présente et questionnée. Il en va tout autrement des lesbiennes qui ne bénéficient d'aucun traitement dans les premières saisons de nos onze séries. Les filles sont un tel enjeu sexuel qu'elles se doivent de correspondre aux attentes de la sexualité dominante : sortir du droit chemin risquerait de créer des situations gênantes et de faire naître des images en totale opposition avec ce qu'un personnage féminin de série est supposé incarner et projeter dans la culture dominante. L'homosexualité féminine a beau être l'un des topoï essentiels de la pornographie dite hétérosexuelle, comme nous l'a rappelé Marie-Hélène Bourcier, les *teen*

---

<sup>713</sup> Un véritable rôle, par opposition à une simple présence de principe, comme celle de Pete dans la première saison de *Smallville* (2001). Dans *Glee* nous sommes bien loin du *tokenism* des années 1970, par exemple.

*dramas* ne peuvent naturellement rien en faire. Non seulement la censure ne l'autoriserait pas, mais en outre les lesbiennes télévisuelles ne seraient pas à même de fournir aux jeunes téléspectatrices des modèles à suivre. Dans le cadre de ces modèles, les garçons sont souvent le seul et unique objet de préoccupation. Il convient de les séduire, de façon non agressive bien entendu, avec l'attirail de rigueur (habits, yeux doux, virginité). Dans ce contexte, les apparences sont essentielles et le corps est un enjeu d'exception.

Ce dernier est en effet le vecteur premier qui se doit d'envoyer un message clair à celles et ceux qui le regardent, tout particulièrement à travers le petit écran. Les filles et les garçons des *teen series* sont à ce titre rapidement identifiables et encouragent une vision totalement binaire de la société, que l'on peut schématiser par la *cheerleader*, belle, mince et sexy d'un côté et le footballeur beau, musclé et sexy aussi de l'autre.

Il ne nous semble pas tout à fait hors-propos de faire ici une parenthèse et d'évoquer une anecdote extraite du chapitre de Surya Monro sur la difficulté de grandir pour les personnes transgenres : elle expose parfaitement le problème d'une société scindée et des efforts entrepris par ces adolescents pour coller aux modèles en vigueur. L'auteure interviewe Pamela, une transsexuelle MTF (« Male to Female » : transition du genre masculin au genre féminin), qui lui avoue qu'enfant, elle lisait tout ce qui pouvait caractériser les filles et tout ce qui pouvait définir un garçon afin de s'appropriier les bons gestes, les comportements appropriés etc. L'un des détails qui lui reste encore en mémoire est la différence entre le pouce des filles et celui des garçons :

Pamela : I don't know where I read this, or heard it, or saw it, the one that remains with me most of all is your thumb.

Interviewer: Who?

Pamela: Your thumb, you know, your thumb on your hand.

Interviewer: Oh yeah, yeah.

Pamela: Well I don't know where that was, I don't remember at all, but what I do remember is girl's thumbs bend, and boys thumbs are straight.<sup>714</sup>

---

<sup>714</sup> Leccardi and Ruspini, op. cit., 312-313.

L'identité genrée, on le voit, peut devenir un enjeu tel, tout particulièrement à l'adolescence, que le moindre détail, avéré ou non, devient déterminant alors même que l'on parle seulement de la courbe d'un pouce.

Le doute et le trouble dans le genre sont certes autorisés, mais ils ne doivent à aucun moment mettre réellement en péril l'équilibre en vigueur. À ce titre, un personnage comme Alistair, par exemple, transgenre autoproclamé, a peut-être sa place dans la cabane des campeurs mais ne sera jamais la star du feu de camp et encore moins le petit ami éventuel de l'un des jeunes hommes. L'hétéropatriarcat pèse très lourd au pays de l'adolescence, et les voix de la contradiction, féministe notamment, peinent à se faire entendre. D'autant plus que les filles souffrent de la place que leurs corps prend de plus en plus dans leur existence, réelle comme télévisuelle. Placé sur le devant de la scène, ce corps se doit de correspondre aux exigences de beauté, de glamour et de minceur fixées par une société occidentale contemporaine relayée par les médias et obsédée par l'image d'une perfection complètement subjective. Il y a clairement une manœuvre de dépossession du corps féminin qui se fait souvent au profit d'une sexualisation de ce dernier. Et le jeune âge des adolescentes ne freine en rien ce processus, au contraire, il l'encourage et lui donne l'intensité sexuelle que peut provoquer l'interdit.

Mais il n'y a pas que le sexe dans la vie, pour paraphraser Dawson, las d'entendre parler de sexe constamment. L'amour et plus généralement les sentiments prennent également une place importante dans ces programmes télévisés pour adolescents. Amitiés sincères, profondes, trahies parfois, amours secrets, impossibles, déclarations enflammées (le « I love you » étant de rigueur), premier baiser, première fois etc. : la culture du sentiment a trouvé chez les adolescents une terre riche et fertile. Nos personnages n'ont de cesse de vouloir exprimer ce qu'ils ont au plus intime d'eux-mêmes à n'importe quel prix, surtout celui du drame. On ne peut nier un goût certain pour un *Sturm und Drang* à l'américaine, suffisamment sentimental pour mériter son appellation germanique et assez spectaculaire pour que l'on puisse y distinguer l'expression d'une américanité. Car l'adolescence est aux États-Unis ce qu'elle est au *teen series* : l'indispensable légèreté de vivre (par procuration). Portée aux nues, elle est néanmoins marquée par les exigences et les jugements d'une nation qui exige d'elle une exemplarité parfaite. La télévision devient dès lors un moyen de fournir des

exemples dignes de ce nom, et nos personnages adolescents les véhicules d'une édification morale vécue comme indispensable.

La mauvaise influence des médias sur la jeunesse est un sujet récurrent qui revient sur la place publique au moindre scandale ou fait divers liés à la violence ou au sexe. Les différentes tueries intervenues en milieu scolaire (Columbine, 1999, pour la plus emblématique), et qui ont endeuillé épisodiquement les États-Unis, suscitent par contrecoup un déchaînement collectif et une condamnation unanime du cinéma et de la télévision coupables selon les accusateurs de diffuser des images violentes qui encourageraient des passages à l'acte.

