



HAL
open science

Figures de l'entre-deux : les adolescentes dans les teen movies états-uniens, 1976-1985

Gaëlle Fillion

► **To cite this version:**

Gaëlle Fillion. Figures de l'entre-deux : les adolescentes dans les teen movies états-uniens, 1976-1985. Art et histoire de l'art. 2023. dumas-04373849

HAL Id: dumas-04373849

<https://dumas.ccsd.cnrs.fr/dumas-04373849>

Submitted on 5 Jan 2024

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

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



Distributed under a Creative Commons Attribution - NonCommercial - NoDerivatives 4.0 International License

Figures de l'entre-deux : les adolescentes dans les *teen movies* états-uniens, 1976-1985



Gaëlle Fillion

Sous la direction de Priska Morrissey

Master 2 mention « Cinéma et audiovisuel »

Parcours « Histoire et esthétique du cinéma »

Photo de couverture : *Little Darlings* (*Les Petites Chéries*, Ronald Maxwell, 1980), Paramount

Errata

Les entretiens réalisés pour ce mémoire n'ont pas pu être soumis au jury pour la soutenance. J'ai malgré tout décidé de les inclure ici. Vous pourrez donc les retrouver, traduits en français, dans les annexes, de la page 187 à la page 220.

**Figures de l'entre-deux : les adolescentes dans les
teen movies états-uniens, 1976-1985**

Remerciements

Je tiens d'abord à exprimer toute ma gratitude à Priska Morrissey, ma directrice de recherche, pour son soutien et ses précieux conseils. Merci aussi à l'ensemble des professeurs du département Arts du Spectacle de l'Université Rennes 2.

À ma famille et en particulier mes parents, je mesure la chance que j'ai de vous avoir à mes côtés. Merci de m'avoir soutenu et épaulé tout au long de ces deux années.

À ma sœur, Anna, merci de m'encourager et de toujours croire en moi.

À mon beau-frère, Alexis, je suis contente d'avoir trouvé quelqu'un pour échanger tout au long de l'écriture de ce mémoire. Merci pour ça et bon courage pour le tien.

Un merci particulier à Mathilde et Camille pour leur soutien et leur enthousiasme autour de ce projet.

Je tiens aussi à remercier tous les amis et collègues qui m'ont apporté leur soutien et/ou leur aide.

Special thanks to Ronald Maxwell, Thom Eberhardt, Catherine Mary Stewart, Diane Franklin and Julia Montgomery for your kindness and generosity. I'm very grateful to you for sharing your memories with me.

Introduction

Ce mémoire est consacré à la représentation des adolescentes dans les *teen movies* américains entre 1976 et 1985. Pendant cette petite dizaine d'années, on remarque en effet de nombreux changements dans l'image des adolescentes. Ce sont ces changements que j'indique dans l'expression d'entre-deux qui se trouve dans le titre du mémoire. Cet entre-deux renvoie aux métamorphoses subies par ces personnages dans cette période qui se situe entre la grande vogue des *youth films* des années 1950-1960 et celle des *teen movies* qui explose dans la seconde moitié des années 1980. Mais la notion d'entre-deux renvoie également aux enjeux représentationnels de l'adolescence, moment transitoire par essence, souvent défini au regard des deux pôles dont elle assure la jonction, en l'occurrence l'enfance d'une part et l'âge adulte d'autre part.

L'étude prend place dans le contexte d'énorme succès de certains films destinés au public adolescent au milieu des années 1970 — citons par exemple *Star Wars, épisode IV : Un nouvel espoir* (*Star Wars: Episode IV — A New Hope*, George Lucas, 1977), *American College* (*National Lampoon's Animal House*, John Landis, 1978) ou encore *Grease* (Randal Kleiser, 1978) — encourage Hollywood à se tourner de nouveau vers la jeunesse comme ils l'avaient déjà fait dans les années 1950 avec les *youth films*. La production en masse de *teen movies* est relancée en cette fin des années 1970 et se confirme durant la décennie suivante. Souhaitant vraisemblablement toucher ce public pluriel, les studios produisent de plus en plus de films montrant l'adolescence du point de vue féminin. On perçoit cette tendance dans des genres cinématographiques divers tels que l'horreur, la comédie, le drame, la science-fiction, etc. J'ai choisi de concentrer mon analyse sur la période 1976-1985 qui m'a semblé constituer un moment de transition et de recherche pour la création des personnages féminins. Entre ces deux bornes chronologiques, j'ai constaté l'émergence d'images inédites et de nouveaux sujets tandis que la figure de la jeune fille, qui trouve son origine au XIX^e siècle, continue d'infuser les représentations des adolescentes, même celles qui paraissent les plus modernes.

En amont, la première année du corpus, en l'occurrence 1976, correspond à l'année de sortie de *Carrie* (*Carrie au bal du diable*, Brian De Palma, 1976). Adapté du premier roman de Stephen King paru en 1975, *Carrie*, suit une adolescente qui subit les moqueries répétées de ses camarades de classe. Victime d'une blague cruelle au cours du bal de promo du lycée, elle utilisera ses pouvoirs télékinétiques fraîchement développés pour se venger. Succès critique et commercial, ce film fait partie de ceux qui ont permis de relancer la production de *teen movies* et son influence sur le cinéma pour adolescents est notable. Encore aujourd'hui, de nombreux

films et séries télévisées y font référence et le film a aussi eu droit à plusieurs suites ou remakes (*Carrie 2 : La Haine*, Katt Shea, 1999 — *Carrie*, David Carson, 2002 et *Carrie : La Vengeance*, Kimberly Pierce, 2013) ainsi qu'une adaptation en comédie musicale (*Carrie The Musical*, livret de Lawrence D. Cohen, paroles de Dean Pitchford et musique de Michael Gore, 1988).

En aval, l'année 1985 correspond à la sortie de *Breakfast Club* (*The Breakfast Club*, John Hughes, 1985), considéré comme l'un des films marquants du genre. Un groupe de cinq adolescents est forcé de passer un samedi en retenue. Chacun d'entre eux représente un archétype : « Un cerveau, un athlète, un cas désespéré, une princesse et un criminel¹ ». Au cours de la journée, ils vont apprendre à se connaître et réaliser qu'ils sont bien plus que les stéréotypes auxquels on les rattache. Shary qualifie le film de John Hughes comme « l'un des films pour adolescents les plus importants de toute la décennie — pour son approche originale, le développement de ses personnages et son héritage durable² ». Catherine Driscoll estime que c'est « l'un des films pour adolescents les plus discutés des années 1980³. » Une forte croissance dans la production de *teen movies* s'amorce à partir de 1984. On passe de 29 films pour adolescents sortis en 1983, à 51 et 56 films en 1984 et 1985 respectivement⁴.

1. Un contexte historique politique rythmé par les changements

Pour bien comprendre ce qui se joue à cette période, il convient de s'intéresser rapidement à ce qui se passe pendant les années 1960 et le début des années 1970, qui marquent un véritable tournant dans l'histoire des États-Unis.

De nombreuses vagues de protestations et de revendications viennent redéfinir le paysage politique de cette époque : le mouvement américain des droits civiques lutte contre la ségrégation et pour l'égalité des droits pour les Noirs américains. Les féministes tentent aussi d'obtenir plus d'équité et d'affirmer la validité de l'expérience féminine (corps, sexualité...), tandis que des courants pacifistes demandent le retrait des troupes américaines du Vietnam et

¹ *The Breakfast Club*, [00.02.51]. Traduction de : « A brain, and an athlete, and a basket case, a princess, and a criminal. ».

² Timothy Shary, *Teen Movies, American Youth on Screen*, Wallflower Press, 2005, p. 68. Traduction de : « one of the single most important teen films of the entire decade – for its experimentation, character development, and lasting legacy. »

³ Catherine Driscoll, *Teen Film, A Critical Introduction*, Oxford, Berg, 2011, p. 49. Traduction de : « one of the most discussed teen films of the 1980s. »

⁴ Voir Timothy Shary, « Filmography of Youth Films, 1980–2001 », *Generation Multiplex: The Image of Youth in Contemporary American Cinema*, Austin, University of Texas Press, 2002, pp. 265–278.

la fin du conflit. En 1974, éclate le scandale du Watergate, qui conduit à la démission du président Nixon. L'année 1975 met un terme à la guerre du Vietnam qui dure depuis bientôt 20 ans, mais le pays reste plongé dans un contexte de guerre froide.

La fin des années 1970 est affectée par une crise de confiance liée en particulier à la crise financière. Prenant la suite du démocrate Jimmy Carter, élu en 1976, le républicain Ronald Reagan accède à la présidence en 1981. Il entend redonner aux États-Unis toute sa puissance économique sur la scène internationale. Il aura aussi à cœur de valoriser la morale religieuse et de prôner des valeurs familiales. Après une période de libération dans les années 1970, sa présidence signe le retour d'idées plus conservatrices, en particulier en ce qui concerne la sexualité et la consommation de drogues. Notamment élu grâce au soutien des protestants évangéliques conservateurs (*conservative Evangelical Protestants*) et de la droite chrétienne (*Christian Right*), l'historienne Françoise Coste note que « Reagan n'était pas un sympathisant du mouvement féministe⁵ » un mouvement qui, par ses revendications, « menaçait d'affaiblir les fondements de son interprétation idéalisée des rôles genrés⁶. »

Ce qu'on considère aujourd'hui comme la deuxième vague de féminisme⁷ commence au milieu des années 1960 autour de la parution du livre de Betty Friedan, *The Feminine Mystique* (1963) traduit et publié en français dès 1964 sous le titre *La Femme mystifiée*. Friedan tente d'y comprendre d'où provient le mal-être qui croît au sein de la population féminine et qu'elle décrit comme « l'indéfinissable malaise⁸ » (en anglais, *the problem that has no name*). L'opposition des conservateurs à ce mouvement sera principalement concentrée autour de trois idées clés « directement liées à la révolution sexuelle des années 1960 et à la question des droits des femmes⁹ » : la condamnation de l'homosexualité, le combat contre l'avortement et le rejet de l'Equal Rights Amendment, c'est-à-dire « l'amendement sur l'égalité des droits est une proposition d'amendement à la Constitution des États-Unis visant à garantir l'égalité des droits juridiques pour tous les citoyens américains, sans discrimination liée au sexe¹⁰. » L'échec de sa

⁵ Françoise Coste, « “ Women, Ladies, Girls, Gals... ” : Ronald Reagan and the Evolution of Gender Roles in the United States », *Miranda*, n° 12, 2016, p. 2. <http://journals.openedition.org/miranda/8602> (consulté pour la dernière fois le 1^{er} mai 2023).

⁶ *Ibid.*, p. 2.

⁷ « La “ première vague ” étant le féminisme associé au mouvement pour le droit de vote des femmes de l'ère progressiste [des années 1890 aux années 1920] », voir Ellen Carol DuBois et Lynn Dumenil, *Through Women's Eyes*, Boston, Bedford/St. Martin's, 2016 [2005], p. 607.

⁸ Betty Friedan, *La Femme mystifiée*, traduit de l'américain par Yvette Roudy, Paris, Pocket, 2020 [1963], p. 19.

⁹ Françoise Coste, *op.cit.*, p. 2.

¹⁰ Définition de l'*Equal Rights Amendment* proposée sur le site de l'Alice Paul Institute, <https://www.equal-rightsamendment.org>. (Dernière consultation le 4 mai 2023). Traduction de : « The Equal Rights Amendment is a proposed amendment to the United States Constitution designed to guarantee equal legal rights for all American citizens regardless of sex. ».

ratification par un nombre suffisant d'États, alors même que la population américaine était majoritairement en faveur de cette loi, met en lumière l'influence exercée par les lobbys conservateurs (comme le mouvement Stop ERA, mené par Phyllis Schlafly, figure de l'antiféminisme et soutien de Reagan)¹¹.

Dans le contexte des mouvements féministes, une théorie féministe du cinéma se développe au sein des universités américaines, influencée entre autres par les écrits de Simone de Beauvoir (*Le Deuxième Sexe*, 1949, publié en 1953 aux États-Unis), Kate Millett (*Sexual Politics*, 1970, publié en français en 1971 sous le titre *La Politique du mâle*,) et Betty Friedan. Dans l'article « Plaisir visuel et cinéma narratif » paru dans la revue *Screen* en 1975, la critique et cinéaste Laura Mulvey définit son concept de *male gaze*. S'appuyant sur des outils psychanalytiques, elle entend « découvrir où et comment la fascination qu'exerce le cinéma se trouve renforcée par des schémas de fascination préexistants déjà à l'œuvre chez le sujet individuel et les groupes sociaux qui l'ont façonnée¹². » Elle démontre dans ce texte l'existence d'un regard masculin dominant dans le cinéma qui repose sur la pulsion scopique (le plaisir éprouvé à regarder) et place les femmes dans une position passive. Le spectateur s'identifie au héros masculin actif et éprouve du plaisir à regarder les personnages féminins, « leur apparence étant codée pour susciter un fort impact visuel et érotique, si bien qu'on peut les qualifier d'être-pour-le-regard [*to-be-looked-at-ness*]¹³. »

Du côté d'Hollywood, à partir des années 1960, la plupart des grands studios américains font face à des échecs retentissants. Comme l'explique Jean-Baptiste Thoret,

À l'époque, Hollywood [...], en dépit de la baisse de fréquentation massive des salles de cinéma, persiste à produire des films à grand spectacle, des comédies musicales coûteuses et autres bluettes inoffensives, qui ne disent plus rien de la génération du baby-boom et du Flower Power¹⁴.

Les producteurs se rendent aussi compte de « l'existence d'un public que les Majors avaient jusqu'alors ignoré, un public plus jeune et plus critique, politisé par la guerre du Vietnam

¹¹ Voir Claire Delahaye, « Incrire l'égalité des sexes dans la Constitution états-unienne : *Equal Rights Amendment*, promesses et déboires d'une campagne interminée », *IdeAs*, n°16, 2020, p. 4.

¹² Laura Mulvey, « Plaisir visuel et cinéma narratif », dans *Au-delà du plaisir visuel, Féminisme, énigmes, cinéphilie*, Éditions Mimésis, 2017, pp. 33-51, p. 33. L'article original « Visual Pleasure and Narrative Cinema » est paru dans la revue *Screen*, vol. 16, n° 3, 1975, pp. 6-18.

¹³ *Ibid.*, p. 41.

¹⁴ Jean-Baptiste Thoret, *Le Cinéma américain des années 70*, Paris, Cahiers du cinéma essais, 2006, p. 22.

et souvent engagé dans les mouvements contestataires¹⁵.» C'est à ce moment qu'apparaît le Nouvel Hollywood, un mouvement ancré dans la contre-culture et influencé par les réalisateurs européens, qui donne lieu à des films tels que *Bonnie & Clyde* (Arthur Penn, 1967), *Easy Rider* (Dennis Hopper, 1969) ou *American Graffiti* (George Lucas, 1973). À cette époque, l'abandon progressif du Code de Production du cinéma américain (code Hays) vient bouleverser l'industrie cinématographique. Cela permet une plus grande liberté pour dépeindre la violence et la sexualité notamment.

En 1968, l'adoption d'un système de classification par âge des spectateurs, le *rating system*, entraîne de nombreux changements. La censure ne se fait plus du côté de la production des films, mais plutôt lors de leur sortie en salle. L'instauration, en 1984, de la cote PG-13, exercera une influence considérable sur les films pour adolescents.

2. Des films pour une nouvelle catégorie de consommateurs : les adolescents

Avant d'aborder la période qui nous intéresse, il faut revenir au moment de la création des *youth films* pour comprendre la logique commerciale à l'œuvre depuis les débuts de ce genre cinématographique. Dans les années 1950, les studios hollywoodiens cherchent à attirer les adolescents dans les salles en leur proposant des histoires et des personnages proches de leurs préoccupations, avec des acteurs qui leur ressemblent. Il est de coutume de regrouper ces films sous l'appellation *youth films*. La distinction entre ce terme et celui de *teen movie* ne semble pas évidente à première vue. Timothy Shary, aux États-Unis, utilise les deux mots sans faire vraiment de distinction. En Australie, Catherine Driscoll les combine et parle de *teen films*. Adrienne Boutang et Célia Sauvage, en France, privilégient *teen movies* et font appel aux noms de différents sous-genres pour préciser leur pensée (*teensploitation*, *beach party movies*, *teen slasher movies*, etc.). Peut-être que la question du public visé et représenté peut nous aider à voir plus clair ? Il semble que les *youth films*, même s'ils représentent des adolescents, peuvent toucher un public plus large que celui des *teen movies*. L'utilisation de *youth*, qui signifie « jeunesse », peut aussi suggérer une classe d'âge beaucoup plus vaste que les seuls adolescents et inclure aussi bien les enfants que les jeunes adultes. Sans trancher véritablement sur ces questions, dans ce mémoire il sera question de *youth films* plutôt dans une perspective

¹⁵ *Ibid*, p. 23.

chronologique. Ici, le terme distingue les films sortis au milieu des années 1950 jusqu'aux années 1960, au moment de ce qui est considéré comme le début du genre, de ceux qui viendront après, dans une période de renouveau, dans les années 1970.

De nombreux films produits pendant les années 1950 rencontreront un vif succès auprès de la jeunesse comme *La Fureur de vivre* (*Rebel Without a Cause*, Nicholas Ray, 1955), *À l'est d'Éden* (*East of Eden*, Elia Kazan, 1955) avec James Dean, *L'Équipée Sauvage* (*The Wild One*, László Benedek, 1953) avec Marlon Brando ou encore les nombreux films qui mettent en scène Elvis Presley dès le milieu des années 1950.

À la suite du succès de ces films, les studios produisent en masse, pour des budgets peu élevés, des films avec des personnages de rebelles ou de délinquants. Comme le précise Shary dans *Teen Movies : American Youth on Screen* (2005), les studios spécialisés dans les films pour adolescents se concentrent sur quelques genres spécifiques : les *hot-rod movies* (films de voitures), les *rock movies*, les *beach movies* (films de plage), les films d'horreur et les mélodrames¹⁶. À partir du milieu des années 1960, la production de ces films à destination d'un public adolescent semble décroître. Plusieurs facteurs vont permettre au genre de connaître un renouveau à partir du milieu des années 1970. Timothy Shary relie l'histoire de ce qu'on appelle les *teen movies* avec l'apparition des multiplexes dans les centres commerciaux. En 1960, on dénombre 4 500 centres commerciaux (*malls*) aux États-Unis, 16 400 en 1975 et 30 000 en 1987¹⁷. Ce développement exponentiel favorise la production en masse de ces films :

Les adolescents [...] pouvaient alors se rendre au centre commercial et choisir l'expérience cinématographique qui leur plaisait le plus. Hollywood s'est efforcé de suivre l'évolution des intérêts et des styles des adolescents afin de garantir la pérennité de ses profits¹⁸.

Grâce aux nouvelles possibilités offertes par le *rating system*, Hollywood se tourne de nouveau vers les jeunes au début des années 1970, en leur proposant des films avec « plus de sexe, de drogue, de violence et l'authentique expression de leur mépris pour les adultes¹⁹ ». Tous ces films sont généralement classés sous l'appellation généraliste de *teen movies*. Ils appartiennent pourtant à des genres très différents et abordent des thématiques variées. Il

¹⁶ Voir Timothy Shary, *Teen Movies*, *op. cit.*, p. 39.

¹⁷ Richard Feinberg et Jennifer Meoli, « A Brief History of the Mall », *NA — Advances in Consumer Research*, vol. 18, 1991, pp. 426-427.

¹⁸ Timothy Shary, *Generation Multiplex...*, *op. cit.*, p. 6. Traduction de : « teens in the '80s were then able to go to the mall and select the particular youth movie experience that most appealed to them, and Hollywood tried to keep up with changing teen interests and styles to ensure ongoing profits. »

¹⁹ *Ibid*, p. 47. Traduction de : « dealing with sex, drugs, violence and the honest expression of disdain for adults. »

semblerait donc que le fait que les protagonistes soient tous des adolescents soit la seule chose qui les réunit tous à première vue.

Il faut alors s'accorder sur la définition d'un *teen movie*. Dans leur ouvrage paru en 2011, Adrienne Boutang et Célia Sauvage proposent une définition en deux parties :

- Le terme anglais peut se traduire soit par film *pour* adolescent, soit par film *avec* des adolescents – ce qui revient à justifier l'unification générique soit par un contenu (la représentation de l'adolescence), soit par un type de destinataire (le choix d'un public particulier à cibler)²⁰.
- Le *teen movie* est une catégorie très large, englobant un ensemble de sous-genres cinématographiques hétéroclites, qui n'ont en commun que leur focalisation sur une classe d'âge spécifique, l'adolescence, à laquelle ils adaptent leurs thèmes et leurs traitements. Les comédies [...] et les films d'horreur [...] sont certainement les deux genres les plus exploités [...]. Mais on peut également intégrer à ce corpus des drames psychologiques, des comédies musicales, des parodies, voire, plus récemment, des films de superhéros ou des films noirs²¹.

Le deuxième point met en évidence une chose importante concernant le genre du *teen movie* : il n'existe jamais seul. Il semble systématiquement associé à un autre genre. Par exemple, *Virgin Suicides* (Sofia Coppola, 2000) est aussi un drame et *American Graffiti*, une comédie dramatique. Cette définition met en évidence le peu de marqueurs précis qui existent pour définir ce genre si ce n'est l'âge des personnages et du public visé. Le ciblage d'un certain type de spectateurs, au détriment de toutes les autres tranches d'âges, semble *a priori* quelque chose de relativement nouveau. Hollywood, en s'inscrivant, comme l'expliquent Boutang et Sauvage, « dans une économie de la diversification de l'offre et de la segmentation de l'audience²² » entrevoit un véritable intérêt financier dans le fait de proposer des *teen movies* aux adolescents. Ces derniers sont devenus des consommateurs à part entière. Or, comme le souligne Raphaëlle Moine, les genres cinématographiques sont « des vecteurs d'une idéologie à laquelle leurs systèmes de représentation donnent une forme²³ ». Le *teen movie* fabrique des modèles auxquels peuvent s'identifier les adolescents et à travers desquels faire passer certaines valeurs. Comme l'expliquent Hugues Paris et Sébastien Dupont dans leur ouvrage *L'Adolescente et le cinéma, de Lolita à Twilight*, paru en 2013 :

L'adolescente, en recherche de miroirs d'elle-même, de modèles identificatoires, d'idoles pour nourrir sa quête identitaire, trouve des images produites par une industrie dont l'adolescence est

²⁰ Adrienne Boutang et Sauvage, Célia, *Les teen movies*, Paris, Vrin, 2011, p. 9.

²¹ *Ibid*, p. 9.

²² *Ibid*, p. 10.

²³ Raphaëlle Moine, *Les Genres du cinéma*, Paris, Armand Colin, 2015, p. 72.

à la fois l'objet (l'acteur, l'actrice), l'usager (la tranche des 15-25 ans en est la plus grande consommatrice) et le sujet (le personnage)²⁴.

La production en masse de ces films fournit des rendez-vous réguliers aux spectateurs adolescents. Et ainsi, ils instaurent une fonction rituelle autour du genre. Comme l'explique Raphaëlle Moine, le film « aide les spectateurs à se reconnaître comme les membres d'une société. Il permet ainsi au public de communier autour de valeurs et de références communes²⁵ ».

3. Figures d'adolescentes

Cette définition *teen movies* esquissée, il reste à caractériser ce qu'on entend par adolescent ou *teenager*. Il existe une difficulté liée à l'âge même des personnages. Un monde semble séparer les expériences vécues par une personne de 13 ans et celles vécues par un jeune âgé de 17 ans, alors presque adulte. Pourtant, ils appartiennent, pour les studios, à la même catégorie de spectateurs : l'adolescent (ou *teenager*). Dans *Penser l'adolescence* (2016), Denis Jeffrey, Jocelyn Lachance et David Le Breton formulent un élément de réponse :

Le temps de l'adolescence varie d'une société à une autre ; on le définit habituellement comme un moment de transition entre l'enfance et le statut d'adulte. En revanche, les bornes mobilisées pour délimiter le début et la fin de l'adolescence sont relatives²⁶.

Cette définition de l'adolescence proposée montre bien la difficulté à poser des limites claires autour du terme « adolescent », ce que soulignent la grande majorité des textes (sur le cinéma ou non) qui lui sont consacrés. Selon Catherine Driscoll, cela tient au fait que « l'adolescence n'est pas une dénotation précise d'un âge, d'un corps, d'un comportement ou d'une identité, parce qu'elle a toujours désigné le processus de développement d'un individu²⁷ ». L'idée prédominante semble donc être la transition entre l'enfance et l'âge adulte. La notion de « jeune fille » vient poser des enjeux supplémentaires concernant l'expérience

²⁴ Hugues Paris et Sébastien Dupont (dir.), *L'Adolescente et le cinéma, de Lolita à Twilight*, Toulouse, Érès, 2013, p. 16.

²⁵ Raphaëlle Moine, *op. cit.*, p. 79.

²⁶ Denis Jeffrey, Jocelyn Lachance et David Le Breton (dir.), « Introduction », *Penser l'adolescence*, Paris, Presses Universitaires de France, 2016, p. 11.

²⁷ Catherine Driscoll, *Girls: Feminine Adolescence in Popular Culture and Cultural Theory*, New York, Columbia University Press, 2002, p. 6. Traduction de : « adolescence is not a clear denotation of any age, body, behavior, or identity, because it has always meant the process of developing a self ».

spécifiquement féminine de l'adolescence. Elle apparaît au XIX^e siècle, à une époque où « l'on a commencé à parler de la façon dont une fille devient une femme dans le cadre d'une nouvelle approche scientifique²⁸ ». D'abord utilisée principalement pour qualifier les adolescentes issues de la bourgeoisie, « la notion de jeune fille est plus complexe qu'il n'y paraît, et elle évolue dans le temps²⁹ ».

Au XIX^e siècle, on considère que l'adolescence féminine « va de l'apparition des règles au mariage³⁰ », c'est-à-dire jusqu'au moment où une fille devient nubile. Comme l'expliquent les auteurs de l'ouvrage *De la pucelle à la minette : les jeunes filles, de l'âge classique à nos jours* (1983), cette image trouve une résonance particulière dans les arts : « il faut souligner que si la jeune fille devient une personne, elle devient aussi un personnage. Les écrivains et les artistes se mettent à la représenter³¹. » On la retrouve en littérature chez des auteurs comme Guy de Maupassant, Jane Austen, Gustave Flaubert ou encore George Sand. En peinture, elle devient l'un des sujets de prédilection des tableaux des préraphaélites anglais (John Everett Millais, John William Waterhouse...) des symbolistes (Gustave Moreau) ou des romantiques (Eugène Delacroix, Jean-Honoré Fragonard, etc.), « presque tous sont des hommes : autour de cette féminité juvénile, intacte, interdite, les fantasmes masculins se déchaînent³². » Un siècle plus tard, au cinéma, la représentation des jeunes filles, que ce soient les personnages, les histoires qu'elles vivent et les cadres dans lesquels elles évoluent, restent teintés de cette image de la jeune fille héritée du XIX^e siècle qu'une majorité d'artistes masculins a grandement contribué à modeler.

Dans l'introduction de leur ouvrage *L'Adolescente et le cinéma* (2013), Sébastien Dupont et Hugues Paris évoquent la façon dont a évolué la représentation des femmes depuis la femme fatale des années 1950. Ils se concentrent sur deux figures particulières :

Dans le cinéma des années 1950 et 1960, une figure féminine devient omniprésente, celle de la « femme-enfant » [...] L'adolescence n'existe pas encore dans sa formulation actuelle, psychologiquement et sociologiquement surdéterminée. Ces cinéastes captent, dans cette figure de la femme-enfant, le germe de l'adolescence moderne. [...] Rapidement, une autre figure entre en dialectique avec celle de la femme-enfant : celle de l'« enfant-femme ». [...] Ces deux figures

²⁸ *Ibid.*, p. 3. Traduction de : « Somewhere in the nineteenth century, [...] people started to talk about how a girl becomes a woman in new scientific [...] Adolescence, then, was always there, just waiting to be discovered or understood ».

²⁹ Yvonne Knibiehler, Marcel Bernos, Élisabeth Ravoux-Rallo, Éliane Richard, *De la pucelle à la minette : les jeunes filles, de l'âge classique à nos jours*, Paris, Temps Actuels, 1983, p. 17.

³⁰ *Ibid.*, p. 17.

³¹ *Ibid.*, p. 11.

³² *Ibid.*

symétriques (la femme-enfant et l'enfant-femme) et leurs nombreuses incarnations cinématographiques sont autant de tentatives pour imaginer la jonction entre la jeune fille et la sexualité.³³

Cette vision des personnages met en lumière l'importance de la sexualité et du rapport au corps quand il est question d'adolescentes au cinéma. Mais dans ce cadre, leur existence est seulement pensée par le prisme des hommes, que ce soient les personnages masculins des films ou les cinéastes. C'est d'ailleurs l'un des problèmes que soulève Mulvey quand elle parle de *male gaze*. Dans cette approche, ne parvenant pas à choisir entre femme et enfant, l'adolescente semble coincée, bloquée entre deux âges. Manque alors l'idée de transition, d'évolution, de changements propres à l'adolescence. On élude de nombreuses dimensions qui commencent justement à être mobilisées à partir des années 1970, telles que l'importance du rapport aux pairs et la relation avec les adultes.