Quant aux problématiques sexuelles liées à l'adolescence, on observera, pour juger de l'évolution éventuelle du pays en la matière, la dernière prestation scénique de Miley Cyrus, icône adolescente estampillée Disney (*Hanna Montana*, 2006). Lors de la cérémonie des MTV Video Music Awards d'août 2013 la chanteuse a provoqué la colère et l'indignation de plusieurs centaines de journalistes et d'internautes. Cette jeune fille se trémoussant en maillot de bain sur scène, multipliant les positions osées et s'adonnant au *twerk*<sup>715</sup> a considérablement choqué. Certains journaux ont rapidement évoqué le fait que les médias et le déferlement de vidéoclips à caractère sexuel étaient peut-être en partie responsables de ce type de comportement, mais dans l'ensemble les commentateurs ont préféré débattre du cas de la jeune « débauchée ». Plusieurs observations méritent d'être formulées suite à cette anecdote. D'une part, il est troublant de constater de quelle manière les critiques se sont exclusivement consacrés à clouer au pilori la chanteuse alors même que son partenaire de chant, Robin Thicke, encourage dans ses vidéoclips, dans une « joyeuseté » virile (comme beaucoup d'autres chanteurs, il convient de le rappeler), la mise en avant de jeunes femmes au corps dénudé se déhanchant langoureusement autour de lui. D'autre part, cette remarque met également en avant le fait qu'effectivement les médias contemporains, à l'intention de la jeunesse en particulier, utilisent le sexe comme argument marketing et multiplient à ce titre ses moyens d'expression qui passent, on s'en doute, par l'utilisation et la réification du corps des femmes ou des jeunes filles. Si l'une d'elle outrepassé néanmoins les limites, pourtant lâches, elle sera immédiatement pointée du doigt : on isolera son cas particulier du reste d'un

---

<sup>715</sup> Selon le *Oxford Dictionary Online*, qui a intégré le mot en 2013, le *twerk* consiste à « to dance to popular music in a sexually provocative manner involving thrusting hip movements and a low, squatting stance. »

système pourtant très enclin à la sexualisation des adolescentes. Peut-être est-ce parce que Cyrus semblait se comporter ainsi de son propre chef...

Enfin, on l'a vu, Miley Cyrus est devenue célèbre grâce à la sitcom familiale *Hanna Montana* et sa transformation apparaît d'autant plus choquante aux yeux du public américain qu'il l'a connue innocente. Il retrouve en 2013 l'ancien ange souriant de la série occupée à caresser l'entrejambe d'un chanteur à succès avec une grosse main en plastique de supporter d'une équipe de sport. Sans entretenir la confusion entre nos *teen series* et les sitcoms Disney (souvent destinées à un public plus jeune), cette réaction met en avant le fait que les séries à destination de la jeunesse bénéficient d'une aura morale qui va de pair avec la volonté d'édification dont nous parlions plus haut. Les *teen series* ne s'inscrivent pas, et ne sont d'ailleurs pas comprises en tant que telles, sous cette appellation « médias » dans son acception courante : elles sont identifiées comme occupant un territoire à part de celui des émissions de télé-réalité, des vidéos musicales ou encore des films cinématographiques. Un degré manifeste d'exigence morale leur est donc d'une certaine manière indissociable tout autant que les vertus éducatives qu'on leur confère que ce soit dans le domaine de la sexualité, des valeurs familiales ou encore de la solidarité. Hélas, ces dernières ne circonscrivent bien souvent leur rôle d'éducation qu'à ces domaines déterminés au détriment d'autres thématiques, sociales ou politiques par exemple. De surcroît, force est de constater que le discours dominant, s'il peut prendre en compte les évolutions récentes de la société et leur témoigner de l'intérêt, reste majoritairement le fruit d'une pensée conservatrice qui admet par exemple l'existence de minorités tout en minimisant leur portée contestataire.

Mais est-ce leur rôle ? Ne peut-on pas voir en ces *teen series* des contes de fée modernes nécessaires à adolescent-e et à sa future vie d'adulte ? Il a été démontré que la construction traditionnelle et passéiste – pour ne pas dire parfois misogyne et simpliste – de certains récits pour enfants, n'empêchaient en rien les questionnements et les remises en question chez les petits. Ces histoires ne font que donner des cadres à franchir et à chacun de son côté de distinguer d'autres pistes à suivre. Les *teen series* sont construites à nos yeux sur le même modèle : elles proposent une vision d'une adolescence idéalisée mais qui reste questionnable et qui fait de la place à certaines échappées. Bien sûr, on pourra nous répondre que les *teen series* ne sont pas toutes du même acabit et que certaines plus que d'autres vont dans le sens, sinon d'une révolte tout du moins dans l'affirmation des différences et d'un champ des possibles, que ce soit au sein de notre corpus (*My So-Called Life*, *Freaks and*

*Geeks, Glee, Hugu*), ou plus largement en ce qui concerne les séries pour adolescents : une série comme *Skins* (UK, 2007-2013, et US, 2011) a proposé une image de l'adolescence différente de ce à quoi nous étions jusque-là habitués. Sexe, alcool, drogue, homosexualité etc. : les sujets y étaient non seulement évoqués mais montrés à l'écran dans un souci de réalisme évident. Sa version américaine, diffusée sur MTV, s'éteindra d'ailleurs après seulement dix épisodes, victime notamment de la force de la censure américaine. Dans l'émission radio Culturemondes, animée par Florian Delorme et diffusée sur France Culture, consacrée aux séries dans le monde, la série *Skins* est d'ailleurs évoquée par ses intervenants : Henri Larski, professeur à Nancy II et spécialiste des séries télévisées, Kate Harwood, une productrice de télévision britannique, et Pierre Sérurier, journaliste au Monde.fr et auteur de *Sérisologie* (éditions Ellipses, 2011). Ce dernier évoque ainsi ces adolescents de Bristol et leur immense succès auprès des jeunes notamment. Il explique les raisons de cette popularité par la mise en scène d'un réalisme dont le public n'est pas coutumier dès lors qu'il s'agit de dépeindre le quotidien de la jeunesse :

Je dirai que *Skins* a eu le mérite de montrer une image réelle de la jeunesse (...). On n'est pas du tout dans l'idéalisation, comme on peut voir aux Etats-Unis, on a vu dans des séries dans les années quatre-vingt dix des jeunes gens très beaux, très musclés, très propres sur eux qui vivaient dans une sorte de monde idéal et riche.<sup>716</sup>

Il ajoute que la série s'est très bien exportée et qu'elle s'inscrivait parfaitement dans la tradition anglaise du réalisme, à la *Trainspotting* (Boyle, 1996) ou à la *This is England* (Meadows, 2007). *Skins* ne cède pas à l'enjolivement français ou américain, travers propre aux deux nations en matière de réalisation de séries pour la jeunesse. Mais la mise en scène de l'adolescence est dans tous les cas un exercice périlleux.

Entre angélisme jugé par trop naïf ou réalisme si cru qu'il en devient suspect, il est difficile de sortir victorieux. Peut-être a-t-on l'impression de n'avoir d'autre alternative que le monde de Disney ou celui de Gregg Araki et Larry Clark. Ce dernier a fait de l'adolescence son sujet de prédilection et cette obsession pour la jeunesse passe à l'écran par des personnages à la fois monstrueux et innocents, victimes d'un monde adulte qui dans le

---

<sup>716</sup> "Le monde en série - Episode 1 : Derrick vs Dexter", émission Culturemondes, France Culture, diffusée le 28/11/ 11 : <http://www.franceculture.fr/emission-culturesmonde-le-monde-en-serie-episode-1-derrick-vs-dexter-2011-11-28>

meilleur des cas ne la comprend pas et dans le pire la frappe et la viole. Cette vision crue, brute, laide des choses provoquent des scènes qui le sont tout autant. En préambule de son ouvrage photographique *Tulsa*, le cinéaste a cette formule lapidaire (et sans majuscules) :

i was born in tulsa oklahoma in 1943. when i was sixteen i started shooting amphetamine. i shot with my friends everyday for three years and then left town but i've gone back through the years. once the needles goes in it never comes out.<sup>717</sup>

L'aiguille adolescente n'est effectivement jamais ressortie de sa peau et il n'a eu de cesse depuis d'en exprimer sa douleur lancinante et personnelle à travers son œuvre.