Ces questions traversent justement un certain nombre de *teen movies*. Pour étudier la représentation des figures d'adolescentes au cours de la période 1976-1985, je m'appuierai sur un corpus primaire composé de six films ainsi qu'un vaste corpus secondaire. Leur choix a été dicté par plusieurs critères. Le premier est que les protagonistes soient toutes des jeunes filles adolescentes, âgées de 12 à 18 ans. Par ailleurs, les films ne se déroulent pas sur des périodes passées. Par exemple, le film *Grease* (Randal Kleiser), sorti en 1978, dont l'histoire se passe en 1958 ne fait pas partie du corpus primaire, mais du corpus secondaire. Plusieurs films pour adolescents opèrent un retour vers le passé comme *American Graffiti* (George Lucas, 1973), *Crazy Days (I Wanna Hold Your Hand)*, Robert Zemeckis, 1978), *Porky's* (Bob Clark, 1981) ou encore *Retour vers le futur (Back to the Future)*, Robert Zemeckis, 1985). La plupart de ces films proposent une vision nostalgique, idéalisée des années 1950 et l'image d'une Amérique d'après-guerre prospère, loin des revendications des années 1960 et 1970³⁴. Le troisième et dernier critère est que les films appartiennent à des genres variés, l'idée étant d'observer aussi les différences de représentations et de thématiques propres aux adolescentes à l'intérieur de ses genres.

Ces critères ont permis d'aboutir à la sélection des films suivants : *Carrie (Carrie au bal du diable)*, Brian De Palma, 1976), *Halloween (Halloween : La Nuit des masques)*, John

³³ Hugues Paris et Sébastien Dupont, « Introduction », *op. cit.*, pp. 18-21.

³⁴ Sur la nostalgie pour les années 1950, voir Michael D. Dwyer, *Back to the Fifties, Nostalgia, Hollywood Films, & Popular Music of the Seventies & Eighties*, New York, Oxford University Press, 2015.

Carpenter, 1978) est l'un des premiers *slasher*³⁵ à connaître un véritable succès. On y suit Laurie Strode, une lycéenne, qui devient la cible du tueur Michael Myers. *Ça plane les filles ?* (Foxes, Adrian Lyne, 1980), drame qui raconte les errances d'un groupe d'amies à travers Los Angeles. *Les Petites Chéries* (*Little Darlings*, Ronald F. Maxwell, 1980), une comédie dramatique qui se déroule dans un camp de vacances pour filles. Deux d'entre elles vont entrer en compétition pour perdre leur virginité avant la fin de l'été. *Ça chauffe au lycée Ridgemont* (*Fast Times at Ridgemont High*, Amy Heckerling, 1982) est une comédie adaptée du livre de Cameron Crowe. À l'époque journaliste, il s'était infiltré dans un lycée pour délivrer un portrait au plus proche des adolescents de l'époque. *La Nuit de la comète* (*Night of the Comet*, Thom Eberhardt, 1984), film de science-fiction/horreur qui suit deux sœurs livrées à elles-mêmes à la suite du passage d'une comète qui fait disparaître la majeure partie de la population. Cela étant dit, autour de ce corpus primaire, une constellation de films existent et je ne manquerai pas de m'y reporter. Ce mémoire repose donc sur un vaste corpus secondaire constitué prioritairement de *teen movies* (et de *youth films* plus anciens). L'ensemble de ces films me permettra de compléter l'analyse et de rendre compte de la diversité des propositions.

Dans un premier temps, trois ouvrages se sont révélés très importants dans la construction du sujet de ce mémoire et dans le choix des bornes chronologiques : *Generation Multiplex: The Image of Youth in Contemporary American Cinema* (2002) et *Teen Movies: American Youth on Screen* (2005), tous deux écrits par Timothy Shary, et *Les teen movies* (2011) d'Adrienne Boutang et Célia Sauvage. Ils ont permis, chacun à leur façon, de m'aider à tracer des contours. Dans son premier ouvrage, Shary propose de montrer que les *youth films* entrent dans un système codifié, en particulier par les sujets abordés et le traitement stéréotypé des personnages. En analysant les films sortis sur la période 1980-2001 et en s'appuyant sur les tendances et les thématiques récurrentes, ainsi que les actions des personnages, il identifie cinq approches majeures de la jeunesse dans le *teen movie*. En France, Adrienne Boutang et Célia Sauvage proposent un tour d'horizon des films pour adolescents états-uniens dans leur ouvrage *Les teen movies* (2011). Elles cherchent à identifier ce qui fait l'unité et la cohérence du genre malgré sa grande hétérogénéité. Les autrices commencent par revisiter certains lieux emblématiques comme le domicile parental et l'école (principalement le lycée et l'université).

³⁵ De *slash*, qui signifie « balafre », « taillade » ; terme n'ayant pas d'équivalent français. Film gore. Un *slasher* est le plus souvent un film à petit budget, tourné rapidement. [...] ce type de film, notamment destiné au public adolescent, devient populaire dans les années 70. En anglais, on appelle *teen-slasher* (ou *slacker*) un *slasher* dont l'action se déroule dans le milieu familial, scolaire et culturel des teenagers. » André Roy, *Dictionnaire du film*, Montréal, Éditions Logiques, 1999, p. 275.

Elles explorent aussi les différents sous-genres populaires associés au *teen movie* (l'horreur, les *teen sex comedies*...) ainsi que les rapports entretenus avec les adultes (et le passage à l'âge adulte). Ces deux approches thématiques sont complétées par la chronologie proposée par Shary, dans *Teen Movies: American Youth on Screen*, qui va des débuts du cinéma jusqu'à 2004, qui s'est révélée très utile pour identifier les évolutions du genre. Il propose un découpage qui met en lumière les grandes tendances qui ont traversé l'histoire du film pour adolescents aux États-Unis. Il dresse un parallèle entre la naissance du cinéma et celle de l'adolescence qui adviennent au même moment, à la fin du XIX^e siècle. Pour lui, les deux sont liés et s'influencent mutuellement. Les évolutions du cinéma influencent (et sont influencées par) les comportements de la jeunesse et ses habitudes de consommation. Ces trois ouvrages donnent une vision d'ensemble du genre, depuis ses débuts jusqu'au début des années 2000, et des thématiques et stéréotypes qui y sont liés.

Si leurs approches sont tout à fait intéressantes et m'ont beaucoup aidée pour poser les bases de mon sujet et définir des bornes, c'est celle de Catherine Driscoll, qui envisage les choses à la fois dans une perspective esthétique, mais aussi de *cultural* et de *gender studies* qui m'a paru le plus en adéquation avec le vaste sujet des adolescentes et les possibilités qu'il offrait. Dans *Teen Film, A Critical Introduction* (2011), Driscoll tente de poser une définition du genre cinématographique. Elle étudie principalement le contenu narratif des films pour interroger leur côté spécifiquement états-unien et essayer de comprendre dans quelle mesure cette « américanité » a pu influencer les représentations adolescentes ailleurs dans le monde. Dans la deuxième partie de son ouvrage, elle s'intéresse aux rites de passage et à la construction de l'identité des personnages. Par la suite, elle adopte une posture un peu différente des autres approches évoquées précédemment et se pose la question de ce qui fait un *teen movie*, au regard des autres genres cinématographiques. Par exemple, *Carrie* (De Palma, 1976) est rarement défini comme un film pour adolescent alors qu'il en comporte quasiment tous les codes (le lycée, la relation difficile avec les parents, le bal de promo...). Pour Driscoll, la raison principale est que le film de De Palma a une dimension artistique et originale qui va au-delà des attentes pour la catégorie du *teen movie*. Dans une troisième partie, elle décale à nouveau un peu le regard et se demande si, plutôt que de considérer le genre en rapport à ses motifs, on ne pourrait pas envisager le *teen movie* comme le produit de la censure et de la classification des films par âge. Tout au long de l'ouvrage, elle analyse les discours produits par les films et l'idée de l'adolescence qu'ils construisent et diffusent.

Dans *Girls: Feminine Adolescence in Popular Culture and Cultural Theory* (2002), Driscoll s'intéresse spécifiquement au concept de *girlhood*, qui n'a pas vraiment d'équivalent

en français, mais que l'on peut définir comme l'enfance, la jeunesse du point de vue féminin³⁶. Ce mot suggère également un état provisoire, un moment de transition d'un état (celui de fille) à un autre (celui de femme). Elle mobilise un grand nombre de sources de provenance très diverses (films et séries télévisées, mais aussi textes de loi, psychanalyse, anthropologie et sociologie, magazines féminins...). Elle s'intéresse à la façon dont ces discours influencent la relation des filles avec le monde dans lequel elles vivent et participent activement à leur construction, de l'émergence de la figure de la jeune fille à la fin du XIX^e siècle jusqu'au début du XXI^e siècle. Les deux livres de Driscoll portent une analyse des discours à la fois sur le *teen movie* et sur la jeune fille comme construction genrée qui se prête particulièrement à notre recherche.

L'ouvrage collectif *L'Adolescente et le cinéma : De Lolita à Twilight* (2013), dirigé par Hugues Paris et Sébastien Dupont, explore lui aussi l'influence des films sur la construction des adolescentes, mais aussi la représentation des jeunes filles dans des films réalisés pour un public adulte. Là où Driscoll se repose principalement sur les discours produits, les différents chapitres de ce livre sont davantage construits sur une analyse esthétique, psychanalytique et sociologique. L'idée est ici de montrer « comment des films [...] tiennent lieu de miroirs grossissants d'un domaine encore méconnu : celui de l'adolescence féminine³⁷. » Si l'étude n'est pas spécifiquement consacrée aux *teen movies* (à l'exception du chapitre « La Belle et la Bête : *Smart Girls* et féminité dans les *teen movies* » écrit par Célia Sauvage), elle nous a permis d'avoir un point de vue différent sur l'adolescente au cinéma. Les auteurs traitent de sujets qui sont parfois peu abordés dans les ouvrages dont il était question un peu plus haut, probablement parce qu'ils relèvent rarement du film pour adolescent, mais qu'on peut les retrouver dans des films destinés à un public plus adulte.

La thèse de Maryn C. Wilkinson, *Wonder girls : Undercurrents of resistance in the representation of teenage girls in 1980 s American cinema*, se concentre sur la représentation des adolescentes dans les années 1980. À l'aide des outils apportés par la théorie féministe du cinéma et l'analyse des films, elle se demande si l'image des jeunes filles peut être vue comme un signe du backlash néoconservateur à l'encontre des mouvements féministes des années 1960-1970. Elle identifie également des « sous-courants » (*undercurrents*) de résistance qui ont ouvert la voie à des représentations plus progressistes dans les années 1990. Enfin, elle propose une réflexion sur la manière dont la figure de l'adolescente peut venir enrichir la théorie

³⁶ Le dictionnaire anglais édité par Cambridge University Press propose la définition suivante : « the period when a person is a girl, and not yet a woman. » (<https://dictionary.cambridge.org/fr/dictionnaire/anglais/girlhood>).

³⁷ Hugues Paris et Sébastien Dupont (dir.), *op. cit.*, p. 33.

féministe du cinéma qui se consacre, d'habitude, plutôt à l'étude des femmes adultes. Une partie de son étude est consacrée à la question du *male gaze*, le concept élaboré par Laura Mulvey, et dévoile la présence d'un *teen girl gaze* à l'œuvre dans certains de ces films. Cette analyse des films sous le prisme des théories féministes développées à partir des années 1970 s'est révélée très intéressante pour notre recherche, particulièrement concernant les questions ayant trait aux stéréotypes de genres et aux représentations du corps des adolescentes.

Pour constituer cette étude, il a donc fallu naviguer à travers une quantité de travaux considérable. En effet, les ouvrages et articles qui traitent du sujet de l'adolescence, au cinéma ou non, sont légion. Cela témoigne du caractère foisonnant et sans cesse renouvelé de ce genre cinématographique et des questions qui l'entourent. Mais alors quel angle envisager pour parler des adolescentes qui n'aurait pas été déjà maintes fois traité ? Bien que les questions relatives au *teen movies* ou aux adolescentes aient déjà fait l'objet de nombreuses recherches. Il reste, malgré tout, de nombreuses pistes à explorer. La période 1976-1985 qui va nous intéresser s'est révélée importante dans la construction des représentations des adolescentes au cinéma, mais est pourtant assez peu abordée. Elle n'a pas été analysée spécifiquement comme une période de transition vers les modèles de personnages proposés ensuite, à partir du milieu des années 1980. Tout au long de ce travail, j'ai eu recours à des ouvrages sur les *teen movies* qui m'ont servi à consolider certaines notions précises, mais aussi nourrir une pensée plus globale sur mon sujet. La littérature sociologique et psychologique contemporaine a aussi été mobilisée. Si j'ai bien conscience de l'évolution des définitions liées à l'adolescence au fil du temps, cela m'a tout de même donné des clés de compréhension pour appréhender une partie des questions traitées.

La méthode de travail employée relève du champ de l'histoire des représentations et repose sur l'analyse esthétique et narrative des films du corpus, mais aussi les bandes-annonces, ainsi que le matériel publicitaire utilisé pour promouvoir les films. Les magazines pour adolescentes étaient populaires à l'époque et leur consultation a pu apporter des perspectives différentes sur la représentation des jeunes filles, mais aussi sur le traitement de certains thèmes et la manière dont on s'adresse aux adolescentes dans un autre média que le cinéma, ici à travers la presse spécialisée. J'ai aussi pu mener des entretiens avec des réalisateurs et des actrices des films de mes corpus primaire et secondaire : Ronald Maxwell, réalisateur du film *Les Petites Chéries*, Thom Eberhardt et Catherine Mary Stewart, respectivement réalisateur et actrice de *La Nuit de la comète*, Diane Franklin et Julia Montgomery, actrices dans de nombreux *teen movies* des années 1980. Tous ces entretiens ont été menés en distanciel entre août et octobre

2022. Ainsi, j'ai pu en apprendre plus sur les contextes de production des films, de l'écriture aux projections-tests, en passant par les castings et les choix de costumes ou de décors.

La période qui va de 1976 à 1985 semble constituer un moment d'entre-deux à la fois pour le genre du *teen movie* qui redevient de plus en plus populaire, mais aussi à travers l'évolution des politiques menées et des valeurs portées par Carter jusqu'en 1980 puis par Reagan. Comment les représentations des adolescentes traduisent-elles ce moment de transition, à travers les images proposées, mais aussi par les thèmes nouveaux abordés, plus en accord avec les préoccupations des jeunes filles ? Empruntent-elles à l'imaginaire ancien de la jeune fille ou parviennent-elles à s'en détacher ? On pourra aussi se demander de quelle manière les films pour adolescents produits à cette époque constituent des matrices pour ceux qui viendront juste après, dans ce qui est parfois considéré comme l'un des âges d'or du *teen movie* avec des films tels que *Retour vers le futur* (*Back to the Future*, Robert Zemeckis, 1985), *Rose Bonbon* (*Pretty in Pink*, Howard Deutch, 1986) *La Folle Journée de Ferris Bueller* (*Ferris Bueller's Day Off*, John Hughes, 1986), *Nuit de folie* (*Adventures in Babysitting*, Chris Columbus, 1987), *Dirty Dancing* (Emile Ardolino, 1987), *Fatal Games* (*Heathers*, Michael Lehmann, 1989) ou encore *Clueless* (Amy Heckerling, 1995), etc. ? Je tenterai de répondre à ces questions en deux parties.

La première partie sera consacrée aux relations qui accompagnent les adolescentes jusqu'à l'âge adulte. Celles-là qui les construisent et les font sortir du foyer familial pour acquérir leur indépendance. Nous commencerons dans la maison des parents, en observant les liens entretenus entre les jeunes filles et les autres membres de leur famille, à savoir la mère, le père et les frères et sœurs. Ensuite, nous verrons comment cette même chambre de l'adolescente permet de faire le lien entre le foyer familial et le cercle amical. La chambre a toute son importance dans la constitution d'un groupe soudé, fait d'individualités marquées. Parmi elles, nous nous intéresserons plus précisément aux adolescentes matures qui remplissent un rôle de mères de substitution. Enfin, nous aborderons le stéréotype du garçon manqué (le *tomboy*), un personnage indépendant qui remet en cause certains clichés genrés et tend à disparaître au milieu des années 1980.

La deuxième partie sera dédiée plus directement aux enjeux propres à cette phase de transition vers l'âge adulte. Nous interrogerons d'abord la manière de montrer les corps des jeunes filles, mais surtout les regards portés sur ces corps par les personnages masculins, dans un *male gaze* parfois détourné par les adolescentes. Nous évoquerons ensuite la sexualité. Entre 1976 et 1985, de nouveaux sujets sont abordés qui reflètent les apports du féminisme, entre

autres, la contraception ou l'avortement. Nous finirons par l'exploration du motif du bal de promo. L'événement fait office de rite de passage pour les adolescents. Il porte une symbolique forte et c'est pendant cette période que tous les codes qui lui sont associés commencent à s'imposer.

PREMIÈRE PARTIE

DU FOYER FAMILIAL VERS L'EXTÉRIEUR :
DES ADOLESCENTES EN QUÊTE D'INDÉPENDANCE ?

Les *teen movies* mettant en scène des adolescentes consacrent une large part aux liens qu'elles entretiennent avec leurs familles ainsi qu'avec les autres filles de leur âge. Comment, dans ces films, ces relations participent-elles à la construction du personnage d'adolescente ? Si les parents pouvaient jouer un rôle considérable dans les films pour adolescents des décennies précédentes, leur importance évolue et ils occupent peu à peu une place plus réduite. Bien plus que les personnages d'adolescentes, ce sont ces figures parentales qui témoignent des bouleversements politiques de la période 1976-1985 et semblent indiquer un retour à des valeurs plus traditionnelles. Les frères et sœurs trouvent aussi leur place au sein de ce foyer parfois bouleversé. En plus d'apporter de la comédie, ils rappellent le lien à l'enfance des adolescentes qui aspirent à passer pour des adultes. Ils peuvent assurer une fonction de soutien et d'écoute, proche de celle exercée par les amies. Déjà, au XIX^e siècle, les manuels de savoir-vivre assignaient aux femmes ce rôle important, « un élément fondamental d'une classe moyenne organisée autour du mariage et de la vie de famille³⁸ », comme l'expliquent Sharon Marcus et Florence Tamagne. Les amitiés forgées à l'adolescence méritent qu'on s'y attarde tant elles accompagnent les jeunes filles dans leur transition vers l'âge adulte. En général, ces adolescentes se retrouvent dans des lieux clos, à l'abri des regards extérieurs, notamment dans leurs chambres. Ces espaces, situés au cœur de la maison familiale, font office de lien entre les jeunes et leurs parents. Dans les *teen movies*, les adolescentes évoluent le plus souvent au sein d'un groupe. Malgré une uniformité apparente, des personnalités et des traits de caractère distincts se dégagent, par exemple, les profils d'amies particulièrement matures pour leur âge qui prennent en charge les autres membres de la bande. On trouve aussi d'autres personnages, parfois plus stéréotypés, comme le garçon manqué, en anglais *tomboy*. Apparue à la fin des années 1860 dans le roman, cette figure connaît des changements profonds dans les années 1980.

³⁸ Sharon Marcus et Florence Tamagne, « Entre femmes : l'amitié et le jeu du système dans l'Angleterre victorienne », *Revue d'histoire Moderne et Contemporaine*, vol. 53, no. 4, 2006, pp. 32–52, p. 32. <https://www.jstor.org/stable/20531419> (dernière consultation le 26 mai 2023).

Chapitre 1. Images d'une famille reconfigurée

Pendant la décennie 1976-1985, la relation entre les adolescentes et leur famille est celle qui semble le plus visiblement touchée par les valeurs conservatrices qui gagnent du terrain à l'époque. En effet, les mères, qui profitent des acquis du féminisme, entretiennent des liens compliqués avec leurs enfants et leur image reste globalement négative pendant cette période. Celle des pères, en revanche, paraît faire l'objet d'une réhabilitation. Il est assez rare de voir des couples parentaux unis, et même dans ces cas, ce sont les figures paternelles qui sont davantage mises en avant. C'est pourquoi, dans ce chapitre, nous aborderons les deux figures de manière séparée.

a) Une image paradoxale de la mère et ses conséquences sur les relations mère-fille

Entre 1976 et 1985, dans les *teen movies*, les figures maternelles sont rarement montrées sous un jour positif. Elles sont le plus souvent présentées à travers la relation (souvent conflictuelle) qu'elles entretiennent avec leurs enfants. Les films adoptent le point de vue de ces derniers, ce qui est peu étonnant puisque c'est le public adolescent qui est visé. En revanche, si l'on peut percevoir une influence du féminisme dans la construction des figures de jeunes filles (en particulier au travers de certains thèmes abordés — nous y reviendrons dans la seconde partie), ce sont surtout les personnages de mères qui témoignent des nouveaux acquis obtenus par les mouvements féministes.

1. Une relation conflictuelle

I think we would be better off if we didn't call each other mother and daughter.

Mary, dans *Ça plane, les filles ?*

Dans *Ça plane, les filles ?*, la relation que Jeanie entretient avec sa mère est souvent houleuse et leurs rôles sont parfois vraiment inversés. On a même l'impression, au début du film, que les jeunes filles vivent seules dans cet appartement. Lors de leur premier échange, la position de chacune est assez claire. L'adolescente pénètre dans la chambre de sa mère encore endormie. Elle cherche les clés de sa voiture pour aller au lycée. Mary (Sally Kellerman) se rend compte de sa présence, elle commence à discuter avec sa fille et la sermonne sur ses

absences à certains cours au lycée. Puis elle présente Jeannie (Jodie Foster) à Sam, l'homme avec qui elle a passé la nuit et qui est en train de se réveiller à côté d'elle. Grâce à cette courte scène, on comprend tout de suite la relation tendue entre l'adolescente et sa mère ainsi que le statut matrimonial de cette dernière. Chaque nouvelle rencontre entre elles deviendra de plus en plus conflictuelle jusqu'au départ de Mary qui laisse sa fille seule dans l'appartement après une violente dispute. Elle part rejoindre Sam, son petit ami, un homme en plein divorce. C'est simplement à la fin du film, après que les amies échouent à fonder un semblant de foyer toutes ensemble, que Mary revient à la maison pour s'occuper de Jeanie. La jeune fille a alors besoin de réconfort après la disparition d'Annie (Cherie Currie), ce qu'elle trouve dans les bras de sa mère. Si, comme nous le verrons plus tard, la chambre de Jeanie est réservée à ses amies, celle de Mary est le lieu de leurs échanges mère-fille. C'est l'endroit où leurs discussions sont plus apaisées et où elles parviennent à trouver un terrain d'entente et un respect mutuel. Lors de l'avant-dernière scène, juste avant que l'adolescente ne parte pour l'université, les deux femmes se disent finalement leur amour réciproque.

Les autres relations mères-filles du film qui sont explorées sont, elles aussi, plus ou moins source de tension. Aucune des mères ne semble entretenir de bonnes relations avec son enfant. La mère de Madge est trop étouffante. Celle d'Annie est assise immobile dans son canapé comme si elle portait déjà le deuil et paraît peu se soucier de ce que fait son adolescente. Sa fille ne rentre même pas dans sa maison, c'est Jeanie qui vient récupérer quelques affaires dans sa chambre et se retrouve confrontée à la mère de son amie. Les rapports entre Madge (Marilyn Kagan) et Mme Axman (Lois Smith), une femme au foyer plus traditionnelle, sont peut-être ceux qui traduisent le plus la difficulté pour les parents à comprendre leur enfant adolescent et reflètent cette période décrite, selon Louis Mathiot, comme « celle où le processus d'autonomisation s'enclenche, mais où l'affirmation identitaire reste partagée entre deux âges³⁹. » Le conflit qui réside entre les deux femmes vient surtout du fait qu'elles ont du mal à dialoguer et à se comprendre. Madge veut qu'on la considère comme une adulte, mais elle part pleurer dans sa chambre au moindre accroc comme une enfant, entourée de ses peluches. Ici, le décor témoigne de l'entre-deux âges dans lequel est la jeune fille. Mme Axman essaye de lui faire plaisir et de se montrer compréhensive, mais elle éprouve des difficultés à accepter qu'elle grandisse, ce qui provoque une dispute entre elles. Elle vient ensuite réprimander Madge dans sa chambre comme si elle était une petite fille. À la fin du film, l'adolescente se marie avec Jay, l'homme avec qui elle a perdu sa virginité. Ce faisant, elle semble suivre le même chemin que

³⁹ Louis Mathiot, « Entrer dans l'adolescence », dans Denis Jeffrey, Jocelyn Lachance, David Le Breton (dir.), *Penser l'adolescence*, Paris, Presses Universitaires de France, 2016, p. 27.

sa mère. La cérémonie intervient immédiatement après le décès d'Annie. L'enchaînement des deux séquences et le plan sur Jeanie et Deirdre en pleurs laissent d'abord penser qu'il s'agit de l'enterrement de leur amie. Il n'en est rien, mais difficile de ne pas voir dans leurs larmes une sorte d'adieu. Le passage d'un état à un autre provoque l'émotion. Le mariage de Madge est vécu comme le deuil d'une partie de leur adolescence et l'absence d'Annie à cet événement qui aurait dû les réunir y ajoute de la tristesse. C'est aussi une façon particulière de quitter son adolescence, qui répond à des codes très traditionnels. C'est comme si elle s'enterrait dans le mariage, tout à fait ce que ses amies craignaient pour elle.

Il est intéressant de noter que, dans *Ça plane, les filles ?*, les mères sont toujours montrées dans leur foyer, presque jamais en dehors. Si l'on en croit Kandice Stroh, l'actrice qui joue le rôle de Deirdre, elle aussi, aurait dû avoir droit à une scène avec ses parents, mais pour des raisons budgétaires, celle-ci n'a pas été tournée :

Il y avait une scène de piscine merveilleusement triste, mais drôle chez mes parents, quelque part entre Beverly Hills et Mulholland. [...] Si cette scène avait figuré dans le film, elle aurait peut-être non seulement donné plus de profondeur au personnage, mais aussi permis de mieux comprendre pourquoi elle était comme ça. Je me souviens que Sheree North, une merveilleuse actrice, devait jouer le rôle de la mère coiffée d'un turban, en maillot de bain et couverte de bijoux⁴⁰.

On nous propose donc un autre personnage maternel, mais toujours dans sa maison. Ce type de représentation traduit deux choses. D'abord, l'image de la mère reste presque inmanquablement rattachée au foyer, comme si elles n'existaient pas en dehors. Pourtant, Mary travaille, a repris ses études, fréquente un homme, elle a donc bien une vie active à l'extérieur de son domicile, mais elle n'est jamais montrée sous cet angle. Ensuite, cela reflète un rapport particulier à l'intimité dans la relation mère-fille, quelque chose qui se joue loin des regards, dans l'espace clos des foyers, une sorte de prolongation de la chambre.