Mais comment parler des adolescents en général quand il semble si difficile de les comprendre ? Ces derniers en effet font parfois figure d'extraterrestres aux yeux d'adultes ayant depuis longtemps déserté cette terre de l'âge ingrat : il est amusant de noter qu'au début de l'épisode pilote de *Dawson's Creek*, Joey et Dawson regardent le film *E.T.*, qui semble faire le lien avec ce caractère inconnu de la jeunesse. Marie-Rose Moro, psychiatre et spécialiste de l'adolescence, résume assez bien la relation existante entre le monde adulte et celui des adolescents :

Banals mais sublimes, familiers mais inquiétants, tels sont nos adolescents d'aujourd'hui et de demain, d'ici et d'ailleurs... On dit les aimer, souvent ils nous intriguent et trop souvent, ils nous font peur. Les regards sur nos adolescents doivent être interrogés, l'évolution des savoirs et des manières de faire avec eux, aussi.<sup>718</sup>

Ce sont ces regards mêmes, en l'occurrence ceux posés par la télévision et les séries, que nous avons tenté d'interroger et de comprendre, sans jamais nous détacher de la question de l'identité en construction. Car à cet âge plus que jamais les questionnements identitaires foisonnent et se heurtent trop souvent aux murs du jugement ou de l'incompréhension. Alors même que l'on se sent grisé par la liberté d'un âge des possibles, d'une émancipation qui commence à oser dire son nom et des premiers pas vers un monde encore inconnu, il faudrait choisir immédiatement qui l'on est, et surtout choisir juste. La conformité, pour ne pas dire le conformisme, sont souhaitables alors même que l'adolescent devrait pouvoir emprunter

---

<sup>717</sup> *Tulsa*, 1971/2000 by Larry Clark

<sup>718</sup> Moro, op. cit

d'autres chemins que ceux tracés pour lui par un monde adulte tétanisé à l'idée que sa jeunesse lui échappe. On reproche ainsi parfois le côté réactionnaire de certains jeunes qui préfèrent calquer leurs comportements et leurs repères sur ceux de leurs parents plutôt que de faire le choix de la remise en question et de l'indépendance d'esprit

Lors d'une interview récente sur le tournage des publicités Vuitton,<sup>719</sup> Michele Williams, l'actrice qui joue le personnage de Jen dans *Dawson's Creek*, use d'une jolie formule qui s'applique parfaitement à cette période de trouble : « You've got to jump off cliffs all the time and build your wings on the way down ». <sup>720</sup> L'adolescence n'a de cesse de se construire des ailes à chaque fois qu'elle saute d'une falaise ou plus pragmatiquement à chaque fois qu'elle pénètre dans le bus matinal qui la mène à l'école, à chaque fois qu'elle passe la porte de la salle de classe... Il y a chez la jeunesse cet élan vers la vie alors même que l'incertitude, le questionnement et la constante recherche de son identité lui restent chevillés corps et âmes. Les mots d'Ayn Rand, lus par la *voiceover* de Lucas Scott dans *One Tree Hill*, sonnent juste :

Do not let your fire go out, spark by irreplaceable spark in the hopeless swamps of the not-quite, the not-yet, and the not-at-all. Do not let the hero in your soul perish in lonely frustration for the life you deserved and have never been able to reach. The world you desire can be won. It exists... it is real... it is possible... it's yours.<sup>721</sup>

---

<sup>719</sup> Cf. la vidéo du site internet de Vuitton : [http://www.louisvuitton.fr/front/#/fra\\_FR/New-Now/articles/Sous-le-charme-de-Michelle-Williams](http://www.louisvuitton.fr/front/#/fra_FR/New-Now/articles/Sous-le-charme-de-Michelle-Williams).

<sup>720</sup> Citation ordinairement attribuée à l'écrivain Ray Bradbury qui donnait ce fameux conseil aux jeunes écrivains.

<sup>721</sup> « The Places You Have Come To Fear The Most » (1x02), *One Tree Hill*.

## Sources

# I - Vidéographie

---

## A - Corpus primaire

### 1 - Beverly Hills, 90210 (Season 1/10, FOX, 1990-1991)

Episode 00 - Class of Beverly Hills	04/10/1990
Episode 01 - Class of Beverly Hills	11/10/1990
Episode 02 - The Green Room	18/10/1990
Episode 03 - Every Dream Has Its Price (Tag)	25/10/1990
Episode 04 - The First Time	01/11/1990
Episode 05 - One on One	15/11/1990
Episode 06 - Higher Education	22/11/1990
Episode 07 - Perfect Mom	29/11/1990
Episode 08 - The 17-Year Itch	06/12/1990
Episode 09 - The Gentle Art of Listening	03/01/1991
Episode 10 - Isn't it Romantic?	10/01/1991
Episode 11 - B.Y.O.B.	24/01/1991
Episode 12 - One Man and a Baby	31/01/1991
Episode 13 - Slumber Party	14/02/1991
Episode 14 - East Side Story	21/02/1991
Episode 15 - A Fling in Palm Springs (a.k.a. Palm Springs Weekend)	28/02/1991
Episode 16 - Fame Is Where You Find It	07/03/1991
Episode 17 - Stand (Up) and Deliver	28/03/1991
Episode 18 - It's Only a Test	11/04/1991

Episode 19 - April Is the Cruellest Month	25/04/1991
Episode 20 - Spring Training	02/05/1991
Episode 21 - Spring Dance	09/05/1991
Episode 22 - Home Again	09/05/1991

## **2 - My So-Called Life (Season 1/1, ABC, 1994-1995)**

Episode 01 - Pilot	25/08/1994
Episode 02 - Dancing In The Dark	01/09/1994
Episode 03 - Guns and Gossip	08/09/1994
Episode 04 - Father Figures	15/09/1994
Episode 05 - The Zit	22/09/1994
Episode 06 - The Substitute	29/09/1994
Episode 07 - Why Jordan Can't Read	06/10/1994
Episode 08 - Strangers In The House	20/10/1994
Episode 09 - Halloween	27/10/1994
Episode 10 - Other People's Mothers	02/11/1994
Episode 11 - Life Of Brian	10/11/1994
Episode 12 - Self-Esteem	17/11/1994
Episode 13 - Pressure	01/12/1994
Episode 14 - On The Wagon	08/12/1994
Episode 15 - So-Called Angels	22/12/1994
Episode 16 - Resolutions	05/01/1995
Episode 17 - Betrayal	12/01/1995
Episode 18 - Weekend	19/01/1995
Episode 19 - In Dreams Begin Responsibilities	26/01/1995

### **3 - Buffy the Vampire Slayer (Season 1/7, The WB, 1997)**

Episode 01 - Welcome to the Hellmouth	10/03/1997
Episode 02 - The Harvest	10/03/1997
Episode 03 - The Witch	17/03/1997
Episode 04 - Teacher's Pet	25/03/1997
Episode 05 - Never Kill a Boy on the First Date	31/03/1997
Episode 06 - The Pack	07/04/1997
Episode 07 - Angel	14/04/1997
Episode 08 - I Robot... You Jane	28/04/1997
Episode 09 - The Puppet Show	05/05/1997
Episode 10 - Nightmares	12/05/1997
Episode 11 - Out of Mind Out of Sight	19/05/1997
Episode 12 - Prophecy Girl	02/06/1997

### **4 - Dawson's Creek (Season 1/6, The WB, 1998)**

Episode 01 - Pilot	27/01/1998
Episode 02 - Dance	27/01/1998
Episode 03 - Kiss	03/02/1998
Episode 04 - Discovery	10/02/1998
Episode 05 - Hurricane	17/03/1998
Episode 06 - Baby	24/03/1998
Episode 07 - Detention	03/03/1998
Episode 08 - Boyfriend	10/03/1998
Episode 09 - Roadtrip	17/03/1998
Episode 10 - Double Date	24/04/1998

Episode 11 - The Scare	05/05/1998
Episode 12 - Beauty Contest	12/05/1998
Episode 13 - Decisions	09/05/1998

### **5 - Freaks and Geeks (Season 1/1, NBC, Fox Family, 1999-2000)**

Episode 01 - Pilot	25/09/1999 (NBC)
Episode 02 - Beers and Weirs	02/10/1999 (NBC)
Episode 03 - Tricks and Treats	30/10/1999 (NBC)
Episode 04 - Tests and Breasts	05/09/2000 (Fox Family)
Episode 05 - I'm With The Band	06/11/1999 (NBC)
Episode 06 - Carded and Discarded	13/11/1999 (NBC)
Episode 07 - Girlfriends and Boyfriends	10/01/2000 (NBC)
Episode 08 - We've Got Spirit	17/01/2000 (NBC)
Episode 09 - The Diary	24/01/2000 (NBC)
Episode 10 - Looks and Books	31/01/2000 (NBC)
Episode 11 - The Garage Door	07/02/2000 (NBC)
Episode 12 - Chokin' and Tokin'	13/03/2000 (NBC)
Episode 13 - Smooching and Mooching	20/03/2000 (NBC)
Episode 14 - The Little Things	10/10/2000 (Fox Family)
Episode 15 - Discos and Dragons	17/10/2000 (Fox Family)
Episode 16 - Kim Kelly Is My Friend	08/07/2000 (NBC)
Episode 17 - Dead Dogs And Gym Teachers	08/07/2000 (NBC)
Episode 18 - Noshing and Moshing	08/07/2000 (NBC)

## 6 - Smallville (Season 1/10, The WB, 2001-2002)

Episode 0 - Unaired Pilot	
Episode 1 - Pilot	16/05/2001
Episode 2 - Metamorphosis	23/10/2001
Episode 3 - Hothead	30/10/2001
Episode 4 - X-Ray	06/11/2001
Episode 5 - Cool	13/11/2001
Episode 6 - Hourglass	20/11/2001
Episode 7 - Craving	27/11/2001
Episode 8 - Jitters	11/12/2001
Episode 9 - Rogue	15/01/2002
Episode 10 - Shimmer	29/01/2002
Episode 11 - Hug	05/02/2002
Episode 12 - Leech	12/02/2002
Episode 13 - Kinetic	26/02/2002
Episode 14 - Zero	12/03/2002
Episode 15 - Nicodemus	19/03/2002
Episode 16 - Stray	16/04/2002
Episode 17 - Reaper	23/04/2002
Episode 18 - Drone	30/04/2002
Episode 19 - Crush	07/05/2002
Episode 20 - Obscura	14/05/2002
Episode 21 - Tempest (1)	21/05/2002

## 7 - One Tree Hill (Season 1/9, The WB, 2003-2004)

Episode 01 – Pilot	24/09/2003
Episode 02 - The Places You Have Come to Fear the Most	30/09/2003
Episode 03 - Are You True	07/10/2003
Episode 04 - Crash Into You	14/10/2003
Episode 05 - All That You Can't Leave Behind (aka Where I End and You Begin)	21/10/2003
Episode 06 - Every Night Is Another	28/10/2003
Episode 07 - Life in a Glass House	04/11/2003
Episode 08 - The Search for Something More	11/11/2003
Episode 09 - With Arms Outstretched	18/11/2003
Episode 10 - You Gotta Go There to Come Back	20/01/2004
Episode 11 - The Living Years	27/01/2004
Episode 12 - Crash Course in Polite Conversation	03/02/2004
Episode 13 - Hanging By A Moment	10/02/2004
Episode 14 - I Shall Believe	17/02/2004
Episode 15 - Suddenly Everything Has Changed	24/02/2004
Episode 16 - The First Cut Is the Deepest	24/03/2004
Episode 17 - Spirit in the Night	06/04/2004
Episode 18 - To Wish Impossible Things	13/04/2003
Episode 19 - How Can You Be Sure	20/04/2003
Episode 20 - What Is And What Should Never Be	27/04/2003
Episode 21 - The Leaving Song	04/05/2004
Episode 22 - The Games That Play Us	11/05/2004

## **8 - The O.C. (Season 1/4, Fox, 2003-2004)**

Episode 01 - Pilot	05/08/2003
Episode 02 - The Model Home	12/08/2003
Episode 03 - The Gamble	19/08/2003
Episode 04 - The Debut	26/08/2003
Episode 05 - The Outsider	02/09/2003
Episode 06 - The Girlfriend	09/09/2003
Episode 07 - The Escape	16/09/2003
Episode 08 - The Rescue	29/10/2003
Episode 09 - The Heights	05/11/2003
Episode 10 - The Perfect Couple	12/11/2003
Episode 11 - The Homecoming	19/11/2003
Episode 12 - The Secret	26/09/2003
Episode 13 - The Best Chrismukkah Ever	03/12/2003
Episode 14 - The Countdown	17/12/2003
Episode 15 - The Third Wheel	07/01/2004
Episode 16 - The Links	14/01/2004
Episode 17 - The Rivals	21/01/2004
Episode 18 - The Truth	11/02/2004
Episode 19 - The Heartbreak	18/02/2004
Episode 20 - The Telenovela	25/02/2004
Episode 21 - The Goodbye Girl	03/03/2004
Episode 22 - The L A	24/03/2004
Episode 23 - The Nana	31/03/2004
Episode 24 - The Proposal	14/04/2004

Episode 25 - The Shower	21/04/2004
Episode 26 - The Strip	28/04/2004
Episode 27 - The Ties That Bind	05/05/2004

### **9 - Gossip Girl (Season 1/6, The CW, 2007-2008)**

Episode 01 - Pilot	19/09/2007
Episode 02 - The Wild Brunch	26/09/2007
Episode 03 - Poison Ivy	03/10/2007
Episode 04 - Bad News Blair	10/10/2007
Episode 05 - Dare Devil	17/10/2007
Episode 06 - The Handmaiden's Tale	24/10/2007
Episode 07 - Victor Victrola	07/11/2007
Episode 08 - Seventeen Candles	14/11/2007
Episode 09 - Blair Waldorf Must Pie!	28/11/2007
Episode 10 - Hi Society	05/12/2007
Episode 11 - Roman Holiday	19/12/2007
Episode 12 - School Lies	02/01/2008
Episode 13 - The Thin Line Between Chuck and Nate	09/01/2008
Episode 14 - The Blair Bitch Project	21/04/2008
Episode 15 - Desperately Seeking Serena	28/04/2008
Episode 16 - All About My Brother	05/05/2008
Episode 17 - Woman on the Verge	12/05/2008
Episode 18 - Much 'I Do' About Nothing	19/05/2008