La relation entre Carrie et sa mère est profondément conflictuelle. Mme White exerce une influence et un contrôle sur sa fille qui sont perceptibles tout au long du film. Et si *Carrie* est un récit de vengeance par rapport au harcèlement qu'elle subit au lycée, c'est aussi une

⁴⁰ Entretien avec Kandice Stroh, réalisé par Tara McNamara, « For The Record: Foxes' Kandice Stroh on why Dierdre is so misunderstood and the deleted scenes that explain everything », *80s Movie Guide*, <https://80smovieguide.com/2020/03/foxes-kandice-stroh-interview>. Mis en ligne le 18 mars 2020, consulté pour la dernière fois le 29 avril 2023. Traduction de : « There was a wonderfully sad but funny pool scene at my parent's home, somewhere between Beverly Hills and Mulholland. [...] had that scene been in the film, perhaps it would have not only added depth to her character but also, a firmer understanding of why she was as she was. I recall that Sheree North, a wonderful actress, was set to play the turban-hatted, swimsuit, bejeweled mom. »

histoire d'émancipation. On y voit l'adolescente prendre peu à peu confiance en elle et se libérer de l'emprise exercée sur elle par sa mère. Au début du film, cette dernière occupe une position dominante sur Carrie. De Palma utilise plusieurs moyens techniques et met à profit des éléments du décor pour le figurer à l'écran. Comme l'explique Jack Fisk, le chef décorateur du film, « les embrasures de la salle de séjour ont été conçues avec une forme d'arc gothique pour accentuer la dimension religieuse⁴¹ ». Les lignes formées par cette arche viennent découper l'espace et enfermer Margaret White, obligeant Carrie à la rejoindre dans un espace étroit du cadre [fig. 1 et 2]. « Avec les lumières, les pointes des arcs sont projetées sur le mur, nous les avons utilisées pour créer des ombres pointues afin de renforcer la tension⁴². » Ces éléments du décor rendent le rapprochement entre elles contraint et froid, il n'a rien d'affectueux ou de tendre et il sera souvent même violent.



fig. 1 et 2. Les lignes de la pièce créent des espaces étroits. *Carrie* (1976)

Le recours à des plans en forte plongée ou contre-plongée [fig. 3 et 4] vient appuyer l'extrême ascendant que Margaret exerce sur sa fille, y compris quand elle n'est pas dans le plan. C'est le cas quand elle l'enferme dans un placard pour la punir [fig. 5].



fig. 3 à 5. Les plans en plongée et contre-plongée figurent l'ascendant de la mère sur la fille. *Carrie* (1976)

⁴¹ Scot Holton, « Commentary and in-depth interviews on the creative and technical aspects of... *Carrie* », *FantaScene*, n° 3, 1977, pp. 4-11, p. 7. Traduction de : « the doorways into the living room were designed with a kind of Gothic Arch look to heighten the religious feeling. »

⁴² *Ibid.*, p. 7. Traduction de : « With the lighting, the points of the arches are projected on the wall, and we used them as pointed shadow objects to add to the tension. »

À plusieurs reprises dans le film, un objectif bifocal⁴³ est utilisé. Ici, il donne à l'image une impression d'étrangeté et rapproche les deux femmes qui sont pourtant éloignées, tout en laissant à Mme White la majorité de l'image quand Carrie est, encore une fois, reléguée à un tout petit espace [fig. 6]. Cette technique traduit ce que ressent la jeune fille vis-à-vis de sa mère et lui confère un aspect monstrueux, anormalement imposant. Comme l'écrit Neil Mitchell à propos de la scène, l'attitude de Margaret est « distante, froide et dominante alors qu'elle est assise à quelques mètres seulement de son enfant⁴⁴ ».



fig. 6. L'utilisation de l'objectif bifocal apporte un sentiment d'incongruité au plan. *Carrie* (1976)

Au fur et à mesure que Carrie développe ses pouvoirs et gagne confiance en elle, cet ascendant se dissipe, ce que suggère de nouveau la manière dont leur relation est montrée à l'écran [fig. 7 à 9].

⁴³ « Comme leur nom l'indique, ces objectifs sont littéralement divisés ; ils sont coupés en deux de sorte que le porte-objectif comporte une moitié d'espace ouvert et une moitié de dioptre, ce qui permet au directeur de la photographie d'appliquer la mise au point rapprochée du dioptre à une partie seulement du cadre et d'utiliser l'objectif de la caméra, seul, pour le reste. Il en résulte deux plans de mise au point distincts dans l'image — l'un distant (la zone ouverte) et l'autre proche (le dioptre). » Voir, Jay Holben, *Deep Focus: Diopters*, The American Society of Cinematographers, <https://theasc.com/blog/shot-craft/deep-focus-diopters>. Mis en ligne le 7 juin 2019, consulté pour la dernière fois le 28 mai 2023.

⁴⁴ Neil Mitchell, *Carrie*, Liverpool, Liverpool University Press, 2014, p. 59. Traduction de : « distant, cold and dominant while seated only a few feet away from her child. »



fig. 7 à 9. L'ascendant de Margaret sur Carrie disparaît progressivement. *Carrie* (1976)

Pendant cette scène de repas qui les place chacune à une extrémité de la table, l'orage qui gronde à l'extérieur vient ajouter à la tension qui règne dans la maison. Même si Mme White tente de reprendre le contrôle, cette fois, Carrie se défend et parvient à imposer son désir d'aller au bal. Aidée de ses pouvoirs télékinétiques, elle empêche sa mère de sortir de la maison pour l'obliger à communiquer avec elle et surtout à écouter ce qu'elle a à lui dire. À partir de ce moment, Margaret tente de reprendre le contrôle sur sa fille à plusieurs reprises, mais n'y parvient jamais vraiment.

L'ultime confrontation entre les deux femmes intervient dans le dernier acte du film, au moment où Carrie rentre du bal. Sa mère l'attend, cachée dans l'ombre. Pour se débarrasser du sang dont elle est recouverte, l'adolescente prend un bain. Par cet acte, empreint d'une forte symbolique religieuse, elle se lave de ses péchés. On peut aussi y voir une forme de baptême, un rituel pratiqué par la majorité des Églises chrétiennes, et la recherche d'une « nouvelle naissance » (*born again*). Aussi présente dans d'autres branches de la chrétienté, cette idée est très souvent matérialisée par le baptême par immersion. Mais, en dehors de cette imagerie liée à la religion, pour Carrie, ce bain marque aussi, comme le note Mitchell, « un retour à un état prémenstruel, pré adulte - à une apparence d'enfant⁴⁵. » Ce que vient mettre en lumière le besoin de réconfort et d'affection qu'elle cherche auprès de sa mère quand elle sort de la salle de bain. Et si sa mère consent à la prendre dans ses bras pour la consoler, c'est uniquement dans le but de la tuer en lui plantant un couteau dans le dos. Après cela, elles ne partageront plus le même plan jusqu'à la mort de Margaret, poignardée et crucifiée par sa fille. Pendant cette scène, Carrie utilise ses pouvoirs pour faire voler à travers la pièce des objets qui viennent s'enfoncer dans le corps de sa mère. Elle reste prostrée dans un coin, terrifiée, se cachant les yeux comme une petite fille. Quand elle se rend compte de son geste, elle hurle, se saisit du cadavre de sa mère, le décroche et l'enlace. La jeune fille l'emporte ensuite à l'abri, dans le placard, réalisant que la maison est en train de s'effondrer. *Carrie* présente la relation mère-fille la plus violente. La tension qui court tout au long du film trouve sa conclusion tragique avec la mort de chacune d'elles.

⁴⁵ *Ibid.*, p. 76. Traduction de : « Returning to a pre-menstrual, pre-adult state – child-like in appearance ».

Ces relations conflictuelles explorées dans les *teen movies* construisent une certaine image des mères. Dans son article « “Women, Ladies, Girls, Gals...” : Ronald Reagan and the Evolution of Gender Roles in the United States », l’historienne Françoise Coste explique que les conservateurs refusaient de voter certaines lois économiques favorables aux femmes divorcées sous prétexte que cela aurait été « “injuste” pour les femmes mariées et aboutirait à “fragiliser les familles”⁴⁶ ». Elle poursuit en ajoutant que c’est

L’une des plus grandes préoccupations des partisans d’un conservatisme social qui, depuis les bouleversements culturels des années soixante et l’augmentation du nombre de divorces, de femmes qui travaillent, de ménages gérés par des femmes et de familles homoparentales, s’inquiètent beaucoup de la redéfinition du concept de « famille » en dehors de leur propre conception religieuse et genrée⁴⁷.

Il semblerait que les films contribuent à construire paradoxalement une image plus négative des mères qui, s’emparant des acquis du féminisme, s’extraient d’une conception traditionnelle de la famille.

2. Une nouvelle image des mères

Oh momma dear, we’re not the fortunate ones.
Girls Just Want To Have Fun, Cyndi Lauper (1983)

Dans son ouvrage, *Unruly Girls, Unrepentant Mothers* (2011), Kathleen Rowe Karlyn analyse la représentation des mères au cinéma et dans les séries télévisées des années 1990-2000. Elle remarque que :

La sororité était le cri de ralliement de la deuxième vague [de féminisme], et si les représentations de la sororité ou de l’amitié féminine ont commencé à apparaître plus fréquemment dans la culture populaire, le lien mère-fille, un modèle clé de relation féminine, reste invisible et inexploré⁴⁸.

⁴⁶Françoise Coste, « “Women, Ladies, Girls, Gals”... », *op. cit.*, p. 6.
<http://journals.openedition.org/miranda/8602> (consulté pour la dernière fois le 1er mai 2023). Traduction de : « “unfair” to married women and it would end up “undermin[ing] families” ».

⁴⁷ *Ibid.*, p. 6. Traduction de : « one of the deepest laments of social conservatives who, since the cultural upheavals of the Sixties and the rise in the number of divorces, working women, female-headed households, and same-sex families, had grown extremely worried about the redefinition of the concept of “family” apart from their own religious and gender-based vision. »

⁴⁸ Kathleen Rowe Karlyn, *Unruly girls, unrepentant mothers: redefining feminism on screen*, Austin, University of Texas Press, 2011, p. 8. Traduction de : « Sisterhood was the rallying cry of the Second Wave, and while

Cela vaut aussi pour les films des années 1970-1980. Il est alors d'autant plus remarquable que les rares films où cette relation est explorée donnent le sentiment d'un *backlash* envers le féminisme, une tendance générale dans le cinéma à partir de la fin des années 1970 comme le démontre Susan Faludi dans son essai *Backlash, la Guerre froide contre les femmes* (1991). Le terme, traduit par « revanche » dans l'édition française du livre, renvoie à ce que l'auteurice identifie comme « une puissante contre-offensive pour annihiler les droits des femmes, à une tentative délibérée de reprendre la maigre poignée d'acquis que le mouvement féministe a obtenus de haute lutte⁴⁹. » Le message adressé aux femmes est le suivant : « Vous avez enfin conquis la liberté et l'égalité, mais pour votre plus grand malheur⁵⁰. » Faludi constate que ce message « est placardé partout. En devanture des kiosques à journaux, sur les écrans de télévision ou de cinéma, dans les slogans publicitaires, les cabinets médicaux et les travaux universitaires⁵¹. » Et les *teen movies* ne font pas exception. Si certains se révèlent porteurs d'un message ou de valeurs féministes à l'intention des adolescentes, c'est rarement le cas quand on regarde plus spécifiquement du côté des personnages de mères.

Poursuivons avec *Carrie*, film dans lequel deux portraits de mère reflètent assez distinctement la notion de *backlash* et l'opposition entre « *Dark Woman* » et « *Light Woman* », termes traduits dans la version française de l'essai par « Femme d'Ombre » et « Femme de Lumière⁵² », quand bien même aucune des deux femmes ne paraît adhérer particulièrement au féminisme. Margaret White, la mère de Carrie, une femme très religieuse, apparaît pour la première fois alors qu'elle fait du porte-à-porte. Elle se rend chez les Snell, une famille dont la fille, Sue, est une des camarades de classe de Carrie. Mme Snell lui ouvre la porte. Le portrait esquissé des deux femmes est très différent et l'on comprend ce qu'elles représentent en quelques secondes, avant même qu'elles ne se soient parlé. Mme Snell, une femme au foyer, regarde la télévision, assise sur son canapé, une photo de Sue et Tommy est disposée sur la table à côté d'elle [fig. 10]. Mme White, elle, est encadrée par la moustiquaire de la porte. Sa posture et son allure, ainsi que la forte luminosité qui émane du fond surexposé du plan, font qu'on l'associe d'emblée à un tableau religieux, une figure auréolée [fig. 11]. Le type d'imagerie dont

representations of sisterhood or female friendship have begun to appear with more frequency in popular culture, the mother-daughter bond, a key model of female connection, remains invisible and unexplored. »

⁴⁹ Susan Faludi, *Backlash, la Guerre froide contre les femmes*, Paris, Des femmes, 1993 [1991], p.23.

⁵⁰ *Ibid.*, p. 11.

⁵¹ *Ibid.*

⁵² *Ibid.*, p.198. Les deux termes renvoient à la façon dont le scénariste James Dearden qualifie les deux personnages de femmes dans *Fatal Attraction (Liaison Fatale*, Adrian Lyne, 1987), Alex (Glenn Close) et Beth (Anne Archer).

elle a rempli sa maison. Son apparence renvoie aussi à la statuette de Saint-Sébastien aperçue plus tard dans le placard dans lequel elle enferme Carrie. La lumière qui l’enveloppe contraste avec le noir de sa tenue et lui donne un aspect presque irréaliste.



fig. 10. La mère de Sue Snell, une femme au foyer moderne. *Carrie* (1976)



fig. 11. Mme White, d'emblée associée à l'imagerie religieuse. *Carrie* (1976)

La maison qu'elle habite avec Carrie est aussi nimbée d'une lumière qui la floute légèrement et qui lui donne un aspect irréel et onirique [fig. 13]. Ce même effet sera utilisé dans l'une des dernières scènes du film, au cours d'un cauchemar que fait Sue. Le plan de la maison des Snell utilisé un peu plus tôt est lui filmé sans cet effet [fig. 12]. Dans les deux cas, c'est Margaret qui nous conduit dans les foyers.



fig. 12 et 13. Margaret White introduit les deux foyers, la maison des Snell et celle des White. *Carrie* (1976)

Il existe un fort contraste entre la mère de Sue et celle de Carrie. La première prend soin de sa fille, ce n'est pas une relation de domination. Surtout, les Snell correspondent à l'image de la famille traditionnelle, ce qui est particulièrement frappant lors de la scène de repas que quitte Sue pour se rendre au bal. Le film semble suggérer que ce type de famille permet d'apporter un équilibre aux enfants, contrairement à la famille monoparentale des White. Sue est toujours présentée comme la « gentille fille » ; elle éprouve des remords après l'incident dans les vestiaires. Elle est la seule à réellement s'opposer à Chris pendant la retenue et c'est encore elle qui encourage Tommy à inviter Carrie au bal. Cette attitude est en partie récompensée puisque Sue sera la seule survivante du massacre. Au cours du couronnement, elle

se rend compte que quelque chose ne va pas et tente d'arrêter Chris. Miss Collins la jette hors du gymnase, lui prêtant de mauvaises intentions, ce qui la sauve *in extremis*. Malgré tout, elle reste traumatisée par l'événement. La dernière séquence du film nous montre l'adolescente, en plein rêve (ou serait-ce un cauchemar ?). Elle porte des fleurs sur les ruines de la maison des White. Tandis qu'elle se penche pour déposer le bouquet, une main sort de terre et lui agrippe le bras. Elle se réveille alors en hurlant. Sa mère, à son chevet, la prend dans ses bras pour tenter de l'apaiser [fig. 15].

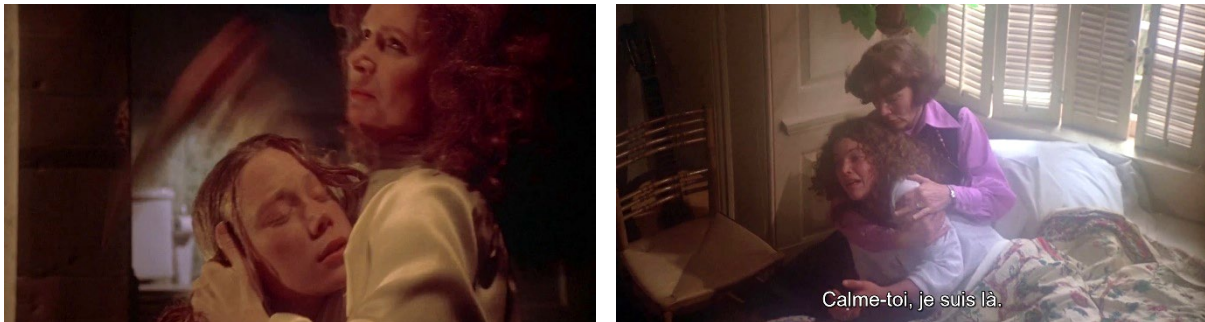


fig. 14 et 15. Chaque mère prend sa fille dans ses bras. L'une pour la poignarder, l'autre pour la rassurer. *Carrie* (1976)

Mme Snell retient aussi sa fille qui est à la fois encore dans son rêve et dans la réalité. Le bras continue de tirer Sue vers le sol. Elle occupe une position protectrice. Cette scène ressemble beaucoup à celle qui a lieu quelques minutes plus tôt chez les White. Margaret tient elle aussi sa fille, qui cherche le réconfort, dans ses bras [fig. 14], mais elle agit ainsi uniquement dans le but de la poignarder. Quand l'une protège, l'autre tue son enfant. Mme Snell s'accroche à sa fille pour l'empêcher d'être attirée vers les ténèbres. Mme White, elle, y projette littéralement Carrie, qui dévale violemment les escaliers après le coup de couteau. Les deux mères sont constamment comparées l'une à l'autre, ce que constate Faludi dans la plupart des films : « Les femmes sont dressées les unes contre les autres [...] les “bonnes mères” triomphent à la fin, comme dans les contes moraux, tandis que les femmes indépendantes sont punies⁵³. » La dynamique *Dark Woman/Light Woman* est ici très visuelle. Margaret White évolue principalement dans un intérieur sombre et elle est presque toujours vêtue de noir ; Mme Snell habite dans une maison moderne, baignée de lumière, dont elle ne sort jamais.

De manière générale, *Carrie* est porté presque entièrement par des femmes et le résultat final est catastrophique (dans le roman, c'est même toute la ville de Chamberlain qui subit le courroux de l'adolescente). Pourtant, l'histoire est aussi porteuse de valeurs féministes. C'est

⁵³ Susan Faludi, *op. cit.*, p. 188.

en tout cas l'intention de Stephen King pour qui ce récit « s'intéresse à la façon dont les femmes apprennent à exercer leur pouvoir et à la peur que la femme et sa sexualité éveillent chez les hommes...⁵⁴. » L'auteur parle aussi un peu plus loin de la vision que porte De Palma : « La société adolescente de cette banlieue aisée lui apparaît comme une matriarchie. Où que se porte le regard, on ne voit que des filles en position de pouvoir : elles tirent les ficelles, truquent diverses élections, manipulent sans vergogne leurs soupirants⁵⁵. » Difficile alors de ne pas voir dans cet exemple de matriarcat un rappel de la figure de la sorcière. La plupart des femmes de *Carrie* représentent une menace, elles sont puissantes et manipulatrices. Barbara Creed, qui consacre un chapitre de son ouvrage *The Monstrous Feminine* au personnage de Carrie, précise d'ailleurs que « dans le film d'horreur, il y a un rôle incontestablement monstrueux qui revient à la femme, celui de la sorcière⁵⁶. » On peut aussi voir dans Margaret White une relecture de Médée, une magicienne issue de la mythologie grecque qui poignarda ses enfants. Comme l'explique l'autrice Kathleen Rowe Karlyn, « la pensée occidentale sur les mères et la maternité est enracinée dans les mythologies anciennes qui ont influencé la littérature classique, la philosophie et d'autres formes d'art et de culture populaire pendant des siècles⁵⁷. » Pas étonnant alors de retrouver l'influence de ces mythes dans les films pour adolescents.

Dans *La Nuit de la comète*, le personnage de la belle-mère, Doris, est, lui aussi, forgé par l'imaginaire existant autour de cette figure, hérité des contes. Elle cherche à dominer les deux adolescentes ; elle interdit à Regina de rester en ville après son travail et va même jusqu'à frapper Samantha au visage pour la punir de son insolence. Doris est d'abord présentée par le discours de Sam. Au téléphone avec sa sœur, elle lui explique qu'elle vient de se disputer avec sa belle-mère, qui voudrait qu'elle s'occupe du service lors de la fête qu'elle a organisée pour célébrer le passage de la comète. Pendant qu'elles discutent, la plus jeune des sœurs baisse un cadre photo de Doris posé sur une table, laissant ainsi seulement apparaître son portrait et celui de Regina et de leur père [fig. 16]. Se faisant, elle l'exclut de leur famille. Ensuite, la personne

⁵⁴ Voir Carol J. Clover, *Men, Women and Chainsaws: gender in the modern horror film*, Princeton, Princeton University Press, 2015, p. 3. Elle cite Stephen King, *Danse Macabre*, New York, Berkley, 1981, p.171. Traduction de : « is largely about how women find their own channels of power, and what men fear about women and women's sexuality. »

⁵⁵ Stephen King, *Anatomie de l'horreur*, traduit de l'américain par Jean-Daniel Brèque, Paris, Albin Michel, 2018, p. 327.

⁵⁶ Barbara Creed, *The Monstrous-Feminine: Film, Feminism, Psychoanalysis*, Londres et New York, Routledge, 2015, p. 73. Traduction de : « There is one incontestably monstrous role in the horror film that belongs to woman—that of the witch. »

⁵⁷ Kathleen Rowe Karlyn, *op. cit.*, p. 15. Traduction de : « Western thinking about mothers and motherhood is rooted in ancient mythologies that have influenced canonical literature, philosophy, and other forms of art and popular culture for centuries. »

qui nous est présentée peut être qualifiée de marâtre, « le double sombre de la mère⁵⁸ », une « figure de substitution⁵⁹. » Sam l’interrompt alors qu’elle flirte avec le voisin [fig. 17].



fig. 16. Sam efface sa belle-mère du portrait de famille. *La Nuit de la comète* (1984)



fig. 17. *La Nuit de la comète*. Première apparition à l’écran de Doris. *La Nuit de la comète* (1984)

Quand elle se retourne, nous pouvons constater qu’elle est apprêtée, elle arbore une tenue élégante, noire et blanche, ce qui fait ressortir ses longs ongles vernis et son rouge à lèvres carmin. Elle s’approche de l’adolescente pour prendre le téléphone. Le ton monte aussi entre Doris et Regina, à l’autre bout du fil. Finalement, elle fait comprendre aux deux filles qu’elle se préoccupe de leur sort uniquement parce que leur père lui a confié leur garde pendant son absence. Elle compare cette relation à une hiérarchie militaire (*chain of command*) : « Le Major me tombe dessus, je vous tombe dessus⁶⁰. » À ce moment, l’expression du visage de l’actrice, Sharon Farrell, traduit une certaine arrogance et du mépris pour les deux filles, ce qui vient renforcer le côté « méchante belle-mère » du personnage. Une représentation qui a peu évolué au fil du temps et qui, de fait, contribue à donner au film un aspect de conte, quelque chose de magique, irréel, ancré dans une tradition. Une idée que véhicule aussi la fin du film, avec le portrait de la famille américaine typique formée par Regina, Hector et les deux enfants, la réplique « Tout le poids de la civilisation repose sur nous⁶¹ » venant remplacer le classique « Ils vécurent heureux et eurent beaucoup d’enfants. » C’est à nouveau une famille recomposée qui est montrée, mais la différence principale réside dans l’acceptation de Regina de se conformer à son rôle de mère, ce que refuse Doris.

⁵⁸ Pascale Auraix-Jonchière, « La figure de la marâtre dans quelques réécritures contemporaines de “Blanche-Neige” », *ILCEA, Revue de l’Institut des langues et cultures d’Europe, Amérique, Afrique, Asie et Australie* [En ligne], n° 20, 2014, pp. 1-12, p. 2, <http://journals.openedition.org/ilcea/2787>. Mis en ligne le 8 décembre 2014, consulté le 7 juin 2023.

⁵⁹ *Ibid.*, p. 2.

⁶⁰ *La Nuit de la comète* [00.08.36]. Traduction de : « The Major jumps on me, I jump on you ».

⁶¹ *Ibid.* [01.30.38]. Traduction de : « The whole burden of civilization has fallen upon us ».

Du côté de *Ça plane, les filles ?*, on est aussi face à une vision plutôt négative de la figure maternelle. Mary a repris ses études, elle sort avec un homme, se dispute avec sa fille puis quitte le domicile. Dans la majorité des scènes où elle apparaît, elle semble fatiguée ou au bord de la crise de nerfs. Elle agit comme sa fille et ses amies adolescentes, ce qui lui donne inévitablement une image immature alors même qu'elle travaille tout en étudiant et s'occupe de sa fille, ce que ne fait pas vraiment son ex-mari. Malgré tout, le film se conclut de manière plutôt positive quant à la relation mère-fille. Le dialogue est renoué et les tensions se sont apaisées. C'est aussi le cas d'un autre film de Jodie Foster, *Un vendredi dingue, dingue, dingue* (*Freaky Friday*, Gary Nelson, 1976). La mère et la fille y échangent leurs corps le temps d'une journée. Annabel (Foster) s'entend difficilement avec sa mère, Ellen (Barbara Harris), mais comme le note Catherine Driscoll, à la fin du film, elle « prend conscience de l'étendue des responsabilités et des compétences d'Ellen, critique le sexisme de son père jusqu'alors idéalisé et finit par apprécier le charme de son petit frère⁶². » Pourtant, elles finissent tout de même par se retrouver dans des rôles genrés classiques et la famille unie qui nous est montrée correspond en tout point à l'image de la famille traditionnelle américaine.

La vision des mères proposée par *Les Petites Chéries* est plus nuancée. Celle d'Angel est une femme célibataire et indépendante. Même s'il est suggéré qu'elle prend le sexe à la légère, elle entretient une bonne relation avec sa fille, en prend soin, essaye de la conseiller et Angel est fière de lui présenter Ferris à la fin. La mère de cette dernière est quasiment absente du film. On l'aperçoit seulement au côté de sa fille au début du film et elle est mentionnée au générique. Le réalisateur du film, Ronald F. Maxwell, explique pourtant qu'une scène montrant le personnage avait été tournée. Elle se situait juste avant que la jeune fille ne monte dans la voiture, mais elle n'a pas été conservée au montage⁶³. Mme Whitney est mentionnée à deux reprises : par son mari, quand il annonce à Ferris leur divorce probable puis, sur le trajet du retour, au cours d'une conversation avec Angel. Si la nouvelle de son départ affecte profondément Ferris, l'adolescente est plus apaisée lors du retour en bus. Bien qu'on ne la voie pas, on comprend que la démarche adoptée par la mère de la jeune fille est influencée par des idées féministes. Elle est décrite par son mari comme « une femme très impulsive⁶⁴ », il

⁶² Catherine Driscoll, *Teen Film...*, op. cit., p. 109. Traduction de : « Annabel comes to realize the extent of Ellen's (Barbara Harris) responsibilities and skills, to criticize her hitherto idealized father's sexism, and to appreciate her little brother's charm. »

⁶³ Entretien inédit avec Ronald F. Maxwell, réalisé le 29 août 2022, voir annexe, pp. 187-199.

⁶⁴ *Les Petites Chéries* [00.42.05]. Traduction de : « a very impulsive woman ».

explique qu'« elle voulait du temps pour réfléchir⁶⁵ ». Quand Ferris en parle avec Angel, elle lui dit que sa mère « ne veut plus être mariée⁶⁶ » et qu'« elle veut se retrouver ou quelque chose comme ça⁶⁷ ». L'impression générale qui se dégage de ces descriptions est que cette femme cherche à s'épanouir en dehors de son rôle d'épouse et de mère qui ne la comble plus. Pour ce faire, elle délaisse sa famille afin d'aller vivre d'autres expériences, causant un grand chagrin à sa fille et à son mari. Les idées féministes ébranlent à nouveau l'image de la famille parfaite.

Globalement, les mères souffrent d'une image négative. À partir des années 1970, ce sont des femmes plus indépendantes, divorcées, qui reprennent leurs études... Mais ces comportements sont rarement valorisés et l'on donne d'elles une image de femmes absentes ou abandonnant leurs enfants. Si la vision des adolescentes qui est proposée est plutôt féministe (ou, en tout cas, montrant des jeunes filles qui profitent pleinement des acquis du féminisme), c'est dans le traitement des personnages de mères qu'on retrouve le *backlash* dont parlait Faludi, comme si on leur pardonnait difficilement de s'éloigner du rôle traditionnel qu'elles sont censées remplir sans discuter. À mesure que les mères sont jugées plus sévèrement, on assiste à un changement inverse à propos des pères. Ces derniers passent d'une image de père absent ou inefficace au début des années 1970 à un statut de chef de famille proche de ses enfants au milieu des années 1980.

b) Le père : une image à réhabiliter

My father yells, 'What you gonna do with your life?'
Oh daddy dear, you know you're still number one.
Girls Just Want To Have Fun, Cyndi Lauper (1983)

1. Un père absent ou inefficace

La représentation des figures d'autorité masculine (pères et professeurs en particulier) est un élément qui diffère considérablement selon qu'on est face à un *teen movie* qui met en scène des garçons ou bien des filles. Dès les années 1950, dans les *youth films*, les jeunes hommes présentent souvent une attitude de défiance vis-à-vis de leurs pères et l'accent est

⁶⁵ *Ibid.* [00.42.25]. Traduction de : « she wanted time to think ».

⁶⁶ *Ibid.* [01.29.58]. Traduction de : « she doesn't want to be married anymore ».

⁶⁷ *Ibid.* [01.30.03]. Traduction de : « she wants to find herself or something ».

souvent mis sur leur incapacité à se comprendre et à communiquer. Dans *La Fureur de vivre*, le père de Jim, Frank (Jim Backus), échoue à faire preuve d'autorité au sein de sa famille, ce qui entraîne une relation conflictuelle avec son fils, incarné par James Dean. Sorti presque trente ans plus tard, *Footloose* (Herbert Ross, 1984) porte aussi en partie sur le conflit avec une figure paternelle. Fraîchement arrivé à Bomont, une ville où la danse est interdite, Ren (Kevin Bacon) trouve une alliée en Ariel (Lori Singer), la fille du révérend Shaw Moore (John Lithgow), un homme d'Église qui refuse fermement de lever l'interdiction de danser dans sa ville.