## 10 - Glee (Season 1/4, FOX, 2009-2010)

Episode 01 - Pilot	29/05/2009
Episode 02 - Showmance	09/09/2009
Episode 03 - Acafellas	16/09/2009
Episode 04 - Preggers	23/09/2009
Episode 05 - The Rhodes Not Taken	30/09/2009
Episode 06 - Vitamin D	07/10/2009
Episode 07 - Throwdown	14/10/2009
Episode 08 - Mash-Up	21/10/2009
Episode 09 - Wheels	11/11/2009
Episode 10 - Ballad	18/11/2009
Episode 11 - Hairography	25/11/2009
Episode 12 - Mattress	02/12/2009
Episode 13 - Sectionals	09/12/2009
Episode 14 - Hell	13/04/2010
Episode 15 - The Power of Madonna	20/04/2010
Episode 16 - Home	27/04/2010
Episode 17 - Bad Reputation	04/05/2010
Episode 18 - Laryngitis	11/05/2010
Episode 19 - Dream On	18/05/2010
Episode 20 - Theatricality	25/05/2010
Episode 21 - Funk	01/06/2010
Episode 22 - Journey	08/06/2010

## **11 - Huge (Season 1/1, ABC Family, 2010)**

Episode 01 - Hello, I Must Be Going	28/06/2010
Episode 02 - Letters Home	05/07/2010
Episode 03 - Live Action Role Play	12/07/2010
Episode 04 - Talent Night	19/07/2010
Episode 05 - Movie Night	26/08/2010
Episode 06 - Spirit Quest	02/09/2010
Episode 07 - Poker Face	09/09/2010
Episode 08 - Birthdays	16/09/2010
Episode 09 - Parents' Weekend: Part I	23/09/2010
Episode 10 - Parents' Weekend: Part II	30/09/2010

## **B - Corpus secondaire**

### **1 - Documentaires**

- Frontline 19x05 – “The Merchants of Cool”, Barak Goodman (Dir.), 2001. DVD Video, PBS. Région 1. Sortie 4 octobre 2005.
- The Celluloid Closet (Rob Epstein & Jeffrey Friedman, 1995)

### **2 - Filmographie**

- *American Beauty* (Sam Mendes, 1999).
- *Blackboard Jungle* (Richard Brooks, 1955)
- *Rebel Without a Cause* (Nicholas Ray, 1955)
- *American Graffiti* (George Lucas, 1973)
- *Carrie* (Brian de Palma, 1976)

- *Grease* (Randal Kleiser, 1978)
- *Fame* (Alan Parker, 1980)
- *Fast Times at Ridgemont High* (Amy Heckerling, 1982)
- *The Outsiders* (Francis Ford Coppola, 1983)
- *Risky Business* (Paul Brickman, 1983)
- *Sixteen Candles* (John Hughes, 1984)
- *Back to the Future* (Robert Zemeckis, 1985)
- *The Breakfast Club* (John Hughes, 1985)
- *The Goonies* (Richard Donner, 1985)
- *Ferris Bueller's Day Off* (John Hughes, 1986)
- *Pretty in Pink* (Réalisateur : Howard Deutch, scénario : John Hughes 1986)
- *Dirty Dancing* (Emile Ardolino, 1987)
- *Some Kind of Wonderful* (Réalisateur : Howard Deutch, scénario : John Hughes 1987)
- *Dead Poets Society* (Peter Weir, 1989)
- *Clueless* (Amy Heckerling, 1995)
- *Kids* (Larry Clark, 1995)
- *Romeo + Juliet* (Baz Luhrmann, 1996)
- *Scream* (Wes Craven, 1996)
- *I Know What You Did Last Summer* (Jim Gillespie, 1997)
- *10 Things I Hate About You* (film) (Gil Junger, 1999)
- *American Pie* (Chris Weitz, Paul Weitz 1999)
- *Cruel Intentions* (Roger Kumble, 1999)
- *Never Been Kissed* (Raja Gosnel 1999)
- *She's All That* (Robert Iscove, 1999)
- *Boys and Girls* (Robert Iscove, 2000)
- *The Virgin Suicides* (Sofia Coppola, 2000)

- *Not Another Teen Movie* (Joel Gallen, 2001)
- *Save The Last Dance* (Thomas Carter, 2001)
- *Ken Park* (Larry Clark, 2002)
- *Elephant* (Gus Van Sant, 2003)
- *The Girl Next Door* (Luke Greenfield, 2004)
- *Mean Girls* (Mark Waters, 2004)
- *Kidulthood* (Menhaj Huda, 2006)
- *John Tucker Must Die* (Betty Thomas, 2006)
- *Juno* (Jason Reitman, 2007)
- *The Hunger Games* (Gary Ross, 2012)
- *The Perks of Being a Wallflower* (Stephen Chbosky, 2012)

## II - Bibliographie

---

### 1 - Ouvrages

- ALBERONI, Francesco, *L'amitié*, Paris : Ramsay, 1985, 215 p.
- ANG, Ien, *Watching Dallas: Soap Opera and the Melodramatic Imagination*, London ; New York : Methuen, 1985, 148 p.
- ARENDT, Hannah, *La Crise de la culture*, Paris : Gallimard, 1986, 384 p.
- BALSER, Erin & GARDNER, Suzanne, *Don't Stop Believin': The Unofficial Guide to Glee*, Toronto : ECW Press, 2010, 290 p.
- BARDET, Jean-Pierre, et al., *La première fois ou le roman de la virginité perdue à travers les siècles et les continents. Préface de G. Tordjman*, Paris, éditions Ramsay, 453 p.
- BAUDRILLARD, Jean, *Amérique*, Paris : Editions Grasquet et Fasquelle, 1986, 249 p.
- BECKER, Howard, *Outsiders*, Paris : Editions A.- M. Métallié, 1985, 248 p.

- BEST, Amy L., *Prom Night: Youth, Schools, and Popular Culture*, New York : Routledge, 2000, 240 p.
- BINDIG, Lori & BERGSTROM, Andrea M., *The O.C.: a critical understanding*, Lanham. : Lexington Books, 2013, 321 p.
- BIRRAUX, Annie, *Le corps adolescent*, Paris : Bayard, 2004, 175 p.
- BOURCIER Marie-Helène, *Queer-zones : politiques des identités sexuelles des représentations et de savoirs*, Paris : Éd. Balland, 2001, 247 p.
- BOURDIEU, Pierre, *La domination masculineI*, Paris: Seuil, 1998, réed. augm. nouvelle préface 2002, 177 p.
- BRICKMAN, Barbara Jane, *New American Teenagers: The Lost Generation of Youth in 1970s Film*, New York : Continuum, 2012, 263 p.
- BROOK, Vincent, *You Should See Yourself: Jewish Identity in Postmodern American Culture*, New Brunswick, N.J. : Rutgers University Press, 2006, 337 p.
- BUTLER, Judith, *Gender Trouble: Feminism and the Subversion of Identity*, New York : Routledge, 1990, 256 p.
- BYERS, Michele, *Growing up Degrassi Television, Identity and Youth Cultures*, Toronto, Ont : Sumach Press, 2005, 317 p.
- CALHOUN, Crissy, *Spotted: your one and only unofficial guide to Gossip girl*, Toronto : ECW Press, 2009, 360 p.
- CHINN, Sarah E., *Inventing Modern Adolescence: The Children of Immigrants in Turn-of-the-Century America*, New Brunswick : Rutgers University Press, 2008, 216 p.
- CREEBER, Glen, *The Télévision Genre Book*, Basingstoke : Palgrave MacMillan, 2nd. Ed, 2008, 214 p.
- DANIELS, Les, *DC Comics : a celebration of the world's favorite comic book heroes*, New York : Billboard Books, 2003, 272 p.
- DRISCOLL, Catherine, *Girls: feminine adolescence in popular culture and cultural theory*, New York : Columbia University Press, 2002, 377 p.
- EDGERTON, Gary R.. *The Columbia History of American Television*, New York : Columbia University Press, 2007, 493 p.