L'image du père est aussi remise en cause dans certains des films de notre corpus, mais la défiance face à l'autorité qui est présente dans les films avec des protagonistes masculins, reste relativement inexistante dans ceux avec des filles. Dans *Carrie*, les hommes adultes sont pratiquement absents du film et les quelques figures masculines sont montrées comme rabaissantes envers Carrie White. Son professeur d'anglais se moque d'elle et le principal du lycée peine à retenir son nom à plusieurs reprises et à faire preuve d'un minimum d'empathie pour l'adolescente. Grâce à un dialogue entre la jeune fille et sa mère, on comprend que son père les a abandonnées pour partir avec une autre femme. Le père d'Angel, dans *Les Petites Chéries*, est lui aussi absent et n'est même pas évoqué pendant le film. Les parents de Jeanie, l'adolescente de *Ça plane, les filles ?*, sont divorcés et son père reconnaît lui-même être « un père absent » ([00.35.48]). Il apparaît seulement dans une scène du film : les filles se rendent à un concert et Jeanie y retrouve l'homme qui travaille dans le monde de la musique. Sa difficulté à entendre et comprendre les besoins et les envies de sa fille se fait ressentir. Ils sont sans cesse interrompus par le bruit ambiant ou des personnes qui les coupent dans leur conversation [fig. 18 et 19].



fig. 18 et 19. Difficultés de communication entre Jeanie et son père. *Ça plane, les filles ?* (1980)

Quand ils finissent par trouver un lieu plus tranquille (les toilettes des hommes), il met fin aux espoirs de l'adolescente qui pensait qu'avec son aide financière, elle pourrait louer un appartement pour elle et ses amies, ce qu'il lui refuse en lui suggérant de rester avec sa mère.

Tout en l'enlaçant, il lui dit ensuite qu'un jour il achètera un ranch où ils vivront tous les deux, mais l'expression de la jeune fille laisse penser que ce n'est pas la première fois qu'il tient ce genre de discours, sans respecter sa promesse. Le fait qu'il ne réapparaisse plus du tout au cours du film va aussi dans ce sens. Le père d'Annie est, lui, un exemple de père inefficace, et même néfaste. Policier, il se montre violent et dominant envers sa fille qui passe son temps à le fuir. Tout cela ne servira finalement à rien et contribuera à la mort tragique de l'adolescente.

Dans les *slashers* aussi, la figure paternelle est souvent défailante. Prenons ici l'exemple d'*Halloween*. Même si les parents de Laurie Strode sont quasiment absents du film, on aperçoit tout de même son père, un agent immobilier, au début du film. Le shérif de la ville (Charles Cyphers) est aussi le père d'Annie Brackett, une des amies de Laurie. Là encore, les deux hommes échouent à prendre soin de leurs enfants. Sans le savoir, le premier envoie sa fille déposer des clés à l'ancienne maison des Myers dans laquelle Michael se cache. C'est là qu'il voit Laurie pour la première fois et décide de la traquer⁶⁸. C'est donc lui qui mène sa fille vers le danger représenté par le tueur. Le second échoue lui aussi à protéger son enfant. Dans un premier temps, sa présence permet de garder le tueur masqué à distance. Alors que Laurie et Annie sont en voiture, elles ne remarquent pas qu'elles sont suivies par Michael Myers. Elles aperçoivent le shérif, en intervention sur un vol dans une boutique, et s'arrêtent pour parler avec lui, ce qui force leur poursuivant à s'arrêter. Mais il se révélera incapable de retrouver le meurtrier qui erre dans Haddonfield et d'empêcher la mort de sa propre fille, même avec l'aide du docteur Loomis. Mr Brackett n'est pas nécessairement présenté d'emblée comme une figure rassurante pour Laurie. En effet, après avoir aperçu le tueur sur le chemin du retour du lycée, elle scrute les environs quand elle se cogne dans le shérif, en laissant échapper un cri. Bien qu'elle le connaisse, elle ne lui fait pas part de son inquiétude et semble même un peu embarrassée par la réaction qu'elle vient d'avoir.

À propos de cette image écornée du père, Considine écrit : « Le déclin de la paternité idéalisée dans les films pour adolescents répondait en partie à l'évolution de la vie professionnelle des femmes⁶⁹. » S'il est vrai que l'on assiste, pendant les années 1970, à une certaine dévalorisation de la figure paternelle, on peut tout de même noter que les pères étaient

⁶⁸ La suite du film (*Halloween II*, Rick Rosenthal, 1981) nous apprend que Laurie Strode serait en fait la sœur de Michael Myers. Cela expliquerait son obsession pour elle, mais dans le film de Carpenter, cette décision de la traquer n'est jamais expliquée et paraît arbitraire. Elle est seulement déclenchée par la vue de la jeune fille sur le pas de la porte de la maison.

⁶⁹ David Considine, *The Cinema of Adolescence*, Jefferson, McFarland & Co Inc, 1985, pp. 76-77, cité dans Catherine Driscoll, *Teen Film ...*, *op. cit.*, p. 57. Traduction de : « The decline of idealized fatherhood in teen film responded in part to women's changed working lives ».

déjà dans cette position dès les débuts du *teen movie*, bien avant l'apparition des mouvements féministes de la deuxième vague qui ont permis aux femmes un meilleur accès à l'éducation et au travail. Toutefois, comme l'explique l'historien Bruce J. Schulman, « en se propageant, le féminisme a inévitablement touché les hommes aussi bien que les femmes, fracturant l'archétype masculin autrefois dominant⁷⁰. » En cela, « les notions de masculinité les plus simples des Américains devaient être redéfinies ; elles ne pouvaient plus être considérées comme des valeurs de base⁷¹ ». En quelques pages, il souligne l'influence que les revendications féministes ont pu avoir sur les conceptions de la masculinité, portées notamment au cinéma par des acteurs tels que John Wayne, ainsi que l'opposition virulente des conservateurs à cette remise en question des archétypes masculins. Il évoque également l'influence croissante des chrétiens évangéliques et les conservateurs de la Sunbelt sur la politique américaine, en particulier sur les questions ayant trait à la famille⁷².

2. Réhabiliter la figure paternelle

À partir des années 1980, l'influence des idées conservatrices se fait sentir dans les films pour adolescentes et l'image de pères absents ou défaillants va s'estomper pour laisser la place à une autre image, à l'opposé de celle des mères : le père de famille aimant et présent, qui prend en charge sa famille et essaye de comprendre sa fille adolescente. Si la mère de Ferris n'apparaît à l'image que quelques secondes au tout début de *Les Petites Chéries*, trois scènes donnent une idée de la relation qu'elle entretient avec son père. Dans la première, il complimente sa fille sur sa tenue (Ferris lève les yeux au ciel, exaspérée) puis la conduit à l'arrêt de bus. Alors que sa mère ne descend pas de la voiture, il sort la valise de l'adolescente du coffre et l'embrasse avant qu'elle ne monte dans le bus. La deuxième scène a lieu pendant la journée de visite des parents au camp de vacances. C'est au cours d'une promenade, main dans la main avec sa fille, qu'il lui annonce que sa mère est partie et qu'ils vont divorcer. Bien qu'il tente de minimiser la situation, elle lui demande de lui dire la vérité. Ce qu'il fait, tout en la consolant et en tentant de la rassurer. La maturité et la lucidité de la jeune fille face à la situation viennent légèrement contrebalancer le début de la scène qui la plaçait dans une position enfantine. Bien qu'elle tente

⁷⁰ Bruce J. Schulman, *The Seventies: the Great Shift in American Culture, Society, and Politics*, Cambridge, Da Capo, 2002, p. 176. Traduction de : « As feminism spread, it inevitably affected men as well as women, fracturing the once-dominant male archetype ».

⁷¹ *Ibid.*, p. 177. Traduction de : « Americans' most basic notions of manhood needed to be worked out; they could no longer be assumed ».

⁷² Voir *Ibid.*, pp. 185-189.

de faire bonne figure face à lui, elle est très affectée par la nouvelle. La dernière scène montre l'arrivée du bus où les enfants sont accueillis par leurs parents. Quand Ferris aperçoit son père, elle lui saute dans les bras, heureuse de le retrouver. Même s'il paraît lui-même un peu décontenancé par le départ de sa femme, l'image donnée par le film est celle d'un père aimant et présent pour sa fille, une vision assez éloignée et plus nuancée que celles des autres pères évoqués plus haut.

Observons maintenant la relation père-fille dans deux scènes de films sortis un peu plus tard au cours des années 1980, mais toujours dans les bornes historiques de notre corpus : *Valley Girl* (Martha Coolidge, 1983) et *Seize bougies pour Sam* (*Sixteen Candles*, John Hughes, 1984). Ces deux séquences montrent le père et la fille (Steve et Julie/Jim et Sam) dans une discussion à propos d'un garçon. Julie lui explique son hésitation quant au choix de celui qu'elle doit fréquenter ; ses amies préfèrent Tommy (Michael Bowen) et elle ne veut pas les décevoir ou les perdre en sortant avec Randy (Nicolas Cage), un punk, dont elle est amoureuse. Chez Hughes, Jim Baker vient d'abord s'excuser auprès de sa fille pour avoir oublié son anniversaire. Il se rend compte qu'autre chose la tracasse et tente d'en savoir plus. Sam lui parle alors de Jake, le garçon du lycée qu'elle apprécie, mais dont elle est persuadée qu'il ne s'intéressera jamais à elle. Leurs échanges ont lieu dans le salon, sur le canapé [fig. 20 et 21], un territoire neutre pour chacun des protagonistes, mais qui reste dans le cocon rassurant de la maison et permet de renforcer l'intimité qui se dégage de la conversation. Dans les deux films, les pères sont les instigateurs de la discussion et cherchent à communiquer de façon sincère avec leurs filles. L'image paternelle qui est renvoyée ici est diamétralement opposée à celles que nous avons pu voir jusqu'à présent et relève d'une mise en valeur de ces personnages.



fig. 20. Steve conseille Julie. *Valley Girl* (1983)



fig. 21. Jim vient s'excuser auprès de Sam. *Seize bougies pour Sam* (1984)

Dans sa thèse précitée, Wilkinson s'intéresse aux pères dans les films pour adolescents des années 1980 et en tire quatre profils principaux répondant à la « thématique du nouveau

père attentionné⁷³ » : 1) le père célibataire qui vit seul avec sa fille, 2) le père autoritaire, mais légitimement inquiet qui tient aussi pour figure d'autorité dans la société (révérend, docteur, militaire...), 3) le père adoptif qui montre un talent inné pour la paternité⁷⁴ et 4) le père attentionné, « créé par une mère défaillante, dysfonctionnelle et souvent absente au sein du foyer⁷⁵ ». Dans *Valley Girl* et *Seize bougies pour Sam*, les deux hommes appartiennent à cette dernière catégorie. La relation de Julie et son père est beaucoup plus développée tout au long du film et l'on nous montre sa mère comme une femme adepte d'une philosophie *new age*, qui se préoccupe peu de sa fille et lui laisse une grande liberté pour s'épanouir librement sans qu'elle s'en inquiète vraiment. Bien que présente dans le foyer, la mère de Sam oublie elle aussi de souhaiter l'anniversaire de l'adolescente et elle est très prise par la préparation du mariage de sa fille aînée, ce qui lui laisse peu de temps à consacrer à ses autres enfants. Toutefois, si c'est effectivement ce déséquilibre dans les relations père-mère-enfant qui est utilisé pour mettre en avant les qualités paternelles, il paraît exagéré de parler de mères défaillantes ou dysfonctionnelles dans ces deux cas. Mais force est de constater que le fait de présenter ces figures maternelles comme incompetentes met en lumière une injonction de perfection liée à la maternité et leur statut de faire-valoir pour les personnages de pères. Les différents profils dont parle Wilkinson ont effectivement tendance à apparaître de plus en plus fréquemment à partir du milieu des années 1980, mais ils sont encore assez rares avant 1985, ce que confirment les exemples de films sur lesquels s'appuie l'universitaire, la plupart sortis après cette date.

Bien que nous ayons évoqué ici plusieurs exemples de figures parentales dans les *teen movies*, une tendance semble se dessiner à partir des années 1980 : leur disparition relative. Si nous avons déjà mentionné le départ de la mère de Jeanie dans *Ça plane, les filles ?* ou de celle de Ferris dans *Les Petites Chéries*, les parents sont parfois presque totalement absents de certains films pour adolescents. C'est le cas dans *Ça chauffe au lycée Ridgemont* ou *La Nuit de la comète* notamment. Dans les deux films, c'est la relation fraternelle et amicale qui fait office de famille. Présente dans le livre de Cameron Crowe, on aperçoit la mère de Stacy seulement pendant un court instant dans le film d'Amy Heckerling. Les principales figures d'autorité sont les professeurs du lycée et parfois leurs chefs quand ils ont un travail. Pour Sam et Regina, la

⁷³ Maryn C. Wilkinson, *Wonder girls: Undercurrents of resistance in the representation of teenage girls in 1980s American cinema*, thèse de doctorat en sciences humaines, Université d'Amsterdam, 2013, p. 128. Traduction de : « that cater to the new caring father thematic ».

⁷⁴ *Ibid.*, p. 129.

⁷⁵ *Ibid.*. Traduction de : « the representation of the caring father in the 1980s, is created by the failing, dysfunctional and often absent (minded) mother within the home. »

situation est évidemment bien différente. L'absence des parents est due au passage de la comète. On apprend que leur père est un militaire, mais il est seulement présent en photo dans la maison familiale (c'est le réalisateur, Thom Eberhardt, qui l'incarne dans l'image). Son influence se fera malgré tout sentir à travers leur maîtrise du maniement des armes. Le personnage de Doris, la belle-mère, est aussi rapidement évacué, elle apparaît seulement dans une scène au début du film avant de disparaître.

Plusieurs raisons peuvent expliquer ces changements importants dans la représentation de la famille. D'abord, l'essence même du genre est de s'adresser aux jeunes, ce qui exclut, de fait, d'intégrer les adultes. Ensuite, les thèmes abordés ont évolué avec le genre. Les *youth films* des années 1950-1960 s'intéressaient fréquemment à l'incompréhension entre les parents et leurs enfants. Ce type de récit va progressivement laisser la place à des histoires qui explorent davantage les relations des adolescents entre eux, entraînant de fait une présence moins importante à l'écran des adultes (à l'exception des films qui se passent au lycée, où un professeur ou un proviseur fait souvent office de figure d'autorité). S'ils sont toujours là, ils occupent plus rarement une place centrale dans l'histoire et font plutôt office soit de conseillers, soit d'antagonistes contre lesquels se rebeller.

Au cours des années 1976 à 1985, on observe deux axes principaux dans la représentation de chacune des figures parentales. Pour les mères, elles entretiennent une relation compliquée avec leurs filles et la manière dont elles sont montrées est souvent assez négative. Pour les pères, ils peuvent être soit défaillants, soit présentés comme des pères aimants. Du côté maternel, il ne semble pas y avoir d'évolution franche sur la période, leur image reste sensiblement la même. Du côté paternel, en revanche, un changement survient et leur représentation est considérablement améliorée. Ainsi, après avoir été montrés comme incompetents pendant un temps, ils peuvent reprendre leur place de chef de famille. Au sein des foyers, il arrive parfois qu'on soit confronté à un autre type de personnages : les frères et sœurs. Selon leur âge et leur position dans la fratrie, ils peuvent avoir des rôles différents. Le plus souvent, ils apportent de la comédie et rappellent que les adolescentes ne sont pas encore tout à fait des adultes. S'ils ont tous les deux le même âge, leur relation peut presque s'apparenter à des liens d'amitié.

c) Les frères et sœurs, le lien à l'enfance

À propos des fratries, Ronald F. Maxwell note que « peu de films [...] explorent la relation entre un frère et une sœur⁷⁶. » Il est vrai que, dans les *teen movies*, ces liens sont moins représentés que les amitiés ou les conflits avec les parents. Pourtant, il est fréquent de rencontrer ces personnages, même si la relation fraternelle n'est pas au cœur du film. Ils viennent signaler la part d'enfance des adolescents et peuvent aussi se révéler un précieux soutien.

D'après l'éducateur spécialisé Michel Diaz, dans une fratrie chacun a « sa fonction, son influence, sa position, sa stratégie et sa diplomatie⁷⁷. » Chaque enfant a sa place propre. L'aîné aurait « une fonction de responsabilité, il peut être dans la protection, c'est un conciliateur, il transmet les valeurs de la famille⁷⁸. » Il ajoute que l'enfant du milieu se trouverait dans une position d'entre-deux, « mais il peut aussi plus librement se détacher et être lui-même, ne supportant pas alors le même poids que les autres enfants⁷⁹. » Le plus jeune serait « protégé, entraîné et porté par les autres. [...] le cadet est souvent un rebelle⁸⁰. » Ces dynamiques sont souvent celles à l'œuvre dans les films. La place occupée par l'adolescente dans la fratrie va déterminer son comportement envers ses frères et sœurs et la façon dont elle est traitée par eux. La plupart du temps, il existe deux dynamiques : si le benjamin est un enfant, il apporte une touche de comédie et vient rappeler que l'adolescente n'est pas encore tout à fait une adulte. Si les deux se trouvent dans la même tranche d'âge, leur relation est davantage fondée sur l'entraide et la protection de l'un et de l'autre.

Dans *Ça plane, les filles ?* et *Seize bougies pour Sam*, nous croisons respectivement Sissie (Jill Barrie Bogart), la petite sœur de Madge et Mike (Justin Henry), le jeune frère de Samantha. Leur rôle premier est d'amener une pointe d'humour dans les scènes où ils apparaissent. Ils passent la plupart de leur temps à observer le chaos ambiant et à en rire. Les « drames » adolescents vécus par leurs sœurs sont pour eux des spectacles auxquels ils assistent amusés, tout en se livrant au passage à quelques blagues sur la situation. Sissie apparaît seulement à deux reprises dans le film, à chaque fois qu'une scène se déroule dans la maison de Madge. Elle est donc indissociable de ce foyer et de la vie familiale de l'adolescente. On la

⁷⁶ Entretien inédit avec Ronald F. Maxwell, réalisé le 29 août 2022, voir annexe, pp. 187-199.

⁷⁷ Michel Diaz, « La Fratrie est une ressource », *La systémie. Une compréhension originale de la famille*, Michel Diaz (dir.), Nîmes, Champ social, 2019, pp. 35-46, p. 35.

⁷⁸ *Ibid.*, p. 35.

⁷⁹ *Ibid.*, p. 36.

⁸⁰ *Ibid.*

devine brièvement aussi lors d'un plan du mariage, mais sa présence est bien moins évidente. Quand Madge revient du concert accompagnée de Jeanie, une fête est prévue. Elles discutent sérieusement sur le porche puis se décident à entrer dans la maison. On s'attend ensuite à assister aux préparatifs de la soirée ou à voir la fête battre son plein. Mais le plan qui suit nous montre une bande de petites filles en train de danser en pyjamas. Il s'agit de Sissie et ses amies. L'aînée se plaint auprès de sa mère, qui envoie les enfants dans une autre pièce. Les deux femmes finissent par se disputer et mettent fin à la fête. C'est la petite sœur qui attend les invités devant la maison, avec un paquet de chips et une canette de soda, pour leur indiquer, en riant, que tout est annulé parce que sa sœur est punie, car elle « est vierge » (« 'cause she's a virgin » [00.45.39]). Comme dit plus tôt à propos de la mère de Madge, elle a dû mal à voir sa fille qui grandit et à percevoir que ce n'est plus vraiment une enfant. Pourtant, quand elle commence à avoir une discussion plus adulte avec sa fille, elle chasse Sissie de la pièce parce qu'elle veut préserver son innocence sur certains sujets. L'autre scène où elle apparaît est celle au cours de laquelle Madge se prépare, juste avant de sortir par la fenêtre. Cette fois, elle ne dit pas un mot. Elle observe sa grande sœur qui se maquille. Elle s'approche de son visage, saisit un produit de beauté sur la coiffeuse... Elle essaye un chapeau de paille et fait des moues en se regardant dans le miroir. Madge le lui arrache pour le mettre sur ses cheveux avant de quitter la pièce. L'attitude de Sissie qui, en s'emparant des objets de sa sœur, joue à paraître plus âgée n'est finalement pas si différente de celle de la bande de filles quelques scènes plus tard. Elles organisent un dîner chez Jay (Randy Quaid), le petit ami de Madge, en son absence, et pour l'occasion, elles s'habillent et se maquillent comme des adultes. Mais leur jeunesse contraste avec l'apparence qu'elles ont choisi de revêtir et on a presque l'impression qu'elles sont déguisées. Le fait que la petite fille ait fait la même chose, pour s'amuser, plus tôt dans le film appuie un peu plus l'aspect enfantin de leur démarche, le fait qu'elles « jouent » à être des adultes. Cela les place dans un entre-deux. Elles tentent de se comporter comme des adultes, mais sont renvoyées à leur jeunesse. Là où le comportement innocent de Sissie ne rencontrera aucune conséquence, la conduite des adolescentes sera, elle, violemment réprimée. La relation entre les deux sœurs maintient Madge du côté de l'enfance, tant qu'elle habite chez ses parents.

Le personnage de Mike, un garçon de 12 ou 13 ans, dans *Seize bougies pour Sam* apparaît dans plusieurs scènes et presque à chaque fois son intervention se termine par une remarque sarcastique ou une blague. Il est l'un des ressorts comiques du film. Contrairement à Madge, le personnage de Molly Ringwald n'est pas l'aînée de la famille, Mike n'est pas non plus le benjamin. Sa relation avec Sam se limite principalement à des remarques qu'il lui fait et auxquelles elle répond le plus souvent par une mine agacée, en levant les yeux au ciel. Comme

dans *Ça plane, les filles ?*, la manière dont ils se comportent l'un avec l'autre rend compte d'un côté enfantin qui subsiste dans la personnalité de la jeune fille qui fête ses 16 ans le jour même. Ils partagent tous les deux une position intermédiaire dans la fratrie. Ginny (Blanche Baker), la plus âgée des sœurs reproche aussi à Sam son égoïsme et son immaturité, ce qui a pour effet d'infantiliser le personnage. L'adolescence est une période de transition entre l'enfance et l'âge adulte et, la plupart du temps, on observe les jeunes filles faire des choix qui les amènent à grandir. Les frères et sœurs ont souvent pour fonction de rappeler qu'elles ne sont pas encore tout à fait mûres.

Le film *Un vendredi dingue, dingue, dingue* fonctionne sur le principe de l'échange de corps (*body swap*) entre Annabel (Jodie Foster) et sa mère, Ellen (Barbara Harris). Comme Annabel doit se faire passer pour sa mère, elle est contrainte de s'occuper de Ben (Sparky Marcus), son petit frère qu'elle déteste. Le corps d'Ellen agit alors comme un écran, une médiation entre ses deux enfants. Le petit garçon ignore qu'il s'adresse en fait à sa sœur, piégée dans une autre apparence que la sienne. À travers leurs discussions, l'adolescente parvient à une meilleure compréhension de son frère et se rend compte qu'il a beaucoup d'estime et d'admiration pour elle, alors même qu'elle le rejette constamment. Elle réalise qu'ils voudraient tous les deux ressembler un peu plus à l'autre. Annabel se moque de la personnalité méticuleuse et obéissante de son frère, mais pour satisfaire ses parents, elle a conscience qu'il lui serait plus simple de lui ressembler. Quant à Ben, il essaye d'être plus spontané, mais ses tentatives se soldent par des échecs. Pourtant, en passant du temps ensemble, leurs personnalités respectives semblent « déteindre » un peu sur l'autre. Annabel devient plus responsable et essaye de mener à bien les tâches habituellement prises en charge par sa mère. Ben, lui, se retrouve couvert de chocolat alors qu'il tente de préparer un dessert. Bien sûr, l'échange de corps entre la mère et la fille leur permet avant tout de mieux se comprendre, mais il en résulte aussi une relation plus apaisée entre les enfants de la famille.

Quand les membres de la fratrie sont tous les deux des adolescents, l'entente est souvent meilleure et il n'est pas rare que l'aîné soit représenté développant une attitude protectrice envers le ou la plus jeune. Dans *La Nuit de la comète*, Regina et Samantha acceptent rapidement de coopérer pour partir à la recherche d'autres survivants. Elles ont du mal à s'entendre au début du film, mais parviennent à outrepasser leur rivalité. Regina adopte une posture de protection vis-à-vis de sa petite sœur. Elle la rassure après son cauchemar et essaye de la consoler comme elle peut. Sam lui rendra la pareille en venant la secourir quand elle est retenue prisonnière dans la base scientifique. À la fin du film, Regina reprend son rôle protecteur. Samantha devient

alors en quelque sorte l'adolescente de la famille que sa sœur forme avec Hector et les deux enfants (dont nous parlions dans la partie précédente). Elle cherche à transgresser les règles qu'elle estime futiles dans le monde désert dans lequel ils vivent. Elle se rebelle gentiment contre l'autorité de son aînée et semble trouver un peu ridicules les consignes qu'elle lui demande de suivre. Là où Regina est sûre de la responsabilité qui leur incombe (pour rappel, « the burden of civilization is upon us » [01.30.37]), Sam prend les choses avec beaucoup plus d'innocence et de légèreté et entend profiter de sa nouvelle indépendance.

Stacy (*Ça chauffe au lycée Ridgemoor*) profite, elle aussi, de sa liberté d'adolescente et l'absence quasi totale des parents dans le film lui permet une grande marge de manœuvre. Elle trouve une oreille attentive en Linda Barrett, son amie et collègue de travail, en ce qui concerne ses questionnements d'ordres amoureux et sexuels. Elle peut aussi compter sur l'aide de son grand frère, Brad (Judge Reinhold), également lycéen. Les deux adolescents partagent peu de temps à l'écran, mais on comprend qu'ils s'entendent bien et qu'ils peuvent compter l'un sur l'autre. Le film accorde une place plus importante aux expériences traversées par Stacy, là où le livre de Cameron Crowe s'intéresse assez équitablement aux deux personnages et explore davantage leur relation fraternelle. Dans le film, Stacy fait seulement appel à lui à deux reprises. Elle lui demande d'abord de cacher le bouquet de fleurs qu'un garçon lui a envoyé pour que leurs parents ne le voient pas. Elle lui demande ensuite de la conduire en ville, prétextant d'aller jouer au bowling. En vérité, elle va dans une clinique pour avorter. Brad l'attend à la sortie pour lui apporter du réconfort et du soutien.

Michel Diaz écrit : « La fratrie représente ainsi une première socialisation, là où avec des pairs on va tenter de s'identifier, se personnaliser, s'individuer. C'est le lieu et le temps des premières oppositions ou rapprochements⁸¹. » La relation fraternelle occupe une place importante dans la construction des enfants puis des adolescents. Il paraîtrait donc normal qu'elle tienne une place privilégiée au cinéma aussi. Pourtant, dans les *teen movies*, c'est finalement assez peu le cas. Malgré les quelques exemples cités ici, les réalisateurs et les scénaristes semblent préférer dépendre les relations amicales ou amoureuses des adolescentes. Selon la psychologue Alexandra Tsoukatou, « le lien fraternel constitue l'un des trois grands liens (lien conjugal, lien parental) qui structurent la famille [...] La haine, la compétition, la passion, la jalousie et l'amour se mettent en jeu dans la relation fraternelle⁸². » La représentation

⁸¹ *Ibid.*, p. 36.

⁸² Alexandra Tsoukatou, « Lien fraternel, de la psychanalyse aux mythes et aux systèmes », *Thérapie Familiale*, vol. 26, no. 1, 2005, pp. 55-65, p. 56.

des rapports entre les frères et sœurs a du sens quand il est question de montrer les dynamiques qui régissent la famille dans laquelle grandissent les adolescentes. Pourtant, c'est la relation aux parents qui est plus régulièrement privilégiée à cette époque. L'inclusion d'une fratrie dans un scénario peut être un moyen d'apporter du soutien au personnage principal quand il est en difficulté ou en conflit avec l'autorité parentale. Les frères et sœurs font front commun face aux problèmes rencontrés. Mais le plus souvent, les plus jeunes sont principalement utilisés à des fins de comédie. Ce n'est pas pour autant qu'ils ne disent pas quelque chose de l'adolescence. Leur présence rappelle généralement le côté enfantin de leurs grandes sœurs.

En mettant en avant les relations que les adolescentes entretiennent avec leurs pairs et leurs familles, les *teen movies* disent bien l'importance accordée à ces liens dans la construction des jeunes filles. À des degrés divers, on rappelle leur statut d'amie de, de fille de, de sœur de... Plus rarement on explore les rapports entretenus avec les grands-parents. À cet égard, *Seize bougies pour Sam* fait presque figure d'exception. Dans les films de notre corpus, les liens amoureux qu'elles tissent avec les garçons du même âge sont finalement assez annexes et sont plutôt prétexte à nouer des liens avec d'autres adolescentes. Ils commenceront vraiment à reprendre une place plus centrale à partir du milieu des années 1980, dans des films où la romance est l'élément principal de la narration. En dehors des relations familiales, ce sont les liens d'amitiés féminines qui sont les plus explorés. Les *teen movies* font la part belle au groupe et aux personnalités qui le compose. Si la bande est un moyen de s'éloigner du seul cercle familial, la chambre fait figure d'entre-deux. À l'intérieur du foyer familial, les adolescentes peuvent recevoir leurs amies et se construire dans un cadre rassurant.

Chapitre 2. L'amitié : territoire de l'intimité

Comme l'explique Pascal Mallet, « les amitiés de l'adolescence [...] font partie des expériences significatives de la vie d'une personne⁸³. » Elles permettent d'apprendre à développer une intimité avec les autres, évitent « les sentiments d'isolement social [...] protègent de la solitude émotionnelle⁸⁴ »... L'amitié occupe aussi une place importante dans les films destinés aux adolescents. Comme je l'ai précisé en introduction, dans les années 1950-1960, les personnages féminins sont rarement centraux. Dès lors, on aborde leurs relations amicales principalement quand elles gravitent autour des groupes de garçons offrant ainsi la possibilité de former une sorte de famille recomposée, comme dans *La Fureur de vivre*, ou de susciter l'intérêt amoureux du héros comme ça peut être le cas dans les films d'Elvis Presley, tel que *Bagarres au King Créole* (*King Creole*, Michael Curtiz, 1958). Quand les protagonistes sont des filles, elles ont parfois un groupe d'amis qui gravitent autour d'elles, mais elles s'en démarquent. Citons les héroïnes des films *Un amour de vacances* (*Gidget*, Paul Wendkos, 1959) ou *Billie* (Don Weis, 1965) qui ont des intérêts différents de ceux des autres jeunes filles. La première, Francie (Sandra Dee) souhaite intégrer un groupe de surfeurs, tandis que Billie, la seconde (Patty Duke) est une athlète accomplie. Ces jeunes filles font preuve d'indépendance et d'un caractère bien trempé, en dépit de leur grande naïveté. Les héroïnes adolescentes des années 1970 semblent perdre peu à peu cette candeur. Comme dit dans l'introduction, les films proposent des personnages plus en phase avec les préoccupations de l'époque. L'évolution de la société et les nouvelles pratiques d'exploitation cinématographique poussent les studios hollywoodiens à faire davantage de films pour les adolescents. Si des stéréotypes déjà présents depuis les années 1950 sont conservés, ils n'en sont pas moins réactualisés. D'autres seront inventés. L'importance grandissante des personnages féminins dans les *teen movies* suppose la modernisation des figures déjà connues et la création de personnages types inédits pour favoriser l'identification des spectatrices qu'on cherche à atteindre. Autrefois associé à la délinquance juvénile – ce qui sera encore parfois le cas au début de la décennie 1970 – le groupe se fait moins menaçant et la bande d'amies devient le lieu idéal pour rassembler ces personnalités si différentes qui perdureront, seules ou ensemble, dans les films des années 1980. Malgré leur diversité, il convient de faire exister le groupe de manière crédible. On peut s'appuyer sur les costumes ou les cadrages pour donner un sentiment de cohésion, utiliser un

⁸³ Pascal Mallet, *L'amitié entre enfants ou adolescents : une force pour grandir*, Paris, Armand Colin, 2015, p. 191.

⁸⁴ *Ibid.*, p.141.

personnage plus mature qui sert de liant à la bande. Il existe une autre option : elles peuvent aussi se retrancher dans leurs chambres, au cœur des foyers parentaux.

a) La chambre, un espace personnel qui participe à l'évolution des relations

Avant de quitter tout à fait le foyer parental pour aller explorer les liens d'amitié, nous allons nous attarder un instant dans un lieu qui réunit ces deux cercles relationnels : la chambre des adolescentes. L'historienne Michelle Perrot évoque ainsi l'ambivalence représentée par cette pièce pour les jeunes filles :

Vis-à-vis de cette chambre idéale, les jeunes filles oscillent entre deux attitudes : s'y retirer pour échapper au monde, retarder des échéances qu'elles redoutent, jouir de ce temps d'attente de la chrysalide, rêver comme Emma Bovary ou les héroïnes de Jane Austen, voire créer [...]. Ou, au contraire, fuir cette prison, sinon par amour, du moins par le mariage⁸⁵.

Ce sont effectivement les deux lignes de conduite adoptées par les adolescentes des différents films du corpus. Il est difficile, quand on parle de la chambre d'un point de vue féminin, de ne pas évoquer l'auteurice Virginia Woolf et son essai *Une chambre à soi*. Elle y défend qu'il est « indispensable qu'une femme possède quelque argent et une chambre à soi si elle veut écrire une œuvre de fiction⁸⁶ ». Arguant que certaines conditions sont nécessaires pour qu'elle puisse créer, elle fait de la chambre un lieu de retrait qui offre la possibilité d'échapper aux obligations incombant traditionnellement aux femmes. Quand les contextes matériels et financiers ne sont pas favorablement réunis, il devient difficile de se consacrer à son art. Si les adolescentes ne sont pas dans une recherche de création artistique, la chambre leur permet toutefois de grandir à l'abri des regards extérieurs et cette pièce est le plus souvent montrée, pour les jeunes filles, comme un lieu profitable au développement de leurs relations. Dans *Ça plane, les filles ?*, par exemple, la grande majorité des interactions entre les femmes ont lieu dans une chambre, aussi bien pour les adolescentes entre elles que pour les échanges avec leurs mères. Cela renforce l'idée que l'espace domestique est celui dans lequel les relations des femmes s'épanouissent le plus, à l'écart du monde. Malgré tout, les jeunes filles cherchent parfois à en sortir pour échapper à leurs parents et explorer le monde extérieur. Bien que leurs départs puissent donner l'impression de l'acquisition d'une certaine liberté, quand elles quittent la maison des parents,

⁸⁵ Michelle Perrot, *Histoire de chambres*, Paris, Seuil, 2009, p. 155.

⁸⁶ Virginia Woolf, *Une chambre à soi*, traduit de l'anglais par Clara Malraux, Paris, 10/18, 2018 [1929], p. 8.

c'est souvent pour rejoindre un garçon. Cette sortie n'est donc pas forcément le signe d'une émancipation, même si elles s'éloignent de l'autorité parentale.

Dans *Wonder Girls : Undercurrents of resistance in the representation of teenage girls in 1980s American cinema*, Wilkinson explique qu'au cours de la décennie débutant en 1980, la plupart des films pour adolescents se déroulaient principalement dans trois lieux « confinés » : la maison, le lycée et le centre commercial⁸⁷. Les premiers *teen movies* ayant rencontré le succès montraient plutôt des jeunes rejetant l'autorité des adultes et s'éloignant du cadre familial. Les *hot rod* et les *beach movies* proposaient des personnages de jeunes filles qui évoluaient librement dans de grands espaces ouverts. L'autrice relie ce retour vers des lieux fermés à un regain d'intérêt pour les valeurs néoconservatrices portées par Ronald Reagan, les films « invitant les adolescents à rester dans un cadre supervisé et à agir en citoyen "actif" pour la communauté et pour leur famille⁸⁸ ». Cela vaut aussi bien pour les garçons que pour les filles. Wilkinson consacre un chapitre aux lieux montrés dans les films pour adolescents des années 1980 et à la division genrée qui s'y opère. Pendant plusieurs pages, elle s'intéresse aux différences entre la chambre des filles et celle des garçons, notant par exemple qu'il est rare de retrouver des ordinateurs dans les chambres des adolescentes contrairement à celles de leurs homologues masculins⁸⁹. Selon elle, la présence de ces outils permet aux garçons d'avoir un accès à des équipements d'adultes et à une technologie sophistiquée. Ce n'est pas le cas pour les filles dont les chambres conservent un aspect plus infantile (on y trouve souvent des peluches ou des poupées notamment). Les accessoires qui les remplissent suggèrent plutôt un intérêt pour la mode et le soin porté à l'apparence (miroir, penderie, produits de maquillage...). C'est effectivement vrai dans la plupart des films qui présentent des personnages d'adolescentes. Pourtant, condamnées à vivre plus enfermées que leurs homologues masculins, les adolescentes créent dans cette chambre un univers qui leur est propre et se fait le reflet de leur personnalité.

⁸⁷ Maryn C. Wilkinson, *Wonder girls ...*, *op. cit.*, p. 23.

⁸⁸ *Ibid.*, p. 24. Traduction de : « inviting teenagers to remain supervised and act as "active" citizens amongst their local communities and families. »

⁸⁹ Voir Maryn C. Wilkinson, *op. cit.*, pp. 31–33.

1. Le décor de la chambre, une expression de la personnalité de sa propriétaire

Les Petites Chéries se passe dans un camp de vacances. Il n'y a donc pas de chambre individuelle puisque les adolescentes partagent un cabanon. Pourtant, même dans ce film, elles parviennent chacune à faire transparaître un peu de leur personnalité à travers les éléments de décorations qu'elles disséminent dans la pièce. Grâce à des plans larges qui donnent un bon aperçu de l'espace, on peut noter que peu à peu, les vacancières s'approprient l'espace commun. Elles décorent leurs coins respectifs avec des objets et des posters qui témoignent de leurs goûts et donnent un aperçu de leurs personnalités respectives. Cinder, la mannequin, accroche des photos d'elle à côté de son lit, Dana, la *nerd*, entpose une grosse pile de livres dans le tiroir de sa table de nuit, Angel dépose une cartouche de cigarettes sur le bord de sa fenêtre... Des affiches de chanteurs ou de groupes comme les Bee Gees viennent aussi peu à peu orner les murs de la cabane. On peut également apercevoir ces posters dans la chambre de Samantha, l'une des deux sœurs de *La Nuit de la comète*, mais contrairement aux autres films du corpus, nous ne rentrons jamais dans la pièce, nous en avons juste un aperçu depuis le pas de la porte. Ensuite, les adolescentes quitteront rapidement le foyer parental pour partir à la recherche d'autres survivants. Jusqu'à la fin du film, elles ne retrouveront plus jamais le confort rassurant de leur chambre. Le fait qu'on ne voit pas celle de Regina, la plus âgée des sœurs, dit aussi quelque chose de sa volonté d'émancipation.

Chez Jeanie (*Ça plane, les filles ?*), tout est fait pour lier les amies à la pièce. Le film débute dans sa chambre. Tour à tour, des gros plans des corps entrelacés des jeunes filles endormies se mêlent aux objets et aux photographies punaisées sur les murs (des polaroids, mais aussi des photos du groupe Kiss ou de John Travolta) [fig. 22 à 29]. D'emblée, grâce aux éléments éparpillés (crèmes contre l'acné, bigoudis, nourriture, cendrier...), le spectateur identifie qu'il se trouve dans une chambre d'adolescente.



fig. 22 à 29. L'alternance des plans sur les filles et sur les objets mêle les adolescentes à la chambre. *Ça plane, les filles ?* (1980)

L'alternance des plans place les filles au même niveau que les objets disséminés dans la pièce. Cela participe à les y ancrer, mais aussi, quelque part, à en faire des objets. Les crédits qui annoncent les noms des quatre actrices sont placés soit sur des parties de corps (la jambe de Jodie Foster), soit sur des éléments de décor, ce qui accentue cet effet. Les plans qui découpent leurs corps empêchent d'identifier chacune d'entre elles. Elles sont entassées telles des poupées dans la chambre. Un contraste se crée lorsqu'elles se réveillent. Alors, elles rient, bougent, discutent de leur soirée de la veille. Toutes ensemble, à l'exception d'Annie que ses amies

peinent à tirer de son sommeil. Le désordre présent dans la chambre fait alors partie intégrante de l'énergie de la scène. Ces objets épars deviennent, comme les nomme l'ethnologue Augustin Barbara, des « cristaux d'instant de vie [...] un fouillis de souvenirs qu'elle aime, un bazar pas rassurant pour tel autre, mais tellement un lieu de recherche⁹⁰. » À travers cette première séquence, on comprend que ces filles ont des personnalités pleines de vie et que ce lieu est un endroit important pour elles, où elles grandissent conjointement.

2. Le lieu où se nouent les amitiés

Dans son ouvrage *Utopies féministes sur nos écrans : les amitiés féminines en action*, la journaliste Pauline Le Gall évoque l'importance de la chambre pour l'élaboration de l'amitié. Elle écrit notamment :

La chambre devient ce lieu où l'on recharge les batteries [...]. Un *safe space* dans lequel se joue la construction des identités [...] L'amitié s'est beaucoup jouée dans ces endroits où, entourées de nos posters et de nos affaires, nous avons l'impression que nous pouvions nous délester de nos carapaces⁹¹.

C'est aussi ce qui se passe dans les films de notre corpus. À l'abri des regards extérieurs, dans les chambres, les adolescentes tissent des liens. Pourtant, comme nous allons le voir, c'est aussi dans ces chambres qu'on peut apercevoir les premiers signes de délitement du groupe, soulignant le caractère éphémère de certaines amitiés adolescentes. Pour les adolescentes de *Ça plane, les filles ?*, la chambre de Jeanie (et par extension l'appartement où elle vit) est le lieu de réunion des amies. On y revient à de nombreuses reprises tout au long du film. Le premier retour est le plus dynamique : les amies se préparent pour aller à un concert, s'habillent, se coiffent, rigolent, se chamaillent. C'est un lieu qu'elles semblent prendre plaisir à occuper et où elles sont toutes à l'aise. Comme l'indique Perrot, « dans la chambre d'enfant, et plus encore d'adolescent, se nouent des pactes fondamentaux, des alliances définitives⁹² ». Dans cette chambre, les quatre filles discutent à plusieurs reprises de leur projet de quitter le domicile parental pour habiter toutes ensemble, mais c'est finalement dans la maison de Jay, le petit ami plus âgé de Madge, qu'elles tenteront l'expérience, en organisant un dîner qui tournera à la catastrophe. Le repas qui se voulait très adulte se transforme en une énorme fête et se termine en bagarre généralisée qui conduit à la destruction de tout l'intérieur de la maison. Leur tentative

⁹⁰ Augustin Barbara, « Les "Bordéliques" ! », *Sens-Dessous*, vol. 11, n° 1, 2013, p. 140.

⁹¹ Pauline Le Gall, *Utopies féministes sur nos écrans : les amitiés féminines en action*, Villejuif, Éditions Darannes, 2022, p. 35.

⁹² Michelle Perrot, *op. cit.*, p. 161.

de vie commune est un échec et le projet ne sera plus jamais mentionné. Dès lors, les adolescentes commencent peu à peu à s'éloigner les unes des autres : Annie est conduite à l'hôpital psychiatrique par son père avec une interdiction de visite pour ses amies, Madge poursuit son chemin avec Jay, Jeanie commence une nouvelle amitié avec Brad, l'un des amis d'Annie, et Deirdre disparaît complètement de la narration jusqu'à la scène où les amis assistent impuissants à la mort d'Annie. Après la fête, elles ne reviendront jamais ensemble dans la chambre. La dernière scène qui se passe dans cette pièce est celle où Jeanie attend un appel d'Annie qui ne viendra jamais. La jeune fille est assise, plongée dans l'inquiétude, près de son téléphone. Depuis le couloir, nous l'observons, mais jamais plus nous ne rentrerons dans sa chambre : sans ses amies, plus d'intimité ou de secrets à partager.

Le cabanon qu'occupent les jeunes vacancières de *Les Petites Chéries* possède à peu près les mêmes fonctions. Le dortoir est le lieu de socialisation de ce groupe d'adolescentes pour le moins éclectique, il permet de mélanger des personnalités très diverses, qu'on imagine mal amies dans la vraie vie (hors du camp de vacances), elles viennent de classes sociales différentes, n'ont pas forcément le même âge ou les mêmes centres d'intérêts. La chambre commune qu'elles occupent est donc ce qui les réunit. Contrairement à *Ça plane, les filles ?*, où l'amitié entre les quatre amies précède l'histoire racontée, les adolescentes du camp de vacances ne se connaissent pas et doivent apprendre à vivre ensemble et accepter cette nouvelle intimité avec des inconnues. Ce sont surtout les activités qu'elles pratiqueront en dehors de leur dortoir qui leur permettront de tisser des liens, que ce soient les diverses activités sportives proposées par le camp ou les repas qu'elles partagent à la cantine, mais la cabane qu'elles occupent est le seul endroit dans le camp où elles ne sont pas supervisées par un adulte, elles peuvent donc s'y réunir et discuter du pari librement. La jeune Penny intègre leur dortoir, car elle refuse de rester dans celui des plus petits, à qui l'on raconte des histoires avant d'aller dormir. Pourtant, malgré leur volonté de paraître adulte et mature, c'est aussi ce que font ces adolescentes. Quand Ferris revient du cabanon du moniteur avec lequel elle prétend avoir perdu sa virginité, la position dans laquelle elle se trouve est celle d'une conteuse⁹³ : les autres filles lui font toutes face, suspendues à ces lèvres, mais l'adolescente ne partage jamais le même cadre que ses amies. Le même procédé de champ-contrechamp est utilisé pour Angel, signalant qu'elle aussi leur ment à son tour. C'est finalement en dehors de la chambre que les vérités seront révélées, en premier lieu au cours d'une discussion entre Ferris et Angel où les deux jeunes filles admettent ce qui

⁹³ Le même procédé est utilisé dans une scène de *Ça plane, les filles ?*. Deirdre est au téléphone avec Greg, un garçon qu'elle a rencontré un peu plus tôt. Les autres filles l'observent avec attention et semblent très amusées par la situation. Les plans sur chacune d'elles sont ceux utilisés dans la bande-annonce pour les présenter (Voir fig. 6).

s'est réellement passé pour chacune. Elles sont alors filmées dans le même plan, l'honnêteté et la franchise viennent confirmer à l'écran cette amitié naissante. Plus tard, autour d'un feu de camp, les autres filles apprennent, soulagées, que Ferris avait menti et elles décident donc collectivement de dire la vérité pour empêcher le renvoi du moniteur. Un autre point important concernant *Les Petites Chéries* est qu'en dépit du sujet du film, la chambre n'est pas le lieu de la sexualité. Rappelons pour écho les propos de Perrot, qui, dans son chapitre consacré à la chambre de la jeune fille, écrit : « Elle y recevra ses amies, mais jamais un homme. Sa porte doit rester fermée, comme son sexe virginal⁹⁴. » C'est d'ailleurs un des points communs entre la plupart des films pour adolescentes de l'époque : même si la sexualité est l'un des enjeux principaux d'une grande partie de ces films, la chambre des filles ne remplit pas cette fonction. Pour cela, il faut qu'elles sortent du foyer familial.

3. Sortir des chambres

Afin d'étudier les manières de sortir de la chambre, il convient de s'éloigner un instant des préoccupations liées à l'amitié et de reconsidérer le lieu comme appartenant au domicile familial et, en cela, presque nécessairement lié aux parents. Pour échapper à leur surveillance, les adolescentes peuvent, par exemple, sortir par la fenêtre. Dans notre corpus, le motif est utilisé à deux reprises, une fois par Madge (*Ça plane, les filles ?*) [fig. 30] et l'autre par Stacy (*Ça chauffe au lycée Ridgemont*) [fig. 31]. À l'inverse, les chambres de Sam (*Seize bougies pour Sam*) et Carrie sont à l'étage. Forcée d'en descendre, c'est contraintes qu'elles quittent leur cocon.



fig. 30 et 31. Pour échapper à la surveillance de leurs parents, Madge et Stacy sortent par la fenêtre de leur chambre. *Ça plane, les filles ?* (1980) et *Ça chauffe au lycée Ridgemont* (1982)

⁹⁴ Michelle Perrot, *op. cit.*, p. 153.

La finalité de ces actions sera la même. Elles sortent pour retrouver un garçon et perdent leur virginité. Comme l'expliquent Marion Froger et Éric Méchoulan, « le désir peut être substantiellement associé à la fenêtre, car c'est elle qui *crée* un ailleurs à désirer tout en nous en séparant⁹⁵. » Ses deux adolescentes décident de laisser libre cours à leur désir et, fatiguées d'observer le monde, elles partent l'explorer. Se faisant, la fenêtre « opère une médiation⁹⁶ », connecte la chambre directement à l'extérieur et à ses possibilités. Le fait de sortir de cette manière et non par la porte renvoie aussi à une idée de transgression, de braver un interdit et de faire les choses secrètement. De plus, le lien aux parents, dans ces deux films, est assez explicite. Madge s'enfuit sous le regard de sa petite sœur. La scène fait suite à une dispute avec sa mère qui la considère encore, selon certains égards, comme une enfant, ce qui frustrer l'adolescente. En sortant en cachette pour aller rejoindre Jay, elle prend son indépendance vis-à-vis de ses parents. Stacy, quant à elle, s'éclipse juste après que sa mère soit venue la border et lui souhaiter bonne nuit. À peine les lumières éteintes, elle sort de sous les draps, déjà habillée, s'éclipse discrètement par la fenêtre et court attendre le garçon avec qui elle a rendez-vous dans une autre rue. La scène est accompagnée de la chanson *Somebody's Baby* de Jackson Browne (1982) qui traduit bien les deux facettes de Stacy. Le chanteur répète à plusieurs reprises : « She's got to be somebody's baby ». Cette phrase signifie qu'« elle doit probablement être la petite amie de quelqu'un », mais le terme *baby* a aussi un côté infantilisant et l'associe directement à ses parents. L'utilisation de cette chanson vient souligner un peu plus la jeunesse du personnage interprété par Jennifer Jason Leigh qu'on voit alors seule, à un carrefour presque désert, en pleine nuit.

La chambre de Samantha Baker (Molly Ringwald), l'héroïne de *Seize bougies pour Sam* (*Sixteen Candles*, John Hughes, 1984) est montrée dans sa quasi-totalité au spectateur au début du film à l'aide d'un travelling. La pièce aux murs roses est, elle aussi, décorée de posters de groupes de musique et d'affiches de danse classique. Les meubles sont jonchés d'accessoires, de maquillage et de vêtements ; un ours en peluche est également disposé dans un coin. Alors qu'aux étages inférieurs, sa famille se prépare pour la journée qui commence, la jeune fille (dont c'est le seizième anniversaire) observe attentivement son reflet dans le miroir, espérant y voir un changement survenu dans la nuit. Elle est au téléphone avec son amie Randy (Liane Curtis)

⁹⁵ Marion Froger et Éric Méchoulan, « Fenêtre : un dispositif? », *Communication & langages*, vol. 208-209, no. 2-3, 2021, pp. 227-246, p. 235.

⁹⁶ Georges Teyssot, « Fenêtres Et Écrans : entre intimité et extimité », *Appareil* [En ligne], 2010. <http://journals.openedition.org/appareil/1005>, mis en ligne le 9 mars 2010, (dernière consultation le 5 juin 2023).

et ne rejoint ses parents et ses frères et sœurs qu'au moment de quitter la maison pour se rendre au lycée. Elle réalise alors que tout le monde a oublié qu'elle fêtait ses 16 ans ce jour-là. En rentrant chez elle après une mauvaise journée, elle part se réfugier dans sa chambre, mais y trouve ses grands-parents en train de s'y installer et de prendre possession du lieu. Ils sont en visite pour assister au mariage de Ginny, l'aînée des enfants de la famille. Sam va donc devoir trouver un autre endroit où dormir. Elle est rejetée tour à tour des chambres de ses frères et sœurs et doit se contenter du canapé du salon. Habituellement, pour aller jusqu'à sa chambre, la jeune fille doit monter plusieurs étages. La physionomie de la pièce donne l'impression que l'adolescente vit dans une tour, isolée du reste du monde. Forcée d'en descendre et rejetée des chambres des autres jeunes de la maison, elle est contrainte de passer plus de temps avec sa famille. Cette volonté d'isolement était aussi à l'œuvre pour *Carrie*. Ainsi que l'explique le chef décorateur Jack Fisk : « J'aimais l'idée qu'elle soit dans le grenier, la séparer de sa mère, pour qu'elle ait son propre petit monde là-haut⁹⁷. » À l'abri dans leurs chambres, les deux adolescentes grandissent et s'émancipent de leur famille. En descendant de leur tour, elles sont contraintes de se confronter au monde, avec plus ou moins de réussite.

Dans la chambre de Carrie, l'influence religieuse de sa mère se retrouve dans la pièce puisqu'on peut y retrouver un crucifix ou des objets à l'effigie la Vierge Marie [fig. 32 et 33] – autant de traces qui donnent à sa chambre davantage l'aspect d'une cellule de religieuse que d'une chambre d'adolescente.



fig. 32 et 33. La chambre de l'adolescente rappelle l'ascétisme des cellules des religieuses. *Carrie* (1978)

D'ailleurs, la description faite par Michelle Perrot lorsqu'elle évoque le couvent rappelle parfaitement ce qui est montré dans *Carrie* :

⁹⁷ Propos de Jack Fisk, directeur artistique de *Carrie*, recueillis par Scot Holton, « Commentary and in-depth interviews on the creative and technical aspects of... *Carrie* », *FantaScene*, n° 3, 1977, pp. 4-11, p. 7. Traduction de : « The whole idea of her up in the attic I liked, separating her from her mother, so that she had this little world of her own up there. »

Espace minuscule d'environ 9 mètres carrés, elle ne doit comporter que le strict nécessaire : lit, prie-Dieu, tablette pour les livres, chaise de paille, table. Aucun objet personnel ; juste quelques images saintes ou reliquaires au mur, avec l'autorisation de la supérieure⁹⁸.

Perrot établit elle-même un lien entre la chambre de la jeune fille et la cellule monacale :

L'émergence de la jeune fille [...] s'accompagne de la naissance d'un espace pour elle, à la fois claustral et protecteur, non loin d'une mère attentive. À mi-chemin entre la cellule et le boudoir, la chambre de jeune fille prend modèle sur celle de la Vierge [...], avec son lit étroit, auprès duquel elle se tient, lisant ou filant, tandis que l'ange la visite⁹⁹.

Pourtant, cette chambre est le symbole d'une volonté d'émancipation de l'adolescente et aussi un endroit où se confrontent ses deux mondes. Une fenêtre, qui donne sur la rue, offre à Carrie une petite ouverture sur le monde, mais c'est le miroir qui orne son mur qui cristallise les changements et les basculements qui s'opèrent chez la jeune fille. Dans un premier temps, on peut observer dans le reflet, une affiche religieuse représentant Jésus, symbole de sa foi, mais aussi de son tiraillement. Face à la pression qui l'assaille, elle fait voler le miroir en éclat [fig. 34]. Un peu plus tard, alors qu'elle se prépare pour aller au bal, on peut voir un article de journal sur Tommy Ross, son cavalier, accroché sur le cadre du miroir brisé, le cadrage évince alors l'image de Jésus [fig. 35]. À la suite d'un échange tendu entre Carrie et sa mère, une femme très religieuse, De Palma change légèrement l'angle de la caméra pour faire apparaître les deux images dans le même cadre [fig. 36]. Bien que la jeune fille commence progressivement à s'émanciper de l'influence de sa mère, elle est toujours tirillée entre son éducation religieuse et son désir de vivre une adolescence normale. Elle décide finalement de se rebeller contre sa mère et d'aller au bal. À l'aide de son pouvoir, elle la cloue au lit et part rejoindre Tommy. L'image de Jésus a de nouveau disparu du plan [fig. 37]. Pour Carrie, cet espace agit à la fois comme un lieu protecteur qu'elle s'approprie peu à peu, mais il reste sous la surveillance de sa mère. À mesure que son pouvoir grandit, elle prend de l'assurance et s'émancipe finalement de l'influence maternelle en quittant sa chambre. En fuyant cet espace, elle choisit de s'exposer au monde et sera confrontée de nouveau à sa violence.

⁹⁸ Michelle Perrot, *op. cit.*, p. 178.

⁹⁹ *Ibid.*, p. 178.



fig. 34 à 37. Dans sa chambre, Carrie est tiraillée entre la pression religieuse imposée par sa mère et l'envie d'être une adolescente normale. *Carrie* (1978)

Espace habituellement rassurant, la chambre peut aussi se révéler menaçante dans le film d'horreur. Qu'un lieu où l'on s'abandonne, notamment dans le sommeil, soit le lieu d'un meurtre est particulièrement angoissant ! Dans *Halloween*, le jeune Michael Myers attaque sa sœur, sa toute première victime, dans sa chambre. On en trouve un autre exemple dans *Les Griffes de la nuit* (*Nightmare on Elm Street*, Wes Craven, 1984), où le tueur attaque ses victimes dans leurs rêves et les tue pendant leur sommeil. Les jeunes filles sont ici attaquées dans un lieu où elles sont censées être en sécurité. La chambre (et plus particulièrement le lit) reste aussi, parfois dans ces mêmes films, un lieu de refuge : dans *Halloween*, alors qu'elle aperçoit le tueur depuis sa fenêtre, Laurie vient s'allonger sur son lit pour se rassurer. Cet aspect effrayant est renforcé par le fait qu'il s'agit du foyer familial où elles devraient être protégées par leurs parents qui sont, dans ces films, soit complètement impuissants dans le cas de Nancy (sa mère fait installer des barreaux aux fenêtres, refusant d'entendre que le danger ne vient pas de l'extérieur) soit totalement absents ou incompetents dans le cas de Laurie et ses amies, comme nous l'avons déjà vu.