- EDGERTON, Gary R, ROSE, Brian Geoffrey, *Thinking Outside the Box: A Contemporary Television Genre Reader*, Lexington : University Press of Kentucky, 2005, 368 p.
- ELLIS, Bret Easton, *Less Than Zero*, New York : Simon and Schuster, 1985, 208 p.
- ÉRIBON, Didier, *Papiers d'identité : interventions sur la question gay*, Paris : Fayard, 2000, 159 p.
- ERIBON, Didier, *Retour à Reims*, Paris : Fayard, 2009, 248 p.
- FARRELL, Amy Erdman, *Fat shame : stigma and the fat body in American culture*, New York : New York University Press, 2011, 209 p.
- FEARN-BANKS, Kathleen, *The A to Z of African-American Television*, Lanham, Md. : Scarecrow Press, 2009, 586 p.
- FEASEY, Rebecca, *Masculinity and Popular Television*, Edinburgh : Edinburgh University Press, 2008, 184 p.
- FILAIRE, Marc-Jean, *L'ado, la folle et le pervers. Images et subversion gay au cinéma*, Beziers : H&O éditions, 2008, 216 p.
- FISKE, John, *Television culture*, London ; New York : Methuen, 1987, 2. [rev.] ed 2011, 353 p.
- FLEMING, C. M., *Adolescence, its social psychology*, New York, Grove Press, (first ed. 1948), 2nd éd. 1963, 262 p.
- FRANCE, Alan, *Understanding Youth in Late Modernity*, Berkshire : Open University Press, 2007, 218 p.
- GALICIAN, Mary-Lou, *Sex, love & romance in the mass media : analysis & criticism of unrealistic portrayals & their influence*, Mahwah, N.J. : Lawrence Erlbaum Associates, 2004, 252 p.
- GERAGHTY, Lincoln, *The Smalville Chronicle. Critical Essays on the Television Series*, Plymouth : Scarecrow Press, 2011, 187 p.
- GUILBERT, Georges-Claude, *C'est pour un garçon ou pour une fille ? La dictature du genre*, Paris : Editions Autrement, 2004, 116 p.
- GUILBERT, Georges-Claude, *Carson McCullers : Amours décalées*, Paris, éditions Belin, 1999, 125 p.

- HALL, Stuart & JEFFERSON, Tony, *Resistance Through Rituals: Youth Subcultures in Post-War Britain*, London : Routledge, 1976, 288 p.
- HARRISON, Colin, *American culture in the 1990s*, Edinburgh : Edinburgh University Press, 2010, 242 p.
- HEBDIGE, Dick, *Subculture: The Meaning of Style*, London : Routledge , 1979, 208 p.
- HERITIER, Françoise, D'ONOFRIO, Salvatore, *Une pensée en mouvement*, Paris : O. Jacob, 2009, 453 p.
- HINE, Thomas, *The rise and fall of the American teenager*, New York : Perennial (1st Perennial ed), 2000, 336 p.
- JEFFREY, Denis, LACHANCE, Jocelyn, *Codes, corps et rituels dans la culture*, Québec : Presses de l'Université Laval, 2012, 234 p.
- KAMMEYER, Kenneth C. W., *A Hypersexual Society Sexual. Discourse, Erotica, and Pornography in America Today*, New York, NY : Plagrave Macmillan, 2008, 266 p.
- KAVENEY, Roz, *Teen Dreams: Reading Teen Film and Television from 'Heathers' to 'Veronica Mars*, London, New York : I.B.Tauris, 2006, 191 p.
- KIDD, Kenneth B., *Making American Boys: Boyology and the Feral Tale*, Minneapolis : University of Minnesota Press, 2004, 253 p.
- KNIEBIEHLER, Yvonne, *La virginité féminine : mythes, fantasmes, émancipation*, Paris : O. Jacob, 2012, 220 p.
- KROGER, Jane, *Identity in adolescence: the balance between self and other*, London, New York : Routledge, Third Edition, 2004, 269 p.
- LAURENTS, Arthur, *The Rest of the Story: A Life Completed*, Milwaukee, WI : Applause Theatre & Cinema Books, 2012, 184 p.
- LAVERY, David & BURKHEAD, Cynthia, *Joss Whedon Conversations*, Jackson Miss. : University Press of Mississippi, 2011, 224 p.
- LE BRETON, David, *Cultures adolescentes : Entre turbulence et construction de soi*. Paris : Éditions Autrement, 2008, 179 p.
- LECCARDI, Carmen & RUSPINI, Elisabetta, *A New Youth? Young People: Generations And Family Life*, Aldershot, England ; Burlington, VT : Ashgate, 2006, 330 p.

- LUTHER, Catherine A., LEPRE, Carolyn Ringer, CLARK, Naeemah, *Diversity in U.S. mass media*, Malden : Wiley-Blackwell, 2012, 370 p.
- MARTEL, Frédéric, *Le rose et le noir : les homosexuels en France depuis 1968*, Paris : Seuil, nouv. éd. rev. et augm. 2000, 792 p.
- MCCABE, Janet & AKASS, Kim. *Reading Desperate Housewives: Beyond the White Picket Fence*, Londres : I.B. Tauris, 2006, 247 p.
- MCKINLEY, E. Graham, Beverly Hills, 90210, *Television, gender, and identity*, Philadelphia : University of Pennsylvania Press, 1997, 274 p.
- MEAD, Margaret, *Moeurs et sexualité en Océanie : Au cœur des sociétés traditionnelles des îles Samoa et de Nouvelle-Guinée*, traduit de l'américain par Georges Chevassus, Paris : Librairie Plon, 1963, (Pocket 2004), 533 p.
- MILNER, Murray, Jr., *Freaks, Geeks, and Cool Kids: American Teenagers, Schools, and the Culture of Consumption*, London : Routledge, 2004, 320 p.
- MITTELL, Jason, *Genre and Television, From Cop Shows to Cartoons in American Culture*, New York : Routledge, 2004, 238 p.
- MONNOT, Catherine, *Petites filles d'aujourd'hui : l'apprentissage de la féminité*, Paris : Autrement, 2009, 172 p.
- MULVEY, Laura, *Visual and Other Pleasures*, Basingstoke [U.K.] : Palgrave Macmillan, 2009, 232 p.
- OLWEUS, Dan, *Violences entre élèves, harcèlements et brutalités, les faits, les solutions* (traduction de Marie-Hélène Hamen, préface de Jacques Pain), Paris : ESF éditeur, 108p.
- OSGERBY, Bill, *Playboys in Paradise Masculinity, Youth and Leisure-Style in Modern America*, Oxford, UK ; New York, NY : Berg, 2001, 232 p.
- OLMSTEAD, Kathleen, *Freaks and geeks : the untold history of television*, Toronto : HarperCollins, 2011, 35 p.
- ORBACH, Susie, *Fat is a feminist issue : the anti-diet guide ; Fat is a feminist issue II : conquering compulsive eating*, London : Arrow, New ed. 2006, 382 p.
- PALLADINO, Grace, *Teenagers. An American Story*, New York : Basic Books, 1996, 336 p.