Les chambres des adolescentes dans les *teen movies* jouent le rôle d'un espace de transition. Les jeunes filles sont tiraillées entre deux possibilités. Elles peuvent rester à l'abri chez leurs parents, dans un lieu qu'elles ont façonné à leur image. Elles ont aussi la possibilité d'en sortir pour échapper au regard de leurs parents et acquérir l'indépendance à laquelle elles aspirent. Dans le film de Hugues, quitter la chambre permet de rétablir une relation familiale

sereine. Mais son rôle le plus important est probablement d'offrir un abri dans lequel les adolescentes peuvent en toute liberté tisser des liens d'amitié.

b) La bande d'amies : du groupe à l'individu

Dans tous les films du corpus, nous sommes confrontés à des dyades ou à des bandes d'amies. Dès les débuts du genre, ce type de représentation existe, mais le plus souvent, il s'agit de groupes mixtes centrés autour d'un personnage principal. C'est le cas par exemple dans *La Fureur de vivre* : Jim Stark (James Dean) y est entouré de ses amis Judy (Natalie Wood) et Plato (Sal Mineo). On retrouve dans *L'équipée sauvage* (*The Wild One*, Laslo Benedek, 1953) une autre façon de montrer un groupe : la meute. Aucune identité propre ne se distingue, si ce n'est Johnny, le personnage principal, interprété par Marlon Brando. Tous les motards du Black Rebel Motorcycle Club portent le même « uniforme » : jean et blouson de cuir orné de leur logo. On retrouve aussi cette représentation dans *West Side Story* (Robert Wise et Jerome Robbins, 1961). Deux gangs, les Jets et les Sharks, s'affrontent, mais le film est centré sur les personnages de Tony et Maria. Tony (Richard Beymer), ancien chef des Jets, conserve le soutien du gang, mais n'en fait plus partie. Maria (Natalie Wood) est la sœur du leader des Sharks, mais son groupe d'amies est principalement féminin. Fraîchement arrivée de Porto Rico, elle ne connaît pas encore tous les usages du groupe qu'elle vient de rejoindre. Ces deux personnages sont donc légèrement en retrait de la bande à laquelle ils appartiennent et le leader de chacun des gangs n'est pas le personnage qui est mis en avant dans le film. Ces modes de représentation permettent de faire de la star du film une figure qui se démarque.

Contrairement aux représentations des années 1960, le groupe figuré dans les films des années 1970 n'est plus une meute ou un gang. Dans les films destinés aux adolescentes, on évacue peu à peu la dimension menaçante de la délinquance associée aux bandes de jeunes. Durant cette décennie, le recours aux stéréotypes commence à se développer, multipliant les clichés autour des personnages, offrant ainsi aux adolescents des figures toujours plus nombreuses auxquelles s'identifier. Pour Olivier Davenas, c'est le film *American Graffiti* (George Lucas, 1973) qui

a cristallisé la conscience d'une génération, en même temps qu'il a donné aux *teen movies* leur matrice quasi définitive [on y] suit les aventures de personnages archétypaux qui deviendront

rapidement les symboles d'une hiérarchie sociale immuable : le dieu du stade [...] ; le rebelle [...] ; et bien sûr le *nerd* [...]. C'est dans la première moitié des années 1980 que John Hughes renforce et réactualise les archétypes façonnés par *American Graffiti*¹⁰⁰. »

L'idée d'individualités marquées semble a priori difficile à concilier avec l'idée de la bande, qui suppose l'effacement des singularités au profit d'une unité de groupe. Il existe malgré tout de nombreuses façons de faire exister un ensemble composé d'une multitude de personnalités différentes. Nous allons ici nous intéresser à plusieurs éléments utilisés dans les films pour donner du corps à ces bandes de jeunes filles et créer une intimité, un lien entre les personnages notamment grâce à l'utilisation de certains cadrages et costumes qui les rassemblent et l'utilisation du téléphone.

1. Utiliser l'image pour réunir

Il y a plusieurs façons de créer un groupe. On peut par exemple les forcer à cohabiter, dans la narration. Le scénario doit rendre leurs rapprochements probables. Dans *Les Petites Chéries*, les jeunes filles partagent toutes le même dortoir dans le camp de vacances. Quand elles refusent, la conseillère leur répond que « ça a été décidé il y a déjà plusieurs mois ». Seule Penelope réussit à s'extirper du cabanon des enfants pour revenir dans celui de ses nouvelles amies, un peu plus âgées. La coopération entre les sœurs de *La Nuit de la comète* est, là aussi, imposée. Le reste des habitants de la Terre ayant été désintégré par le passage de la comète, elles sont forcées de faire équipe et de coopérer. S'entendant peu au départ, elles apprennent à mieux se comprendre. Pour renforcer cette idée de cohésion, le réalisateur, Thom Eberhardt, utilise à plusieurs reprises des plans larges qui les placent toutes les deux dans des décors sans aucune autre présence humaine [fig. 38 et 39].

¹⁰⁰ Olivier Davenas, *Teen ! : Cinéma de l'adolescence*, Bordeaux, Les Moutons électriques, p. 82.



Fig. 38. Regina et Samantha (presque) seules au monde. *La Nuit de la comète* (1984)

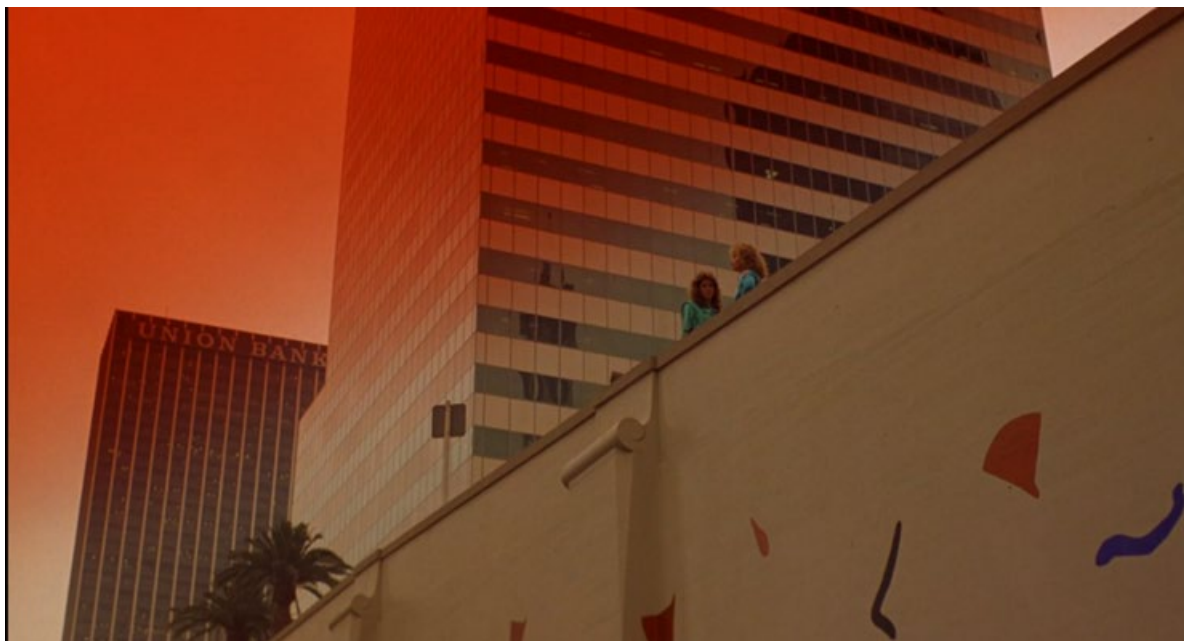


Fig. 39. Isolées par les lignes. *La Nuit de la comète* (1984)

En plus de montrer clairement l'absence de vie qui règne sur la ville, ces plans montrent les deux sœurs unies et donnent l'impression qu'elles affrontent ensemble le monde menaçant qui les entoure. Le même procédé est utilisé par Adrian Lyne dans *Ça plane, les filles ?* [fig. 40 et 41]. C'est aussi l'occasion pour le spectateur de découvrir l'environnement dans lequel les héroïnes du film évoluent, à savoir Los Angeles et, plus précisément, la San Fernando Valley.



Fig. 40. Ensemble, sur le chemin du lycée... *Ça plane, les filles ?* (1980)



Fig. 41. ... les trois amies parcourent les rues de Los Angeles. *Ça plane, les filles ?* (1980)

Alors qu'on accompagne Jeanie (Jodie Foster), Madge (Marilyn Kagan) et Deirdre (Kandice Stroh) sur le chemin du lycée, les plans larges utilisés pour montrer le groupe d'amies contribuent là aussi à la même impression de cohésion que dans *La Nuit de la comète*, mais ici, les amies partagent dès le début une vraie complicité. Elles parcourent la ville en toute assurance et s'amuse entre elles. Ce type de cadrage et l'attitude enfantine des jeunes filles à ce moment-là contrastent vraiment avec l'image adulte qu'elles souhaitent renvoyer. Le personnage d'Annie est déjà absent et les autres filles n'auront de cesse de tenter de ramener leur amie dans le groupe. Le lien entre les adolescentes est très fort dans ce film. Elles étaient déjà amies avant l'histoire qui nous est montrée et projettent de vivre ensemble. La communication autour du

film (affiche et bande-annonce [fig. 42 et 43]) est d'ailleurs axée sur tout le groupe alors que seule Jodie Foster était vraiment connue à l'époque. On y voit les quatre jeunes filles et chacune d'entre elles est introduite dans un même plan de la bande-annonce à l'aide d'un *split screen* [fig. 43].



fig. 42 et 43. L'affiche du film et le premier plan de la bande-annonce de *Ça plane, les filles ?* (1980) présente ensemble les quatre amies, Jeanie, Annie, Deidre et Madge

Dès les premières minutes du film *Les Petites Chéries*, l'opposition entre les personnages interprétés par Kristy McNichol et Tatum O'Neal est identifiable. Elles viennent de deux milieux différents : Angel habite dans une banlieue populaire alors qu'on voit Ferris quitter son manoir dans une voiture de luxe avec chauffeur. Dans la scène du bus, l'une est vêtue d'une tenue simple et d'un haut noir tandis que le costume blanc de l'autre est plus sophistiqué. Angel (incarnée par Kristy McNichol) est le premier personnage à nous être présenté. Le film s'ouvre sur un drap en train de sécher en extérieur, il occupe la totalité du plan. L'adolescente arrive alors par la droite du champ et s'arrête pour allumer une cigarette. Elle reprend ensuite son déplacement et la caméra la suit grâce à un travelling. Le spectateur découvre alors le milieu dans lequel vit la jeune fille, un quartier qui semble plutôt populaire. Un garçon vient rapidement la rejoindre dans l'image et lui demande de s'arrêter, mais elle continue sa route et ne le regarde pas. Elle se stoppe finalement après qu'il lui ait demandé d'être « gentille avec [lui] »¹⁰¹. Elle se retourne pour lui faire face et lui sourit, le garçon répond à son sourire, pensant probablement qu'elle cède à ses avances. Elle s'approche, lui donne un coup de pied dans l'entrejambe, le regarde s'effondrer à terre et repart [fig. 44].

¹⁰¹ Traduction de : « be nice to me » [00.00.52].



fig. 44. Angel rejette le garçon qui tente d'entrer dans son espace. *Les Petites Chéries* (1980)

Dès les premières secondes du film, la façon qu'a le personnage d'Angel d'occuper le cadre et surtout qui elle autorise à y rentrer avec elle, semble révéler quelque chose de la personnalité de l'adolescente. Kristy McNichol est quasiment toujours filmée sur un côté latéral du plan, mais rarement au milieu, ce large espace vide à côté d'elle, contribue à donner une forte impression d'isolement et de solitude. C'est aussi un espace qu'elle défend et qu'elle protège, parfois avec violence. Dans cette première scène, lorsqu'elle se retourne, elle partage l'espace d'un instant le plan avec le jeune homme, mais l'utilisation d'une courte focale permet de donner une impression de distance entre les deux adolescents alors que, dans le plan suivant (un plan moyen) on remarque qu'ils ne sont pas si éloignés l'un de l'autre. À plusieurs reprises dans le film, l'adolescente cherche à maintenir cette distance entre elle et les autres. En revanche, elle semble laisser les personnes en qui elle a confiance accéder à cette place à ses côtés puisque sa mère s'y trouve régulièrement. C'est aussi le cas de Randy qu'elle a choisi pour essayer de gagner le pari. Pourtant, une fois qu'elle aura perdu sa virginité, la solitude qu'elle ressent sera de nouveau accentuée par le retour de ce même type de cadrage [fig. 45 et 46]. Elle essaiera même d'en chasser Randy (« you can go if you want to » [01.11.44]) quand il souhaitera comprendre pourquoi elle paraît si triste.



fig. 45. Angel laisse Randy la rejoindre dans le cadre. *Les Petites Chéries* (1980)



fig. 46. Après avoir perdu sa virginité, Angel retrouve son sentiment de solitude. *Les Petites Chéries* (1980)

On peut aussi voir dans la gestion de cet espace l'évolution de sa relation avec Ferris. Le vide est présent quand la jeune fille monte dans le bus. Ferris vient s'asseoir à côté d'elle, Angel tente de la déloger. Les deux adolescentes finissent par en venir aux mains. Au fil des vacances, Angel semble accepter de plus en plus la présence de Ferris à ses côtés. Elles se battent à nouveau un peu plus tard, mais cette fois, plutôt dans un esprit de jeu puisqu'il s'agit d'une bataille de nourriture qui dégénère et à laquelle viennent rapidement prendre part toutes les autres filles du camp. Après avoir connu une relation basée sur la rivalité, elles apprennent à se connaître et se faire confiance. Sur le chemin du retour, dans le bus, elles discutent de sujets plus intimes, le divorce des parents de Ferris et le départ de sa mère. Le dernier plan du film réunit les deux filles, l'une à côté de l'autre, en plan rapproché, le sourire aux lèvres, présentant leur nouvelle amie à leurs parents respectifs. L'évolution de la relation entre les deux jeunes filles, fondée sur la confiance et l'honnêteté, transparait ainsi tout au long du film dans la manière dont Angel est cadrée (ainsi que l'usage des focales), et dont elle défend l'espace qui l'entoure et dans lequel elle intègre progressivement Ferris.

Chacune des autres campeuses du film *Les Petites Chéries* est aussi présentée rapidement au tout début du film. Après s'être attardé sur Angel et Ferris, le réalisateur, Ronald F. Maxwell, s'intéresse quelques secondes aux autres filles du groupe, les extirpant ainsi de la foule d'enfants qui attendent de monter dans le bus. En quelques secondes, il esquisse un portrait rapide de chacune d'elles. L'idée du groupe n'est pas encore très marquée, la cohésion sera plutôt le résultat d'expériences communes partagées par les filles. La bande de campeuses est réunie pour la première fois lors du trajet en bus. Durant un arrêt sur le chemin, elles se retrouvent ensemble aux toilettes et c'est là que surgit pour la première fois la discussion sur leur sexualité et la perte de leur virginité. Par la suite, elles sont placées dans le même cabanon et partagent la même table à la cantine. Elles vont aussi observer les garçons du camp voisin,

mais Angel, bien que présente, reste toujours un peu en retrait et ne participe pas vraiment à « l'activité ». Le moment qui réunit vraiment les huit adolescentes est une virée en bus pour récupérer des préservatifs dans la ville la plus proche. Pour la première fois, elles travaillent en équipe et mettent leurs compétences en commun. Le sentiment de cohésion est renforcé ici par les costumes que portent les filles. C'est le seul moment du film où elles revêtent toutes le même habit, comme une sorte d'uniforme : le tee-shirt bleu du camp de vacances [fig. 47].

Cette technique est aussi utilisée dans *Carrie*. Les filles qui se sont moquées de Carrie sont punies et doivent assister à un cours de sport mené par Miss Collins. Comme pour la scène de volley-ball qui ouvre le film, la tenue de sport jaune et noire est de rigueur, portée par toutes les adolescentes présentes qui forment de fait un groupe soudé, au moins sur le plan visuel [fig. 48]. Cette punition renforce le lien qui les unit et a pour conséquence d'exclure encore plus Carrie, exacerbant le ressentiment éprouvé par certaines des filles à son encontre. Par l'utilisation du *split screen* pendant la scène du massacre, Carrie les force à partager l'écran avec elle. L'uniforme sportif est aussi arboré par Samantha dans *La Nuit de la comète*, elle fait partie d'une équipe de *pom-pom girls* et son costume est là pour signaler son appartenance au groupe, mais en l'absence des autres membres de son escouade, il ne peut pas remplir sa tâche première et ne fait finalement que souligner un peu plus sa solitude.



**fig. 47. Les campeuses partent en mission en arborant toutes le tee-shirt du camp.
Les Petites Chéries (1980)**



fig. 48. Les camarades de Carrie, en tenue de sport pour leur retenue. *Carrie* (1976)

Dans *Halloween* aussi la présence du trio d'amies dans le même plan à son importance. Laurie (Jamie Lee Curtis) quitte le lycée en compagnie de son amie Lynda (Pamela 'P.J.' Soles). Elles sont rapidement rejointes par Annie (Nancy Loomis). Les trois filles sont présentes dans le cadre et à l'aide d'un travelling, nous les accompagnons dans leur trajet. C'est la première fois qu'Annie et Lynda aperçoivent Michael Myers, mais, contrairement à Laurie, elles ne semblent pas s'inquiéter de sa présence. Peu à peu, chaque fille rentre chez elle. Elles ne seront ensuite plus jamais réunies dans le même cadre, mais un appareil permettra tout de même de les relier : le téléphone.

2. Le téléphone, un moyen de communication qui rassemble ?

La première personne à utiliser un téléphone dans *Halloween* est le Dr Loomis, il s'arrête à une cabine téléphonique pour prévenir le shérif d'Haddonfield de l'arrivée de Michael Myers. À la suite des difficultés qu'il rencontre en essayant de transmettre une information pourtant capitale, il n'utilisera plus du tout cet accessoire, lui préférant une conversation en chair et en os avec ses interlocuteurs. En revanche, le téléphone est le moyen de communication privilégié des trois amies. Dans la version étendue du film, sortie en 1981 pour la diffusion télévisée, ces appels apparaissent à huit reprises¹⁰². Après leur discussion sur le chemin, en rentrant du lycée, les amies ne partageront plus jamais ensemble le même plan. Le téléphone

¹⁰² La huitième scène est rajoutée, entre [00.34.43] et [00.38.15] dans la version étendue. Elle montre Lynda arriver chez Laurie pour lui emprunter une blouse. Elles reçoivent ensuite un appel d'Annie.

permet de faire le lien entre elles et de se transmettre des informations. Au cours des deux premiers appels, le téléphone remplit sa fonction principale, mais les apparitions et disparitions répétées de Michael Myers créent une tension accentuée par la sonnerie stridente du téléphone. Les coups de téléphone répétés sont aussi une distraction qui entraîne une perte d'attention de la part des jeunes filles. De plus, Laurie qui était au départ soucieuse à la vue de Michael Myers est rassurée après les appels de ses amies et s'aperçoit de moins en moins de sa présence, allant même jusqu'à douter des dires de Tommy, le petit garçon qu'elle garde. Après le meurtre d'Annie, au moment même où elle tente de joindre Laurie, le tueur s'attaque à Lynda en l'étranglant avec le fil du téléphone. Laurie croit à une blague et, encore une fois, ne perçoit pas la menace. Tout change quand Michael Myers s'empare du téléphone. Il porte le combiné à son oreille, mais ne dit rien. On entend juste sa respiration. Laurie raccroche rapidement puis, prise d'un doute, elle rappelle quelques secondes plus tard. Plus personne ne répondra. Ces deux amies sont mortes, toute communication entre elles est dorénavant impossible et, de fait, leur présence rassurante et leur insouciance laissent place à l'inquiétude et au doute qui occupaient l'esprit de Laurie au début du film. Après ça, le téléphone perd toute utilité et c'est finalement le Dr Loomis qui viendra sauver la jeune fille après avoir été alerté par les cris de Tommy et Lindsey.

John Carpenter fait du téléphone un élément clé de la narration, matérialisant à la fois la relation entre les trois jeunes filles et la menace représentée par Michael Myers. D'abord à l'aide du son produit par l'appareil puis en le laissant s'emparer du combiné. Le téléphone sert de lien entre les foyers, des endroits que le tueur cherche à pénétrer, c'est donc quelque chose qu'il convoite. Comme le souligne Dork Zabunyan, « le besoin impérieux de connaître la position de la personne qui nous appelle accompagne en ce sens tout échange téléphonique, preuve que nous ne supportons pas de parler à un être que nous ne voyons pas sans savoir où il se trouve physiquement¹⁰³ ». Plus loin, il ajoute : « Le film d'horreur use également des potentialités du téléphone, en convoquant une voix sans nom à l'autre bout du fil, rendue d'autant plus menaçante que ses appels se font plus fréquents¹⁰⁴. » Le téléphone deviendra un élément récurrent des *slashers*. Comme le souligne Alain Boillat, c'est « un usage devenu canonique au cinéma : la présence appuyée du téléphone sert très souvent la représentation d'une menace et participe à la mise en place d'un climat angoissant¹⁰⁵ ». D'ailleurs Wes Craven,

¹⁰³ Emmanuelle André et Dork Zabunyan, *L'Attrait du téléphone*, Crisnée, Yellow Now, 2013, p. 59.

¹⁰⁴ *Ibid*, p. 61.

¹⁰⁵ Alain Boillat, « Cinéma et paradigme téléphonique : L'ambivalence de la représentation des télécommunications à l'ère (des imaginaires) du numérique », dans Alain Boillat et Laurent Guido (dir.), *Loin des*

l'utilisera abondamment dans *Scream* (1996), un film dans lequel le tueur se livre à un jeu macabre en appelant ses victimes avant de les tuer pour leur poser des questions afin de connaître l'étendue de leurs connaissances sur les films d'horreur. Le film est ultra-référencé et, si Craven fait du téléphone un des éléments centraux de son intrigue, c'est parce que l'objet est devenu un des poncifs de ce genre de film. *La Nuit de la comète*, qu'on peut aussi considérer selon certains aspects comme un film d'horreur, emploie le téléphone d'une manière un peu différente. Il isole les deux sœurs en rendant leur solitude plus tangible. Samantha s'inquiète de ne pouvoir joindre aucun des membres de son équipe, n'ayant pas encore réalisé la gravité de la situation dans laquelle elles se trouvent. L'appareil fonctionne, mais les deux sœurs ne peuvent joindre personne et finissent par convenir de l'inutilité de la machine. C'est par un autre moyen de communication que l'espoir renaît : la radio. Entendant la voix d'un animateur de la station locale, elles décident de sortir de la maison pour voir s'il reste d'autres survivants. Une fois à la radio, Samantha sera contactée par « une organisation, un groupe de recherche¹⁰⁶ » grâce au téléphone de la station, la *Hitline*, qui reçoit habituellement les demandes des auditeurs. Cela confirme la présence d'autres survivants, mais laisse planer le doute sur leurs intentions. Cet appel fait naître à la fois un espoir et une menace.

Un téléphone qui ne les relie plus

L'intimité qui existe entre les deux jeunes filles de *Ça chauffe au lycée Ridgemont* est vraiment mise en valeur dans la première moitié du film. Elles sont souvent montrées seules et lorsqu'il s'agit d'une discussion en public, elles sont cadrées en plan rapproché, l'arrière-plan très flou ne permet à personne d'autre de rentrer dans le plan ou dans leur conversation. Lors de la scène de la cantine, par exemple, elles ne se préoccupent pas de l'environnement qui les entoure alors qu'elles sont observées par des garçons assis quelques tables plus loin. Mais plus Stacy (Jennifer Jason Leigh) apprend et grandit, plus il semble qu'elle remette sa relation avec Linda (Phoebe Cates) en question. Après l'avortement de Stacy, on assiste à nouveau à un de leurs échanges, mais cette fois, elles ne partagent pas le même espace et communiquent par téléphone. Cet échange entre Stacy et Linda permet la transmission de l'information, mais la mise en scène et les expressions de Stacy ne font que renforcer l'idée qu'elles sont peu à peu en train de s'éloigner. Ainsi, comme l'écrivent Emmanuelle André et Dork Zabunyan : « la conversation téléphonique devient le lieu d'une tension, d'une déchirure, d'un conflit [...] le

yeux... le cinéma : de la téléphonie à internet : imaginaires médiatiques des télécommunications et de la surveillance, Lausanne, Éditions L'Âge d'Homme, 2019, p. 61.

¹⁰⁶ Traduction de : « part of a think tank or research group » [00.34.15].

téléphone peut être en même temps l'occasion d'un malentendu et d'une difficulté à le lever¹⁰⁷. » Alors que les deux amies n'avaient jusqu'ici aucun problème pour communiquer, elles ont désormais besoin d'un intermédiaire. L'utilisation du téléphone devient le premier signe visible du délitement de leur amitié.

Pour les adolescentes de *Ça plane, les filles ?*, le téléphone peut se révéler être une source de divertissement ou de partage quand il fait partie du décor rassurant de la chambre : les jeunes filles amusées observent Deirdre passer un coup de fil à Greg, un garçon qu'elle a rencontré un peu plus tôt alors qu'elles faisaient leurs courses au supermarché [fig. 6]. Depuis la chambre de Jay, Madge appelle Jeanie et Annie pour leur raconter qu'elle vient de faire l'amour pour la première fois avec lui... À plusieurs reprises, une distance semble s'installer entre les amies, les représentant dans des espaces éloignés ou, plus symboliquement, à des étapes différentes de leurs vies.

Une scène de *Ça plane, les filles ?* met en lumière l'importance que le téléphone peut avoir à cette époque dans la représentation d'une amitié adolescente et la force du lien qu'il maintient. Annie s'est enfuie et erre dans la ville. Sa solitude est renforcée par des plans larges qui la rendent toute petite, là où, sous l'influence de l'alcool ou des drogues, elle s'intégrait parfaitement à cet environnement. Ces plans contrastent aussi avec ceux du début qui montraient ses trois amies dans le même type de cadre, mais accentuaient la proximité entre les adolescentes et leur insouciance, leur capacité à traverser le monde ensemble. Ici, Annie est seule et tente de joindre Jeanie en utilisant une cabine téléphonique qui, dans ce moment de solitude, lui apporte un semblant de foyer. Pendant quelques secondes, ce lieu clos lui donne la possibilité de retrouver son amie, par le biais du téléphone, un objet qu'on avait alors seulement vu dans les chambres. Jusque-là filmée en plan large, la caméra se rapproche d'elle, lui offrant une sorte d'intimité, comme celle qu'elle pouvait partager chez Jeanie [fig. 49 et 50]. Malheureusement, son amie ne répond pas, trop occupée à la chercher. Quand Jeanie retourne chez elle, c'est pour attendre le retour d'Annie, assise par terre, le téléphone à ses pieds. Pour la première fois, la caméra ne rentre pas dans la chambre, elle se contente d'observer la tristesse et l'inquiétude de la jeune fille depuis le pas de la porte [fig. 51].

¹⁰⁷ Emmanuelle André et Dork Zabunyan, *op. cit.*, p. 24.



fig. 49 et 50. Dans la cabine téléphonique, Annie retrouve un peu d'intimité. *Ça plane, les filles ?* (1980)
 fig.51. Dans sa chambre, Jeanie attend l'appel de son amie. *Ça plane, les filles ?* (1980)

C'est finalement sa mère qui rentre à la maison. D'abord déçue que ce ne soit pas Annie qui passe la porte, les deux femmes discutent et se mettent d'accord pour essayer d'avoir une relation moins conflictuelle et plus équilibrée. Annie, de son côté, est victime d'un accident de voiture et meurt à l'hôpital devant tous ses amis et ses parents. Ce dernier coup de téléphone sonne finalement le glas pour la jeune fille, le fil qui la liait à ses amies est rompu. Malgré des tentatives pour relier des espaces séparés, le téléphone ne parvient pas à agir comme un lien entre les amies parce que leur amitié s'épanouit quand elles partagent le même espace, quand elles construisent ensemble leur relation. Jeanie tente de protéger Annie tout au long du film, mais cela ne suffira pas. Malgré tout, leur relation contribue à donner au personnage de Foster une attitude maternelle qu'on retrouve aussi chez nombre d'autres adolescentes dans les *teen movies*.

Après avoir exploré ces liens d'amitié, intéressons-nous à une figure, qui encore une fois, relie le foyer et les amies, mais aussi au sein du groupe. Ces jeunes filles matures sont presque toujours les protagonistes des films dans lesquels elles apparaissent. Elles ont une présence rassurante pour les autres et elles s'efforcent de maintenir les liens. Sur plusieurs aspects, il semble qu'elles pourraient être considérées, à leur façon, comme des figures maternelles.

c) L'amie mature, une nouvelle figure maternelle ?

Dans les films de notre corpus, on retrouve de manière récurrente des personnages de jeunes filles qui, par leur attitude et leur statut au sein de leurs groupes d'amies qui incarnent un rôle proche de celui que l'on peut observer habituellement chez des personnages de mère : elles réconfortent, rassurent, grondent même parfois. Cela dit, on ne retrouve pas ce type de personnage dans tous les films du corpus. Pour certains, les figures maternelles sont, au contraire, bien présentes ; dans *Carrie* par exemple, on retrouve deux personnages de mère

(celle de Carrie White et celle de Sue Snell) ainsi que Miss Collins, la professeuse de sport, qui possède aussi certaines caractéristiques maternelles. Dans *Les Petites Chéries*, les mères sont ponctuellement présentes (en particulier celle d'Angel). Ferris fait aussi appel à l'une des monitrices du camp pour obtenir des conseils, mais dans l'ensemble, même si les jeunes filles s'encouragent et s'épaulent, c'est plutôt dans le but de réussir le pari qu'elles se sont lancées.

Nous allons ici nous intéresser plus particulièrement aux personnages de Laurie dans *Halloween*, de Jeanie dans *Ça plane, les filles ?*, de Linda dans *Ça chauffe au lycée Ridgemont* et de Regina (Catherine Mary Stewart) dans *La Nuit de la comète*. Comme l'explique Pascal Mallet, « à l'intérieur des groupes amicaux, certains individus ont une position plus centrale et donc un plus grand pouvoir de décision et une valeur plus forte de modèle à imiter¹⁰⁸. » Bien que les quatre jeunes filles dont il est question ici aient finalement assez peu de choses en commun, elles sont toutes représentées comme ayant une maturité supérieure à celle de leurs amies, Laurie (*Halloween*) est tout de suite montrée comme quelqu'un de fiable et de responsable, une fille sérieuse et mature. Sa chambre épurée et ordonnée vient le confirmer. C'est d'autant plus frappant lorsqu'on découvre, quelques plans plus tard, celle de son amie Annie, nettement moins bien rangée. Elle fait ce que son père lui demande, elle est bonne élève et surtout, elle est plus sage et moins préoccupée par sa sexualité que les autres adolescentes du film. C'est la baby-sitter du jeune Tommy et au cours de la soirée, son amie Annie lui confie également Lindsey, la petite fille qu'elle est censée garder, pour aller retrouver un garçon. C'est une situation dont Laurie semble plutôt bien s'accommoder malgré son envie d'avoir une vie sociale plus remplie, à l'image de celle de ses amies.

Dans *Ça plane, les filles ?*, c'est le personnage de Jeanie qui agit comme le ciment du groupe d'amies. Elle est souvent montrée comme responsable et prenant soin des autres filles. Jeanie a une relation tumultueuse avec sa propre mère et les rôles sont parfois inversés entre les deux femmes. L'exemple le plus visuellement parlant de ce changement de statut intervient au milieu du film. Lorsque Jeanie rentre du concert, elle trouve sa mère en train d'étudier pour un examen qu'elle doit passer le lendemain. Après un échange houleux et des excuses, elles viennent s'allonger toutes les deux dans le lit maternel et Jeanie commence à faire la lecture à sa mère qui se blottit contre elle, la tête sur l'épaule de sa fille [fig. 49].

¹⁰⁸ Pascal Mallet, *op. cit.*, p. 87.



Fig. 49. Un des rares moments de tendresse entre Jeanie et sa mère. *Ça plane, les filles ?* (1980)

En comparaison, quand Jeanie est montrée endormie ou couchée à côté de ses amies, les corps des jeunes filles se confondent ou sont entremêlés, et ce, dès les premiers plans du film. Dans la chambre de la mère, la caméra garde une certaine distance alors que dans la chambre des adolescentes, elle s'approche au plus près, renforçant le sentiment de proximité entre les jeunes filles. On retrouve à nouveau cette intimité un peu plus tard dans le film alors qu'elle est allongée aux côtés d'Annie [fig. 50], leurs têtes se touchent, leurs bras sont entrelacés...



Fig.50. Jeanie et Annie, entremêlées. *Ça plane, les filles ?* (1980)

Jeanie est aussi celle qui fournit un foyer aux amies. La première séquence du film laisse penser que les filles vivent seules dans l'appartement. La présence de Mary, la mère de Jeanie, est seulement révélée au moment où l'adolescente essaye de récupérer les clés de la voiture et la réveille. En partageant sa chambre avec elles, elle offre au groupe un lieu pour se réunir, un espace de discussion et de jeu. Elle est très protectrice vis-à-vis d'Annie, l'héberge, la défend, va toujours la secourir, essaye de la raisonner, de la mettre sur le droit chemin, allant même jusqu'à la secouer et à la réprimander.

Ce sentiment de maturité est aussi fortement exacerbé par le choix de l'actrice qui interprète Jeanie : Jodie Foster. Dans l'introduction de son ouvrage *Generation Multiplex*, Timothy Shary affirme qu'il reste finalement très peu de figures identifiables pour les adolescents dans les années 1970, Jodie Foster fait partie des rares exceptions (avec Tatum O'Neal et Robby Benson)¹⁰⁹. Présente sur les écrans depuis son plus jeune âge, elle a fortement marqué les esprits en incarnant une jeune prostituée dans *Taxi Driver* (Martin Scorsese, 1976) alors qu'elle n'a que 13 ans, et a déjà tourné dans quasiment une quinzaine de films depuis son premier rôle, une apparition dans *The Doris Day Show* (James Fritzell, 1968-1973) en 1969. Adrian Lyne, le réalisateur de *Ça plane, les filles ?* souligne, à propos de l'attitude de la jeune actrice sur le tournage : « c'était étrange... on sentait qu'elle était plus mature que sa mère¹¹⁰. » Son image publique vient donc appuyer la maturité du personnage qu'elle incarne, un personnage d'adolescente véritablement tiraillée entre l'enfance et l'âge adulte. *Ça plane, les filles ?* est certainement le film du corpus où les rapports entre les parents et les enfants sont le plus questionnés, les adolescents y agissent comme des adultes et les adultes semblent perdus et incapables de comprendre les adolescents, en témoigne cette réplique que la mère de Jeanie adresse à la jeune fille : « vous avez l'air d'enfants, mais vous n'agissez pas comme tel. Vous êtes des petites quadragénaires et vous vous comportez comme des dures à cuire¹¹¹ ».

Linda Barrett, dans *Ça chauffe au lycée Ridgemont* et Regina Belmont dans *La Nuit de la comète*, se trouvent, elles, entre une sorte de figure maternelle et un archétype de grande sœur. Elles sont toutes les deux plus âgées que les personnages qu'elles conseillent et épaulent. Dès le début, Linda adopte une attitude protectrice envers Stacy. Les deux jeunes filles travaillent dans le même restaurant au centre commercial et c'est Linda qui encourage Stacy à

¹⁰⁹ Voir Timothy Shary, *Generation Multiplex...*, *op. cit.*, p. 6.

¹¹⁰ Louis Chunovic, *Jodie: A Biography*, Chicago, Contemporary Books, 1995, p. 7.

¹¹¹ *Foxes*, Traduction de : « you look like kids but you don't act like them. You're short 40-year-olds and you're tough ones. » [01.09.37].

se montrer entreprenante avec les garçons. Tout au long du film, quasiment à chaque fois que Stacy aura des questionnements en matière de garçons, elle se confiera à Linda. Chaque évènement marquant dans la vie de Stacy sera suivi d'une discussion entre les deux jeunes filles, un comportement adolescent assez classique comme l'explique Mallet : « les satisfactions procurées par chacune de nos relations se trouvent amplifiées par l'écho qu'elles rencontrent chez nos amis¹¹². » On compte neuf scènes partagées par les deux amies au cours du film. Si les expériences traversées par Stacy mettent peu à peu les jeunes filles sur un pied d'égalité, l'admiration qu'elle vouait à Linda au début du film s'estompe progressivement. Pourtant, leurs rôles respectifs ne changent jamais, Linda gardant sa fonction de confidente et continuant de rassurer Stacy. Même quand c'est finalement elle qui est en proie aux doutes et aux questionnements à propos de sa rupture avec Doug, elle mène la discussion et prononce des phrases d'encouragement et de réaffirmation pour elle-même, Stacy se contente d'acquiescer, visiblement un peu gênée.

La relation entre les deux sœurs de *La Nuit de la comète* est au départ plus compliquée. Face à l'absence totale d'autres humains et donc de leurs parents, elles vont devoir coopérer. Elles ne s'entendent pas, ne se comprennent pas et quand le film commence, leur vision du monde est opposée. Regina, la plus âgée des sœurs, comprend rapidement la situation dans laquelle elles se trouvent. À la suite du passage de la comète, la quasi-totalité de la population a disparu et les deux filles vont devoir essayer de survivre. Avant qu'elle ne retrouve sa petite sœur, Regina a déjà dû faire face à l'agression d'un zombie (qu'elle n'a pas encore identifié comme tel) et a pu constater que les rues de Los Angeles étaient absolument désertes. Samantha Kelli Maroney), elle, n'est pas encore sortie de la maison et ne comprend pas pourquoi personne ne répond à ses appels. Malgré les tentatives d'explications de Regina, elle semble avoir du mal à percevoir la gravité de la situation à laquelle elles sont confrontées et commence à être effrayée par les propos de sa sœur. Elles mettront un certain temps avant de commencer à s'entendre, mais malgré tout, Regina aura toujours à cœur de protéger Samantha même si cette dernière rejette ses tentatives de rapprochement et de tendresse. C'est en ce sens que l'on peut voir le personnage de Regina comme une sorte de figure maternelle pour Samantha, elle est plus responsable et expérimentée que sa cadette et cherche toujours à prendre soin d'elle. Mais c'est un autre élément, à la toute fin du film, qui met Regina dans une situation de maternité. Pendant leur périple, les jeunes filles font la connaissance du personnage d'Hector (Robert

¹¹² Pascal Mallet, *op. cit.*, p. 9.

Beltran), qui deviendra leur ami et aidera Sam à faire évader sa sœur du centre de recherche dans lequel elle est retenue prisonnière par les scientifiques. Lors de leur évasion, ils emmènent avec eux deux enfants, eux aussi prisonniers (un garçon et une fille). Pour la dernière séquence du film, nous retrouvons d'abord Regina et les deux enfants bientôt rejoints par Hector. Comme nous l'avons déjà dit, ensemble, ils forment le modèle de la famille américaine classique [fig. 51] et placent figurativement Regina dans le rôle de la mère. Pendant ce temps, Samantha est de l'autre côté de la route, seule, et les observe [fig. 52]. Encore une fois, les visions des deux sœurs s'opposent, mais les disputes ont finalement laissé place à de gentilles moqueries et quand un jeune homme sorti de nulle part invite Sam pour une virée en voiture, Regina, toujours dans son rôle de mère, lui impose d'être revenue pour minuit.



Fig.51. Regina, en mère de la famille américaine classique reconstituée. *La Nuit de la comète* (1984)



Fig.52. Samantha, seule, de l'autre côté de la rue. *La Nuit de la comète* (1984)

Les amies occupant une place de mère dans le groupe font partie d'un ensemble de profils que l'on peut trouver au sein d'une bande. On rencontre même des personnages issus de représentations anciennes des adolescentes. Comme nous l'avons déjà vu, « la jeune fille » est une création qui date du XIX^e siècle et une partie des stéréotypes qui y sont liés trouvent leur ancrage dans cette période. C'est le cas notamment du personnage de garçon manqué, en anglais *tomboys*, dont l'évolution depuis son apparition à la fin des années 1860 dans le roman est intéressante et connaît des changements profonds dans les années 1980.

Chapitre 3. Du tomboy à la final girl, renouvellement et évolution des stéréotypes

L'image de la jeune fille dans les *teen movies* s'inscrit dans une longue histoire des représentations qui remonte au moins au XIX^e siècle. Cela est valable pour les archétypes utilisés pour caractériser les personnages comme la figure du garçon manqué, le *tomboy*. En effet ce stéréotype apparaît en littérature au milieu du XIX^e siècle. Jack Halberstam explique que pendant les années 1970, « les garçons manqués ont proliféré dans le climat d'éducation progressiste où les parents remettaient en cause les normes genrées et les idées reçues sur les filles et les garçons¹¹³. » Les personnages de *tomboys* sont donc plutôt plébiscités par les studios, qui en font les protagonistes d'une partie de leurs films pour adolescents. Trois actrices incarnent plus particulièrement cette figure à l'époque : Jodie Foster [fig. 53], Tatum O'Neal et Kristy McNichol [fig. 54]. Ensuite, ce type de personnages semble disparaître peu à peu ou prendre d'autres formes durant la décennie suivante.



fig. 53. Jodie Foster dans *Un vendredi dingue, dingue, dingue* en 1976



fig 54. Kristy McNichol (à gauche) et Tatum O'Neal (à droite) sur le tournage de *Les Petites Chéries* (1980)

La figure du garçon manqué a pu évoluer dans les années 1980, notamment à travers d'autres stéréotypes, celui de la *tough girl* (dure à cuire) et celui de la *final girl*, qui apparaissent tous les deux à cette époque. S'il est compliqué de définir ce type de personnage, il semble tout de

¹¹³ Jack Halberstam, « Avoir l'air butch. Une esquisse de guide sur les butches au cinéma. Partie 1/2 », *Genre en séries*, traduit de l'américain par Geneviève Sellier n° 9, 2019, p. 11.

même qu'une idée de transition l'accompagne quasi systématiquement et il propose une remise en question des stéréotypes de genre inhérents à la figure de l'adolescente.

a) Le garçon manqué : un personnage difficile à définir ?

Dans son article, « Chronic Tomboys », consacré à Jodie Foster, Lynne Stahl revient sur les débuts de l'actrice et la façon dont, tout au long de sa carrière, elle a interprété des variations de ce personnage de garçon manqué. Stahl explique qu'il n'existe pas vraiment de définition satisfaisante du *tomboy* ni de consensus sur ses caractéristiques, de sorte que nous nous trouvons face à une grande variété de traits ou d'attitudes que l'on peut associer au garçon manqué¹¹⁴. Il peut s'agir de capacités sportives à une coupe de cheveux très courte, « [d']un furieux esprit indépendant, d'une tendance à enfiler des vêtements de garçon et à adopter un surnom plutôt masculin¹¹⁵ ». Une majorité de ces caractéristiques se retrouvent dans les garçons manqués de notre corpus. Plusieurs d'entre elles portent des surnoms de garçons (Angel, Casey, Chris, Laurie...) et n'hésitent pas à délaissier les robes et les jupes, leur préférant des tenues plus pratiques. L'importance prise par le sport dans ces récits ainsi que l'indépendance dont peuvent faire preuve ces adolescentes semblent vraiment centrale dans ces histoires. Il paraît donc intéressant de se pencher un peu plus précisément sur ces personnages en nous appuyant sur les éléments de définitions proposés par Stahl et McDermott.

1. Le sport, une affaire de garçons ?

L'intérêt et le talent pour les sports tels que le hockey, la course, le skateboard, le surf, etc. – activités habituellement plutôt associées à un univers masculin – sont presque à chaque fois des manières de caractériser les jeunes filles comme des garçons manqués. Cela est vrai dès les années 1960 avec des films à succès comme *Un amour de vacances*. En 1965, le film *Billie* brosse le portrait d'une adolescente passionnée d'athlétisme (Patty Duke), qui se révèle bien meilleure que tous les garçons de son équipe (ce qui lui vaut même les honneurs de la

¹¹⁴ Lynne Stahl, « Chronic Tomboys: Feminism, Survival, and Paranoia in Jodie Foster's Body of Work », *The Velvet Light Trap*, n° 77, 2016, p. 52.

¹¹⁵ Voir Michelle Ann Abate, citée par Shawna McDermott dans « The Tomboy Tradition: Taming Adolescent Ambition from 1869 to 2018 », *Children's Literature Association Quarterly*, vol. 44, n° 2, 2019, p. 135. Traduction de : « a feisty independent spirit, and a tendency to don masculine clothing and adopt a boyish nickname ».

couverture de *Life Magazine* dans le film). Le générique qui ouvre le film consiste en un numéro des *cheerleaders*¹¹⁶ de son école qui interprètent une chanson en son honneur [fig. 55]. La chanson mentionne ses « cheveux courts », explique qu'elle « saute », qu'elle « court », et les adolescents chantent aussi qu'elle « est [leur] reine adolescente ». Onze ans plus tard, dans *Un vendredi dingue, dingue, dingue*, Jodie Foster, alors sous contrat avec Disney, interprète le rôle d'Annabel qui, tout comme Billie, est célébrée par ses coéquipières pour ses talents sportifs [fig. 56] et adopte une attitude et un look de garçon manqué bien plus marqué que celui de ses amies.



Fig. 55 et 56. Billie (*Billie*, 1965) et Annabel (*Un vendredi dingue, dingue, dingue*, 1976) célébrées par leurs équipes sportives

Dans *La Chouette Équipe* (*The Bad News Bears*, Michael Ritchie, 1976), Amanda Wurlitzer (Tatum O'Neal) est recrutée par Buttermaker (Walter Matthau), le coach d'une équipe de baseball. Il connaît son talent de lanceuse, l'ayant entraîné quand elle était plus jeune, mais quand il lui demande de rejoindre les Bears, la jeune fille de 12 ans refuse et lui répond : « J'en ai fini avec ces trucs de garçon manqué [...] Je vais bientôt suivre des cours de danse classique [...] Je vais devenir mannequin¹¹⁷. » Après négociations, elle finit par rejoindre l'équipe malgré les réticences des autres joueurs. Toutefois, le problème posé initialement par le fait qu'elle soit une fille est rapidement évacué parce qu'elle est bien meilleure au baseball que ses coéquipiers masculins. Comme le fait remarquer Kristen Hatch dans l'introduction de son article, il est intéressant de noter qu'Amanda est quasiment l'un des seuls personnages d'adolescente qui reprend le côté garçon manqué qu'elle avait pourtant décidé d'abandonner¹¹⁸, du moins sur un plan vestimentaire [fig. 57 et 58].

¹¹⁶ Le terme peut être traduit en français par « pom-pom girl » ou « majorette », mais comme il s'agit ici d'une équipe composée de filles et de garçons, le mot anglais *cheerleader* nous semble plus approprié.

¹¹⁷ Traduction de : « I'm just through with that tomboy stuffs, [...] I'm gonna take ballet lessons pretty soon [...] I'm gonna be a model. »

¹¹⁸ Kristen Hatch, « Little Butches: Tomboys in Hollywood Film », dans Mary Celeste Kearney, *Mediated Girlhoods: new exploration of girls' media culture*, New York, Peter Lang Publishing, 2011, p. 75.



Fig. 57 et 58. Amanda refuse d'abord de rejoindre l'équipe, puis elle devient lanceuse pour les Bears. *La Chouette Équipe* (1976)

Ce changement de tenue est essentiel pour l'intégrer à l'équipe et lui permet de se fondre parmi les garçons qui la composent. Il est d'ailleurs difficile de la distinguer en tant que fille dans la photo de groupe qui clôt le film [fig. 559]. Un choix différent a été fait pour *Une équipe d'enfer* (*Bad News Bears*, Richard Linklater), le remake du film sorti en 2005. La coiffure (deux tresses) que porte le personnage d'Amanda (Sammi Kane Kraft) permet au spectateur de la distinguer aisément de ses coéquipiers masculins.



fig. 59. Photo de l'équipe des Bears. *La Chouette Équipe* (1976)

Bien qu'arborant des tenues plus féminines au début du film, le personnage fait tout de même montre d'un caractère indépendant et impertinent, comme le faisait déjà Tatum O'Neal, plus jeune, dans le rôle d'Addie Loggins, dans *La Barbe à papa* (*Paper Moon*, Peter Bogdanovich, 1973), son premier rôle au cinéma¹¹⁹.

Pour essayer d'expliquer les raisons de la popularité de ces quelques personnages de garçons manqués sportifs pendant les années 1970, Kristen Hatch évoque l'adoption d'une loi

¹¹⁹ Le film aura droit à une adaptation en série télévisée en 1974. C'est Jodie Foster qui sera choisie pour interpréter le rôle d'Addie.

sur l'enseignement supérieur en 1972¹²⁰, soutenue par les féministes de cette époque, et en particulier un de ses amendements, le *Title IX*, « qui interdit toute discrimination fondée sur le sexe dans le domaine éducatif¹²¹ », ce qui aura par exemple pour effet l'augmentation des financements alloués aux équipes sportives féminines. L'autrice ajoute que, avec l'aide de cette loi, « les féministes [...] espéraient démanteler un système genré qui célébrait la réussite masculine et la passivité féminine¹²². » Dans les films, les adolescentes avec des profils de garçons manqués sont souvent montrées comme s'épanouissant par le sport. C'est le cas d'Annabel (*Un vendredi dingue, dingue, dingue*), qui est d'emblée présentée comme douée dans plusieurs disciplines. C'est quelque chose dont elle semble tirer une vraie fierté, comme nous le laisse penser le montage présent au début du film. On voit plusieurs plans de ses exploits au hockey sur glace ou au ski nautique, accompagnés du commentaire de l'adolescente en voix off qui explique qu'elle aime bien l'école parce qu'elle y a ses amies et qu'elle y fait du sport¹²³. La passion pour le sport est souvent un trait marqué de leur personnalité et suffit, en général, à les définir comme garçon manqué. Peut-être tout aussi révélateur de l'esprit des *tomboys*, mais moins immédiatement identifiable visuellement, la grande indépendance et la soif de liberté des adolescentes peuvent aussi témoigner d'un tel tempérament.

2. Une indépendance inhabituelle pour les jeunes filles ?

Très souvent liées à l'absence de figure parentale, l'indépendance et la liberté de circuler dans l'espace semblent aussi souvent être associées aux personnages de garçons manqués. Dans les films pour adolescents, il semble que les personnages identifiés comme tels aient une façon de s'approprier l'espace plutôt inhabituelle pour des personnages féminins. On les retrouve à plusieurs reprises en extérieur, en train de parcourir la ville, des rues de Los Angeles pour les héroïnes de *Ça plane, les filles ?* et *La Nuit de la comète*, à des villes de tailles plus modestes dans *La Petite Fille au bout du chemin* (*The Little Girl Who Lives Down the Lane*, Nicolas Gessner, 1976) et au camp de vacances pour les filles de *Les Petites Chéries*.

¹²⁰ Kristen Hatch, *op. cit.*, pp. 80-81.

¹²¹ Soukayna Mniaï, « Le Titre IX : s'appuyer sur le droit anti-discrimination pour lutter contre les violences sexuelles en milieu universitaire aux États-Unis », *Mouvements*, vol. 110-111, no. 2-3, 2022, pp. 12-25.

¹²² Kristen Hatch, *op. cit.*, p. 81. Traduction de : « feminists hoped to dismantle a gender system that celebrated male accomplishment and female passivity. »

¹²³ *Un vendredi dingue, dingue, dingue* [00.05.05]. Traduction de : « school is okay, you know. I got my friends, my sports. In fact, yesterday, I was made captain for today's play-off game. Kind of neat, huh? I'm also pretty good on water. We got a super water-ski club. »

La bande-annonce de *Ça plane, les filles ?* insiste fortement sur le caractère audacieux et indépendant du groupe d'amies. Sur les 71 plans qui la composent, plus de la moitié (41 plus précisément) sont consacrés à des scènes de concert, de fête ou de course poursuite. Les autres sont dédiés principalement aux amies, à la relation houleuse entre Jeanie et sa mère ou celle d'Annie et son père, ainsi qu'aux crédits qui présentent les acteurs (Foster, Baio, Kellerman et Quaid) et le titre du film (à trois reprises). Une voix off vient appuyer le caractère intrépide et indépendant de ces jeunes filles qui ne sont « pas vraiment des filles comme les autres¹²⁴ », qui « suivent un rythme qui leur est propre¹²⁵ » et qui « osent faire ce dont d'autres rêvent¹²⁶ ». Plusieurs scènes de dispute ou de bagarre sont également mises en avant dans cette bande-annonce et viennent souligner la violence du monde dans lequel vivent ces adolescentes. Le montage et les plans choisis donnent le sentiment d'un film au rythme effréné et les moments de dialogues sélectionnés traitent majoritairement de drogues, de sexe et des disputes entre les adolescentes et leurs parents. Dans le film, Jeanie bénéficie d'une grande liberté dont elle profite volontiers, accompagnée ou non de ses amies [fig. 60 à 63], en particulier les moments où elles vont au lycée et quand elles en rentrent ou encore, quand Jeanie retrouve Brad (Scott Baio) pour une balade. Lors de ces séquences, Adrian Lyne utilise principalement des plans d'ensemble, ce qui permet au spectateur de se rendre compte à la fois de l'immensité et de la vivacité de Los Angeles qui contraste grandement avec la tranquillité de la banlieue dans laquelle certaines des jeunes filles vivent.



¹²⁴ Bande-annonce du film *Ça plane, les filles ?*, Traduction de : « Not exactly the girls next door » [00.00.06].

¹²⁵ *Ibid.*, Traduction de : « They move to a beat of their own » [00.00.13].

¹²⁶ *Ibid.*, Traduction de : « They dare to do what other dream of » [00.00.24] et répété à [00.02.00].



fig. 60 à 63. Les adolescentes de *Ça plane, les filles ?* (1980) parcourant Los Angeles

Plans larges et plans d'ensemble sont aussi utilisés par Thom Eberhardt dans *La Nuit de la comète* [fig. 64 à 66], mais cette fois, c'est plutôt la solitude de Regina qui est mise en avant par la réalisation. En effet, l'adolescente se retrouve seule, dans les rues désertes, après le passage de la comète. Ce sont son tempérament combatif, sa débrouillardise et son éducation militaire qui vont lui permettre de survivre face à une attaque de zombie et de retrouver Sam, sa petite sœur.



fig. 64 à 66. Regina, seule dans Los Angeles. *La Nuit de la comète* (1984)

Grâce à cette possibilité de parcourir l'espace librement, ces adolescentes s'éloignent pour le moment des espaces clos dans lesquels il est courant de les voir évoluer dans les années 1980 tels que leurs chambres, le domicile familial, le lycée ou encore le centre commercial qui deviendra rapidement un lieu emblématique des *teen movies* au début des années 1980. Tant de lieux qui les maintiennent enfermées, contrairement aux garçons du même âge qui eux sont encouragés à sortir et prendre possession de l'espace, comme dans *American Teenagers* (*Losin' it*, Curtis Hanson, 1982) où quatre adolescents partent au Mexique pour faire la fête, *La Folle Journée de Ferris Bueller* (*Ferris Bueller's Day Off*, John Hughes, 1986) ou même *La Guerre des Étoiles* (*Star Wars*, George Lucas, 1977). Cette idée d'enfermement des personnages féminins dans des lieux clos est peut-être une piste pour expliquer la raréfaction des personnages de garçons manqués au cours des années 1980. Cette liberté de circulation est souvent rendue possible par les véhicules que possèdent les adolescentes, qui leur permet d'aller et venir sans dépendre de personne [fig. 62 et 66]. Angel (*Les Petites Chéries*) réussit à démarrer le bus et conduire le groupe de filles jusqu'à la ville ; Jeanie n'a de cesse de venir au

secours de son amie Annie pour la conduire en lieu sûr, etc. Ce rapport aux véhicules fait aussi beaucoup penser à un sous-genre du *teen movie*, très populaire auprès du public adolescent du milieu des années 1950 à la fin des années 1960 : les films de *hot rods*, qui mettaient régulièrement en scène des adolescentes passionnées de mécanique et de courses de vitesse automobiles¹²⁷. Ils étaient souvent présentés en double programme, accompagné d'un film de délinquants juvéniles (*juvenile delinquent*) ou de rock'n'roll. C'est ainsi que Shary explique leur succès :

Ces films étaient particulièrement attrayants pour les jeunes de l'époque, car ils leur offraient des fantasmes de vitesse et de destruction, en même temps qu'ils devenaient la première génération d'adolescents à pouvoir envisager de conduire des voitures pour le plaisir¹²⁸.

Comme pour les films de délinquants juvéniles de la même période, l'indépendance des personnages de garçons manqués peut être vue comme une menace. C'est le cas de Casey et Rynn, les personnages interprétés par Jodie Foster dans *La course au trésor* (*Candlehoe*, Norman Tokar, 1977) et *The Little Girl Who Lives Down the Lane*. La première, orpheline new-yorkaise, n'éprouve aucun scrupule à essayer d'arnaquer une vieille dame riche qui recherche sa petite fille disparue. La seconde, une jeune fille qui vit seule dans une petite ville, cache un lourd secret et décide d'assassiner son voisin, un pédophile, qui présente un danger pour elle.

Ces éléments nous permettent de tracer des contours et d'envisager des pistes, mais il semble effectivement que la définition du garçon manqué soit fluctuante et dépende en partie du film dans lequel ils apparaissent. Les *tomboys* ne réunissent pas forcément tous les critères évoqués précédemment. La façon dont les auteurs ou les journalistes parlent de certains de ces personnages est aussi très différente d'une publication à l'autre. En voici un exemple assez frappant : Jeanie, le personnage de Jodie Foster dans *Ça plane, les filles ?* y est un peu plus féminin que celui qu'elle interprétait dans *Un vendredi dingue, dingue, dingue*, mais elle conserve tout de même un look plus androgyne que celui de certaines de ses amies et c'est une jeune fille très indépendante. Hatch utilise le qualificatif de « tomboy » pour parler de l'actrice et du film. Pourtant, dans un article du magazine *'Teen* consacré, lui aussi, au film de Lyne, on peut lire la phrase suivante : « Il ne subsiste aucune trace du garçon manqué chez cette

¹²⁷ Parmi lesquels *Hot Rod Girl* (Leslie H. Martinson, 1956), *Dragstrip Girl* (Edward L. Cahn, 1957) ou encore *Hot Car Girl* (Bernard L. Kowalski, 1958).