- PASQUIER, Dominique, *Cultures lycéennes. La tyrannie de la majorité*, Paris : Éditions Autrement, 2005, 184 p.
- PASQUIER, Dominique, *La culture des sentiments: L'expérience télévisuelle des adolescents*, Paris : Éditions de la Maison des sciences de l'homme, Paris, 1999, 236 p.
- RAMBACH, Marine, RAMBACH, Anne, *La culture gaie et lesbienne*, Paris : Fayard, 2003, 420 p.
- ROLLET, Cyrille, *Voyage au cœur de Growing pains : Physiologie d'un sitcom américain*, Paris : Editions L'Harmattan, 2006, 520 p.
- SACKS, Mike, *And Here's the Kicker: Conversations with 21 Top Humor Writers on their Craft*, Cincinnati : Writer's Digest Books, 2009, 337 p.
- SEPULCHRE, Sarah, (Dir.), *Décoder les séries télévisées* Bruxelles : Éditions De Boeck, 2011, 256 p.
- SINCLAIR, Lewis, (Edited with an Introduction and Notes by) GORDON, Hutner, *Babbitt*, Oxford ; New York : Oxford University Press, 2010, 344 p.
- SINGLY (de), François, *Les adonaisants*, Paris : Armand Colin, 2006, 398 p.
- SNITOW, Ann, STANSELL, Christine, THOMPSON Sharon, *Powers of Desire: The Politics of Sexuality*, New York : Monthly Review Press, 1983, 490 p.
- SPIGEL, Lynn, *Welcome to the Dreamhouse: Popular Media and Postwar Suburbs*, Durham, NC Duke University Press, 2001, 426 p.
- SUMMERS, Caude J., *The queer encyclopedia of film & television*, San Francisco : Cleis Press, 2005, 316 p.
- THIERCÉ, Agnès, *Histoire de l'adolescence (1850-1914)*, Paris : Belin, 1999, 329 p.
- TIBBS, Kathë & PETERSON, Biff L., *They Don't Wanna Wait: The Stars of Dawson's Creek*, Toronto, Ont. : ECW Press, 1999, 191 p.
- WILCOX, Rhonda, *Why Buffy Matters : The Art of Buffy the Vampire Slayer*, London : I. B. Tauris, 2005, 256 p.
- WINCKLER, Martin, PETIT, Christophe, *Les séries télé*, Paris : Larousse, 1999, 408 p.

## 2 - Articles

- BARTHELEMY, Anthony, « Who Is That Masked Man? (Homo)sexual Dynamics in Interracial Buddy Télévision Series». In : GRAAT On-Line, issue # 2, juin 2007. Disponible sur : <<http://www.graat.fr/queertv01.pdf>>
- BATAILLE, Sylvaine, HATCHUEL, Sarah et HUDELET, Ariane, « Séries et sociétés, un miroir mondialisé ». In : Le Monde, Hors-Série numéro 35, avril-juin 2013, p. 39-41.
- BATTIS, Jes, « Silence and queer secrecy in Smallville ». In : Jump Cut. A Review of Contemporary Media, 2006 : <<http://www.ejumpcut.org/archive/jc48.2006/gaySmallville/>>
- BEELER, Karin, « Televisual Transformations: Myth and Social Issues in Smallville ». In : GERAGHTY, Lincoln, *The Smallville Chronicle. Critical Essays on the Television Series*, Plymouth : Scarecrow Press, 2011, p. 25-44.
- BILLARD, Gérald, BRENNETOT, Arnaud, Université de Rouen, « Le huis clos ou l'exaltation du localisme communautaire ». In : GRAAT On-Line, numéro 6, 2009, p.47-69. Disponible sur : <<http://www.graat.fr/tv04billardbrennetot.pdf>>
- BYERS, Michele & KRIEGER, Rosalyn, « Something Old Is New Again? Postmodern Jewishness in Curb Your Enthusiasm, Arrested Development, and The O.C. ». In : BROOK, Vincent, *You Should See Yourself: Jewish Identity in Postmodern American Culture*, New Brunswick, N.J. : Rutgers University Press, 2006, p. 277-297.
- BYERS, Michele, « Those Happy Golden Years: Beverly Hills, 90210, College Style ». In : EDGERTON, Susan, HOLM, Gunilla, DASPIT, Toby, FARBER, Paul, *Imagining the Academy: Higher Education and Popular Culture*, New York : Routledge, 2005, p. 191-209.
- BYERS, Michele, « Gender/Sexuality/Desire: Subversion of Difference and Construction of Loss in the Adolescent Drama of My So-Called Life ». In : Signs: Journal of Women in Culture and Society . 23(3), 1998, p. 711 – 734
- CHITIGA, Miriam Miranda, « Black Sitcoms: A Black Perspectives ». In : Cercles, numéro 8, 2003 : *Gender, Race and Class in American TV Sitcoms* p. 46-58. Disponible sur : <http://www.cercles.com>.

- CHU, Katharine, « Soap Operas and Teen Dramas ». In : CMS.603 / CMS.995 American Soap Operas, MIT OpenCourseWare, <http://ocw.mit.edu/>, Spring, 2008, p. 1-21. Disponible sur <http://ocw.mit.edu/courses/comparative-media-studies/cms-603-american-soap-operas-spring-2008/assignments/chu.pdf>.
- DURU-Bellat Marie, « L'éducation des filles aux États-Unis et en France ». In : Travail, genre et sociétés, 2012/2, n° 28, p. 133-149.
- ECO, Umberto, « The Amazing Adventures of Superman ». In : Diacritics, Vol. 2, No. 1 (Spring, 1972), p. 14-22 Disponible sur : <http://comicsstudies.pbworks.com/w/file/fetch/50572544/eco-superman.pdf>.
- FASSIN, Eric, « L'empire du genre. L'histoire politique ambiguë d'un outil conceptuel ». In : L'Homme 2008/3-4, n° 187-188, p. 375-392.
- GRISONI, Dominique, « Le XXème siècle. Les preuves des corps ». In, BARDET, Jean-Pierre, et al., *La première fois ou le roman de la virginité perdue à travers les siècles et les continents. Préface de G. Tordjman*, Paris, éditions Ramsay, p.20-117
- HALIMI, Serge, « Les séries américaines dépriment M. Bush. In : Le Monde Diplomatique, août 1992.
- JOIGNOT, Frédéric, « Entretien avec le diable. La philosophe Judith Butler cible des attaques des députés de droite et des catholiques conservateurs ». Disponible sur : <http://fredericjoignot.blog.lemonde.fr/2011/10/04/entretien-avec-le-diable-la-philosophe-judith-butler-cible-des-attaques-des-deputes-de-droite-et-des-catholiques-conservateurs/>.
- KAPLAN, E. Ann, « Is the Gaze Male? ». In : SNITOW, Ann, STANSELL, Christine, THOMPSON Sharon, *Powers of Desire: The Politics of Sexuality*, New York : Monthly Review Press, 1983, p. 309-329.
- KELLEHER, Terry, « Picks and Pans Review: Smallville ». In : People, 11/19/2001
- LAVERY, David, « My So Called Life Meets The X-Files: Winnie Holzman's Influence on Joss Whedon ». In : BYERS, Michele, LAVERY, David, *Dear Angela: Remembering My So Called Life*. Lanham : MD: Lexington Books, 2007, p. 211-216.
- LONGWORTH, James, « Joss Whedon, Feminist ». In : LAVERY, David & BURKHEAD, Cynthia, *Joss Whedon conversations*, Jackson Miss. : University Press of Mississippi, 2011, p. 42-63.

- MARCUCCI, Virginie, *Desperate Housewives, miroir tendu au(x) féminisme(s) américain(s) ?*, Thèse de doctorat en Anglais. Civilisation américaine, Tours : Université François Rabelais, 2010. 576 p.
- MASCARO, Maria Pia, « Baby Boom au lycée ». In : Libération, 02/07/08 : <http://www.liberation.fr/grand-angle/010184526-baby-boom-au-lycee>.
- MEYER, Michaela D. E., « "I'm Just Trying to Find my Way Like Most Kids": Bisexuality, Adolescence and the Drama of One Tree Hill ». In : *Sexuality & Culture*, 13 (4), Dec 2009, p.237-251,
- MORO, Marie Rose, « La création, une nécessité pour les adolescents ». In : Le Monde, 08/07/2011 : [http://www.lemonde.fr/idees/article/2011/07/08/la-creation-une-necessite-pour-les-adolescents\\_1546444\\_3232.html](http://www.lemonde.fr/idees/article/2011/07/08/la-creation-une-necessite-pour-les-adolescents_1546444_3232.html)
- MOSELEY, Rachel, « The Teen Series ». In : CREEBER, Glen, *The Télévision Genre Book*, Basingstoke : Palgrave MacMillan, 2nd. Ed, 2008, p. 52-54.
- PEIRCE, L. Meghan, « Sexual representations in gossip girl and one tree hill: A textual analysis », *Journal of Media and Communication Studies* Vol. 3(1), January 2011, p. 1–6. Available online <http://www.academicjournals.org/jmcs>.
- RISMAN, Barbara, SCHWARTZ, Pepper, « After the Sexual Revolution: Gender Politics in Teen Dating ». In : Sage Publications, *Contexts*, 1, no. 1, 2002, p. 16-24.
- SCHMIDT, Nicolas, « "Age sensible" vs "Hélène et les garçons" ». In : *Mediamorphoses*, Hors-série, janvier 2007, p. 94
- SCOTT, Joan, VARIKAS Éléni. « Genre : Une catégorie utile d'analyse historique ». In : *Les Cahiers du GRIF*, N. 37-38, 1988. Le genre de l'histoire. p. 125-153.
- SERISIER, Pierre, « Femmes au milieu de la crise de nerfs ». In : *Le Monde*, Hors-Série numéro 35, avril-juin 2013, p.46-48
- SERY, Macha, « Quand les séries battent en brèche l'American way of life ». In : *Le Monde*, Hors-Série numéro 35, avril-juin 2013, p.53-55.
- TELLING, Marie, « « Glee », la série qui scotche les Américains à leur écran ». In : *Rue 89*, le 23/11/2010 : <http://blogs.rue89.com/series-telling/2010/11/23/glee-la-serie-qui-scotche-les-americains-a-leur-ecran-174779> Cf. le site de la Maison Blanche qui parle de l'événement : <http://www.whitehouse.gov/blog/2010/04/05/2010-easter-egg-roll>.

- TORDJMAN, Gilbert, « Préface ». In : BARDET, Jean-Pierre, et al., *La première fois ou le roman de la virginité perdue à travers les siècles et les continents. Préface de G. Tordjman*, Paris, éditions Ramsay, P. 9-15.
- TOULZA, Pierre-Olivier, « « Mars women » et « gossip girls » : les ambivalences des héroïnes de séries adolescentes contemporaines ». In : Laboratoire GRIC, Issue 1 (juin 2012), *Les Séries télévisées américaines contemporaines : Entre la fiction, les faits, et le réel*, ([http://www.univ-lehavre.fr/ulh\\_services/Numero-1-Issue-1-juin-2012](http://www.univ-lehavre.fr/ulh_services/Numero-1-Issue-1-juin-2012)).
- URBANOWSKY, Anne, « De la subversion d'un genre au genre de la subversion : Lynette Scavo est-elle si différente d'Amanda King ? ». In : GRAAT On Line issue #6 December 2009, p.278-291.
- WINHAM, Donna, HAMPL, Jeffrey S., « Adolescents report television characters do not influence their self-perceptions of body image, weight, clothing choices or food habits ». In : *Young Consumers: Insight and Ideas for Responsible Marketers*, Vol. 9 Iss: 2, 2008, p.121 – 130.

## La construction de l'adolescent-e américain-e dans les séries télévisées (1990-2010)

### Résumé

#### La construction de l'adolescent-e américain-e dans les séries télévisées (1990-2010)

Si le *teen movie* a su devenir un genre cinématographique à part entière, les *teen series* se sont elles aussi fait une place de choix dans la culture populaire américaine. Notre sujet d'étude porte sur la construction de l'adolescent-e américain-e à travers les premières saisons de onze séries télévisées de 1990 à 2010 : *Beverly Hills 90210*, *My So-Called Life*, *Buffy The Vampire Slayer*, *Dawson's Creek*, *Freaks and Geeks*, *Smallville*, *The O.C.*, *One Tree Hill*, *Gossip Girl*, *Glee* et *Huge*. Nous observons dans ce travail les évolutions et les constantes sociologiques, historiques, culturelles et politiques de l'adolescence télévisuelle et les analyserons en intégrant notamment des problématiques de classe sociale, de groupes ethniques et de genre.

Mots-clé : adolescence, *teen series*, genre, classes sociales, minorités ethniques, homosexualité

### Résumé en anglais

#### The construction of the American teenager through teen series (1990-2010)

After teen movies became a bona fide cinematographic genre, teen series began to occupy a prominent place in American popular culture. In our research we investigate the construction of American teenage girls and boys through the first seasons of eleven teen series from 1990 to 2010: *Beverly Hills 90210*, *My So-Called Life*, *Buffy The Vampire Slayer*, *Dawson's Creek*, *Freaks and Geeks*, *Smallville*, *The O.C.*, *One Tree Hill*, *Gossip Girl*, *Glee* et *Huge*. We observe the sociological, historical, cultural and political evolutions and permanent features of adolescence, taking into account social classes, ethnic groups and gender problematics.

Key words: adolescence, teen series, gender, social classes, ethnic minorities, homosexuality