¹²⁸ Timothy Shary, *Teen Movies...*, *op. cit.*, p. 29. Traduction de : « These were particularly compelling films for youth of the time, offering them fantasies of speed and mayhem as they became the first generation of adolescents with the expectation of driving cars for fun. »

charmante jeune fille¹²⁹. » Cette difficulté à définir le garçon manqué s'illustre dans un article du magazine *Seventeen*¹³⁰, Laurel Graeber y évoque une étude universitaire menée auprès de 155 femmes (de l'âge du collège à l'âge adulte). Il en ressort que celles qui se considèrent comme des *tomboys* aiment le sport et ont plutôt tendance à jouer avec des garçons sans pour autant absolument mettre de côté leur féminité. Cela est confirmé quelques lignes plus bas dans une autre enquête menée cette fois par le magazine auprès de ses lectrices. Pourtant, il est fréquent de trouver dans les courriers des lectrices des magazines pour adolescentes des questions assez révélatrices de l'inquiétude des jeunes filles à propos de cet équilibre entre le fait d'être un garçon manqué et d'être malgré tout féminine. Les conseils prodigués traitent principalement de questions d'ordre physique : changement de coupe de cheveux, manucure, conseils vestimentaires... La réponse apportée pour rassurer les lectrices met souvent en avant le fait de s'accepter et de ne pas s'inquiéter de ce que peuvent penser les autres. En revanche, de nombreux portraits et entretiens avec des actrices, des chanteuses ou des mannequins soulignent leur féminité actuelle, comparées au garçon manqué qu'elles étaient plus jeunes. C'est ainsi que l'actrice Mackenzie Phillips se présente dans le magazine *'Teen*, pour une rubrique sur le parfum : « J'étais un vrai garçon manqué, mais à l'âge de 14 ans, j'ai commencé à me comporter de manière plus féminine¹³¹. » On retrouve le même type de phrase, quelques mois plus tard, à propos de l'actrice Vicki Schreck dans la même rubrique : « Même si Vicki admet avoir été un garçon manqué pendant son enfance, elle se sent aujourd'hui particulièrement romantique et jolie lorsqu'elle porte son parfum préféré, un doux parfum floral¹³². » Ce type de narration suggère qu'être un garçon manqué est toujours une période transitoire, qui n'est pas destinée à durer. Ce n'est pas que le fait de la presse et on le retrouve aussi dans les films. Pour étudier cet aspect, il peut être intéressant de se pencher plus précisément sur l'apparition de ces personnages au milieu du XIX^e siècle et le développement de cette trajectoire narrative persistante.

¹²⁹ Linda E. Watson, « Teaming Up: Jodie Foster and Scott Baio », *'Teen Magazine*, avril 1979, vol. 23, p. 59. Traduction de : « There isn't a single trace of the tomboy left in this lovely young lady. »

¹³⁰ Laurel Graeber, « Where have all the tomboys gone? », *Seventeen Magazine*, vol.38, juin 1979, pp. 166-167 et 180.

¹³¹ Maggie Morrisson, « Fragrance flashes », *'Teen Magazine*, vol. 21, juillet 1977, p. 42. Traduction de : « I had been very much of a tomboy but when I was 14, I began acting more feminine. »

¹³² Hollie Alper, « Fragrance flashes », *'Teen Magazine*, vol. 22, décembre 1978, p. 33. Traduction de : « Although Vickie admits to being a tomboy while growing up, she says she now feels especially romantic and pretty when wearing her fave fragrance, a soft floral. »

b) Une trajectoire narrative impossible à dépasser ?

Le personnage du garçon manqué fait son apparition dès le XIX^e siècle dans des productions artistiques à destination des adolescentes. Dans son article « The Tomboy Tradition », McDermott évoque cette longue tradition dont l'apparition daterait d'ailleurs d'« au moins l'invention de l'adolescence elle-même¹³³. » L'historienne y convoque un certain nombre de personnages allant de Jo, l'une des sœurs du roman *Les Quatre filles du Docteur March* (*Little Women*, Louisa May Alcott, 1869) à Katniss Everdeen, l'héroïne de la trilogie *Hunger Games* (Suzanne Collins, 2008-2010). Elle définit la trajectoire narrative de ces personnages en deux étapes. L'histoire « commence par l'énonciation de ses rêves fous d'adolescente¹³⁴ », et d'« ambitions qui sont considérées comme inappropriées pour les filles¹³⁵ », mais, dans un second temps, la jeune fille « abandonne ses rêves pour une réalité plus traditionnellement féminine¹³⁶. » La trajectoire suivie par le personnage de Jo March, l'une des quatre sœurs du roman de Louisa May Alcott, illustre bien ces différentes étapes. La jeune fille rêve de devenir écrivaine et ses histoires enchantent ses sœurs qui en attendent la suite avec impatience. Elle est courtisée par Laurie, son voisin, dont elle est elle-même amoureuse, mais refuse catégoriquement de se marier avec lui (ou avec quiconque), préférant se consacrer à sa passion. Dans la deuxième partie du roman, alors qu'elle travaille à New York, elle fait la rencontre du Professeur Bhaer. Bien qu'elle refuse de se marier au début du livre, elle finira par l'épouser. Ensemble, ils fonderont une école après la publication du roman qu'elle a écrit¹³⁷. Faisant figure de pionnière dans la représentation des garçons manqués, Jo March possède une grande partie des attributs que nous avons évoqués jusqu'à présent : un surnom masculin (son véritable prénom est Joséphine), des manières peu féminines pour l'époque, elle jure, est maladroite, brûle sa robe, se coupe les cheveux (« [Ses] magnifiques cheveux [...] ce qu'[elle avait] de plus beau¹³⁸ ») pour gagner un peu d'argent pour sa famille, elle déteste être cantonnée à la sphère domestique et son père se réfère même parfois à elle en disant « Mon fils Jo¹³⁹ ».

¹³³ Shawna McDermott, *op. cit.*, p. 134.

¹³⁴ *Ibid.*, p. 134. Traduction de : « begins with the enunciation of her wild adolescent dreams »

¹³⁵ *Ibid.* Traduction de : « ambitions that are marked as inappropriate for girls ».

¹³⁶ *Ibid.* Traduction de : « gives up those dreams for a more traditionally feminine reality ».

¹³⁷ Souvent décrite comme une sorte d'autobiographie de son autrice, Louisa May Alcott, *Les Quatre filles du Docteur March* a connu plusieurs adaptations pour le cinéma et la télévision. En 2019, la réalisatrice Greta Gerwig (*Les Filles du docteur March*) choisit de changer la fin originale : Jo trouve un accord avec son éditeur et accepte que l'héroïne de son roman se marie, mais, elle, reste célibataire, faisant du film un récit plus proche de la vraie vie d'Alcott.

¹³⁸ Louisa May Alcott, *Les Quatre filles du docteur March*, Paris, Gallmeister, 2020 [1868], p. 221.

¹³⁹ *Ibid.*, p. 298.

Il semble y avoir eu peu d'évolution dans le devenir des garçons manqués depuis *Les Quatre Filles du docteur March* et l'idée d'un personnage en transition vers son âge adulte et vers sa féminité est très présente dans les *teen movies*. Reprenons l'exemple des jeunes sportives, Billie et Annabel. La première fait face à deux problèmes : les garçons ne s'intéressent pas à elle d'une façon romantique (ce qui ne les empêche pourtant pas de chanter une chanson en son honneur dans les vestiaires) et son père, qui fait campagne pour devenir le maire de la ville, mène une politique antiféministe qui se conjugue mal avec les idées d'égalité que renvoie sa fille. Tout au long du film, Billie est partagée entre sa passion pour le sport [fig. 67], la déception de son père qui voudrait qu'elle soit bien plus féminine et son aspiration à une vie d'adolescente « classique ». Ce mal-être est d'ailleurs exprimé dans une chanson qu'on peut l'entendre chanter dans le premier tiers du film. L'adolescente est plutôt populaire et remporte l'adhésion de ses camarades, elle est célébrée quand elle gagne la rencontre d'athlétisme, y compris par son père. Néanmoins, à la fin du film, elle se transforme complètement. Mike, le garçon de son équipe qu'elle convoitait, mais qui était toujours vexé d'être battu par une fille, admet qu'elle est meilleure que lui et vient lui présenter des excuses et l'inviter au « bal de la victoire » [fig. 68]. Alors qu'on pense qu'elle a finalement réussi à résoudre tout ce qui constituait un obstacle à son bonheur et qu'elle va continuer sur cette voie, elle annonce subitement à son père : « Être une fille est si agréable que j'abandonne l'athlétisme¹⁴⁰ ».



fig. 67. Billie s'entraîne. *Billie* (1965)



fig. 68. Billie se rend au bal. *Billie* (1965)

En 1976, Annabel, l'héroïne de *Un vendredi dingue, dingue, dingue*, suit le même chemin. La première scène du film se déroule dans la chambre en désordre de l'adolescente qui se réveille pour aller à l'école. Elle se présente en voix off [fig. 69], puis introduit un à un les

¹⁴⁰ *Billie* [01.23.33].

membres de sa famille. D'abord, son petit frère, Ben, un petit garçon très ordonné, puis son père, pour lequel elle éprouve beaucoup d'affection et d'admiration et enfin, sa mère, avec laquelle elle entretient une relation plus compliquée et qui lui reproche régulièrement son immaturité et son manque d'ordre. Comme dit précédemment, le film fonctionne sur le principe de l'échange de corps entre deux personnages, ici, Annabel et sa mère. Après avoir pris la place l'une de l'autre pendant une journée, les deux femmes finiront par mieux se comprendre et accepter leurs différences, le garçon qui lui plaisait montrera enfin de l'intérêt pour elle et la jeune fille adoptera finalement un aspect plus féminin [Fig. 70] (c'est sa mère, piégée dans son corps, qui décide de la transformer en se rendant chez l'esthéticienne et le coiffeur).



Fig. 69 et 70. Annabel au début du film et sa transformation à la fin du film. *Un vendredi dingue, dingue, dingue* (1976)

Bien évidemment, les jeunes sportives ne sont pas les seules concernées et il arrive la même chose au personnage de Regina, l'une des sœurs de *La Nuit de la comète*. À la fin du film, elle incarne la mère de la famille recomposée qu'elle forme avec Hector. Ce changement est fortement accentué par le changement de costume de la jeune fille, qui passe d'un look androgyne [fig. 71] qui permet une grande liberté de mouvement, à une robe imposante [fig. 72]. L'actrice Catherine Mary Stewart nous explique cette décision :

Je porte presque une robe de matrone, mais c'est ce que je voulais parce que, pour moi, c'était un choix lié au personnage. Je me suis dit : " Maintenant, elle représente la Terre mère, elle va prendre le pouvoir et elle sera la mère de tout le monde, même si elle n'a que 18 ans ». Dans mon esprit, c'est ce que j'avais décidé de dépeindre, ce genre de personnage très apprêté, convenable, qui prend un nouveau départ¹⁴¹.

¹⁴¹ Entretien inédit avec Catherine Mary Stewart, réalisé le 6 octobre 2022, voir annexe, pp. 208-215.



fig.71. Photo promotionnelle de *La Nuit de la comète* (1984) mettant avant le côté garçon manqué de Regina

fig.72. Costume de Regina dans la dernière scène du film. *La Nuit de la comète* (1984)

La fin, plutôt inattendue, compte tenu du message du reste de ces films, reflète assez bien deux autres des idées développées par Stahl (qui se penche plus particulièrement sur la carrière de Jodie Foster, mais fait également intervenir d'autres exemples venant de la littérature et du cinéma pour adolescents): les garçons manqués rencontrent souvent des fins hétéronormatives qui mettent l'héroïne, jusque-là en position de résistance, dans une relation supposément heureuse avec un personnage masculin et la dépouillent de la plupart des attributs qui l'ont distingué tout au long du film¹⁴². Pour McDermott, il s'agirait d'une volonté d'appriivoiser, de dompter les garçons manqués (*tomboy taming*), ici par la romance, ces fins vantant les bénéfices d'une relation avec un jeune homme. Ce type de narration vient mettre en évidence l'aspect transitoire, éphémère d'une personnalité de garçon manqué.

Toutefois, certains films de notre corpus présentent aussi des personnages de *tomboys* qui n'empruntent pas cette voie. McNichol incarne Angel dans le film *Les Petites Chéries*, un personnage de garçon manqué, mais dont la personnalité n'est pas rattachée au sport. Dès les premières images du film, elle porte une tenue plutôt androgyne (jean et veste en jean, débardeur noir et paire de Converse), elle s'allume une cigarette et donne un coup de pied à un garçon qui vient l'importuner. Le pari au centre de l'histoire la met en compétition avec Ferris (O'Neal), qui incarne un personnage un peu plus féminin (en cela, c'est un rôle qui s'éloigne un peu de ceux qu'elle a pu jouer dans son enfance) qui s'identifie à des héroïnes de romance (elle se compare à Juliette, l'héroïne de *Roméo & Juliette*, William Shakespeare, 1597). Tout au long du film, les deux jeunes filles sont soutenues par les autres occupantes de leur cabanon du camp de vacances. Celles qui encouragent Angel sont d'ailleurs moins féminines que celles de l'autre équipe : Penelope, la plus jeune des vacancières, n'a pas encore atteint sa puberté et Dana

¹⁴² Lynne Stahl, *op. cit.*, p. 52.

correspond aux codes de la *nerd*, une catégorie de personnage « associée, de manière très codifiée, au port de lunettes, à un goût suspect pour la lecture et plus largement un intérêt pour la culture et l'art¹⁴³. » Contrairement à Billie et Annabel, les deux jeunes filles sportives évoquées un peu plus tôt, Angel ne finit pas avec le garçon (Randy, interprété par Matt Dillon) et c'est même elle qui met fin à leur relation. Même si l'expérience vécue par Angel semble avoir pas mal bouleversé la jeune fille, les vacances se terminent malgré tout sur une note positive grâce à sa nouvelle amitié avec Ferris, pourtant son adversaire pendant tout le film. Comme le fait remarquer Hatch, « dans *Les Petites Chéries*, c'est la fille hyperféminine, Cinder (Krista Errickson), qui est perçue comme un problème, et non le garçon manqué. [...] À la fin du film, cependant, toutes les campeuses ont rejeté Cinder et sa valorisation du sexe en préférant prolonger leur enfance pour un autre été¹⁴⁴. »

Angel et Ferris choisissent de mettre de côté la possibilité d'une relation avec un garçon à la fin du film et préfèrent se concentrer sur leur amitié. On évite une fin hétéronormative pour ces personnages. Elles ne sont pas encore prêtes à la perte de leur virginité ou s'en trouvent bouleversées et elles choisissent de s'épanouir dans un autre type de relation. C'est aussi le cas de Casey, le personnage interprété par Jodie Foster dans *La Course au trésor*, dont le devenir amoureux n'est jamais un enjeu du film et qui trouve une conclusion heureuse avec la famille qui la recueille à la fin.

Hatch considère que « le garçon manqué était synonyme d'enfance et d'immaturité sexuelle¹⁴⁵ », ce que viennent appuyer ces deux films. Ils montrent aussi qu'il est tout de même possible pour les garçons manqués d'emprunter d'autres voies et de s'épanouir en dehors des relations amoureuses hétérosexuelles en choisissant l'amitié ou la famille. Toutefois, ce comportement est souvent jugé acceptable seulement jusqu'à l'adolescence et s'il perdure, il pourra éventuellement être perçu, de manière implicite, comme un signe de lesbianisme. C'est d'ailleurs le cas pour certains films et une partie de ces jeunes filles sont aujourd'hui perçues comme des héroïnes *queers*, même si ce n'était pas toujours une volonté au départ¹⁴⁶. Le « Butches » du titre de l'article de Hatch est d'ailleurs un terme utilisé pour désigner des lesbiennes masculines et, outre ce texte, on retrouve ce mot utilisé à plusieurs reprises dans des

¹⁴³ Adrienne Boutang et Célia Sauvage, *Les teen movies*, *op. cit.*, p. 66

¹⁴⁴ Kristen Hatch, *op. cit.*, pp. 82-83. Traduction de : « in *Little Darlings* it is the hyper-feminine girl, Cinder (Krista Errickson) who is perceived to be a problem, not the tomboy. [...] By the film's end, however, all of the campers have rejected Cinder and her valorization of sex in favor of extending their childhood for another summer. ».

¹⁴⁵ Kristen Hatch, *op. cit.*, p. 76. Traduction de : « the tomboy was synonymous with childhood and sexual immaturity. »

¹⁴⁶ Entretien inédit avec Ronald F. Maxwell, réalisé le 29 août 2022, voir annexe, pp. 187-199.

écrits consacrés aux garçons manqués des années 1970-1980 comme dans « Girls on the Edge of the Reagan Era » écrit par Chuck Kleinhans¹⁴⁷ pour décrire le changement de look d'un des personnages du film *Times Square* (Allan Moyle, 1980) ou chez Jack Halberstam¹⁴⁸, qui consacre un chapitre de son ouvrage *Female Masculinity* à la représentation des butches dans le cinéma. Cette suspicion d'homosexualité dès que l'on s'éloigne d'une féminité traditionnelle met parfaitement en évidence la façon dont cette figure du garçon manqué vient questionner les stéréotypes de genre et les rapports que les jeunes filles sont censées entretenir avec une certaine forme de féminité.

c) Un personnage qui remet en question les stéréotypes de genre

Julie Magne, Marie-Christine Lagabrielle et Marie Line Felonneau étudient l'évolution des stéréotypes associés au genre et soulèvent un point qui pourrait expliquer pourquoi certains personnages peuvent être perçus comme des garçons manqués :

Les stéréotypes de sexe présentent la caractéristique d'être fondés sur une distinction qui sépare les êtres humains en seulement deux groupes. En conséquence, beaucoup d'entre eux sont basés sur la notion des contraires. Cela implique que lorsque l'individu s'éloigne du stéréotype associé à son groupe, il se rapproche également du stéréotype attaché à l'autre groupe [...] une femme qui semblera moins chaleureuse que le stéréotype féminin sera perçue comme moins féminine, mais aussi comme plus masculine¹⁴⁹.

Cette définition permet d'élargir la perspective. En effet, certains personnages de *teen movies* sont considérés comme des garçons manqués dès lors qu'ils partagent certains de ces traits, parce qu'ils « agissent à l'encontre des normes de genre¹⁵⁰. » Par exemple, la jeune Francie, héroïne du film *Un amour de vacances*, est plutôt féminine, mais rêve d'intégrer un groupe de surfeurs et son corps n'est pas encore aussi développé que celui de ses amies. Ceci la complexifie et lui vaut des moqueries. Son physique et son attrait pour le sport suffisent à en faire un garçon

¹⁴⁷ Chuck Kleinhans, « Girls on the Edge of the Reagan Era », dans Frances Gateward and Murray Pomerance (dir.), *Sugar, Spice, and Everything Nice, Cinemas of Girlhood*, Detroit, Wayne State University Press, 2002, pp. 73-90.

¹⁴⁸ Jack Halberstam, *op. cit.*, p. 11.

¹⁴⁹ Julie Magne, Marie-Christine Lagabrielle et Marie Line Felonneau, « Les stéréotypes de sexe évoluent-ils ? Une étude exploratoire auprès d'étudiant.e.s français », *L'orientation scolaire et professionnelle*, vol. 47, n° 3, 2018, pp. 495-520.

¹⁵⁰ Kristen Hatch, *op. cit.*, p. 77. Traduction de : « acting against gender norms ».

manqué. L'apparence physique des personnages est souvent un indicateur de leur côté *tomboy* bien que la mode des années 1970 acceptait volontiers des silhouettes plutôt androgynes qui s'éloignaient des modèles très genrés des décennies précédentes. Ainsi, Angel (*Les Petites Chéries*) ressemble bien plus à Randy qu'aux autres filles du camp de vacances [Fig. 73] et Casey (*La Course au trésor*) porte des vêtements proches de ceux des garçons vivant au Manoir de Candleshoe [Fig. 74], ce qui renforce leur côté garçon manqué. Bien évidemment, l'adoption de tenues plus masculines offre aux jeunes filles davantage de confort et de liberté de mouvement, qu'elles ne se privent pas de mettre à profit pour jouer, explorer et vivre de nouvelles expériences.



fig. 73 et 74. La ressemblance entre Angel et Randy, *Les Petites Chéries* (1980). Casey et les enfants de Candleshoe devant le Manoir, *La Course au trésor* (1977)

Toujours en relation avec ce rapport au corps, l'historienne Kristen Hatch avance une autre raison pour expliquer la présence importante de personnages de garçons manqués dans les films pour adolescents : la sexualisation des adolescentes à un très jeune âge. Pour elle, cet intérêt pour les personnages de *tomboys* vient principalement du fait qu'ils permettent de « signaler le caractère innocent et présexuel des filles dans une culture où les règles concernant le genre et la sexualité évoluaient rapidement¹⁵¹. » Elle donne pour exemple les rôles attribués à Jodie Foster dans *Taxi Driver* (Martin Scorsese, 1976) et à Brooke Shields dans *La Petite* (*Pretty Baby*, Louis Malle, 1978). Les deux actrices, âgées de 12 ans à l'époque, y jouent respectivement une prostituée et la fille d'une prostituée. Les personnages de garçons manqués agiraient donc comme une façon de contrer cette sexualisation précoce en proposant des modèles qui sont encore du côté de l'enfance et de l'innocence. Elle note que « cette association de l'adolescence avec la masculinité suggère que le fait d'être un garçon manqué est perçu comme un signe d'immaturité autant que de rébellion vis-à-vis du genre¹⁵² ». À l'inverse, que « le comportement très féminin des filles est souvent interprété comme un signe de

¹⁵¹ Kristen Hatch, *op. cit.*, p. 81. Traduction de : « to signal girls' status as innocent and pre-sexual in a culture where the rules about gender and sexuality were rapidly changing. »

¹⁵² *Ibid.*, p. 82. Traduction de : « This association of adolescence with masculinity would suggest that tomboyishness is interpreted as a marker of immaturity as much as it is one of gender rebellion ». »

précocité¹⁵³.» Ces adolescentes à la féminité exacerbée correspondent souvent à un autre stéréotype de personnages : les *mean girls* (ou « chipies » comme les appellent Boutang et Sauvage¹⁵⁴). Ces jeunes filles utilisent la séduction et la manipulation pour arriver à leurs fins et sont souvent perçues comme plus matures que leurs camarades, ce qui leur confère une certaine autorité. Elles sont vues comme des manipulatrices. Leur violence est plus pernicieuse et, si leur comportement emprunte certains traits aux hommes, il est aussi à rapprocher des figures de magicienne ou de sorcière.

Boutang et Sauvage citent *Les Petites Chéries* comme étant « un des seuls films à présenter des scènes d'affrontement physique entre filles¹⁵⁵ ». On retrouve malgré tout ponctuellement ce type de scènes dans d'autres films avec des *tomboys*. C'est aussi à cette époque qu'on voit apparaître plus régulièrement des filles qui se battent contre des garçons, pour se défendre ou venir au secours de leurs amies. S'il est vrai qu'« il est rare que les filles en viennent aux mains¹⁵⁶ », il est peut-être tout de même pertinent d'analyser ces quelques séquences tant ce comportement est effectivement peu courant pour des adolescentes au cinéma.

Dès leur première rencontre, force est de constater que Casey et Cluny (Veronica Quilligan), les deux adolescentes de *La Course au trésor*, ne semblent pas s'apprécier. La première, fraîchement arrivée des États-Unis, profite de sa nouvelle vie de château et refuse d'aider les autres enfants qui s'occupent des tâches ménagères. La seconde, recueillie depuis son enfance par Lady St Edmund, soupçonne Casey de mentir et ne lui fait pas confiance. Une première dispute dans le manoir se termine par des menaces de violence physique de la part de l'Américaine. Alors que la grand-mère et son valet sont sortis, les garçons entreprennent de cirer le parquet tandis que les filles décident de faire de la confiture. À nouveau, Casey refuse d'apporter son aide et part lire à l'extérieur. Une bagarre éclate alors entre elle et Cluny. Excédée par l'attitude de la nouvelle arrivée, elle la fait tomber du poteau sur lequel elle était assise. Anna (Sarah Tamakuni), qui l'accompagne, la réprimande pour son geste. Casey se relève, lui écrase le pied et lui tord le bras avant de la jeter violemment dans le poulailler. Cluny tente de contre-attaquer, mais Casey l'évite et elle atterrit cette fois dans les tomates dont elle arrache un plant qu'elle enroule autour du cou de son adversaire. Une tomate bien mûre vient

¹⁵³ *Ibid.*, p. 82. Traduction de : « girls' overtly feminine behavior is often interpreted as a sign of precocity ».

¹⁵⁴ Adrienne Boutang et Célia Sauvage, *op. cit.*, p. 56.

¹⁵⁵ *Ibid.*, p. 56.

¹⁵⁶ *Ibid.*, p. 56.

lui exploser au visage. Casey attrape alors un fruit restant, l'écrase sur le front de Cluny et s'éloigne. Elle réagit en lui sautant sur le dos et tombent toutes les deux dans la porcherie, laissant s'échapper les porcelets. Elles continuent de se battre jusqu'à ce que Casey fasse rouler Cluny dans les buissons. Anna, la plus jeune des filles, la gronde puis lui assène un coup à l'estomac et, à l'aide de son pied, la propulse vers les buissons où Cluny achève de la faire chuter. La bagarre reprend, cette fois entre les trois filles qui finissent dans le lac, mais continuent malgré tout de se battre jusqu'à ce que Peter arrive pour les séparer. Au cours de la scène suivante, un repas qui réunit tous les habitants du manoir, le spectateur peut constater les blessures dont souffre chacune des filles. Le résultat de cette bagarre sera néanmoins bénéfique puisqu'elle apaisera les tensions qui existaient entre elles et les préparera à la bataille finale qui opposera les habitants de Candleshoe à une bande de voleurs qui souhaitent dérober le trésor familial.

La séquence, qui a lieu vers la moitié du film, dure près de trois minutes. Les adolescentes ne retiennent pas leurs coups et des plans rapprochés permettent de lire à la fois la douleur et la colère sur leurs visages. La violence de la scène est assez étonnante, en particulier dans un film produit par les studios Disney, pourtant elle vient parfaitement mettre en lumière l'animosité et la méfiance qui règnent entre elles. Le montage et certaines lignes de dialogue de la séquence assimilent les bagarreuses aux animaux de la petite ferme (poules et cochons), accentuant l'incongruité de leur comportement. La manière de régler ce conflit est d'autant plus inhabituelle qu'elles évoluent dans un milieu aisé, avec des manières de se comporter très codifiées, en particulier pour les jeunes filles qui se doivent de respecter une certaine étiquette, ce que vient appuyer Anna en remettant en question les agissements de Cluny (« ce n'était pas très gentil de faire ça¹⁵⁷ ») avant de se lancer elle-même dans le combat. Finalement, cette séquence pourrait être un moyen de rappeler que ces jeunes filles n'appartiennent ni l'une ni l'autre à ce monde et qu'elles se ressemblent plus que ce qu'elles pensent. Si Casey est directement assimilée à un garçon manqué dès les premières images du film, ce n'est pas le cas de Cluny qui a tout de la jeune fille sage, porte des robes, participe aux tâches ménagères, s'occupe des enfants plus jeunes, etc.

Il en va de même pour Angel et Ferris dans *Les Petites Chéries*, mais contrairement à *La Course au trésor*, leur bagarre intervient dès leur première rencontre. Quand Angel monte dans le bus, il ne reste qu'une seule banquette disponible. Elle y prend place après avoir donné de grands coups de pied dans sa valise pour la faire rentrer puis elle lance un regard de défi aux

¹⁵⁷ Traduction de : « it wasn't a very nice thing to do » [00.54.53]

filles du bus qui la dévisagent. Pendant que les autres adolescentes parlent de films et de garçons, Angel les écoute en s'allumant une cigarette et en levant les yeux au ciel. Alors que le bus commence à partir, il est arrêté par une Rolls-Royce dont sort Ferris. Elle cherche une place où s'asseoir, mais le seul emplacement disponible est à côté d'Angel qui refuse de la laisser s'installer. Elle occupe tout l'espace et se moque d'elle, sous le regard amusé des autres filles. Ferris dégage ses jambes qui bloquaient le siège et s'assoit malgré tout. Comme elle refuse de bouger, Angel tente de la pousser du siège. Elles commencent alors à se battre. Seule Dana (Alexa Kenin) essaye de les raisonner, les autres adolescentes se lèvent pour les encourager et semblent beaucoup s'amuser. Alors qu'elles se rouent de coups de poing, allongées dans l'allée centrale du bus, elles sont interrompues par une remarque du chauffeur alerté par le bruit et retournent à leur place. Cette brève scène de rencontre vient directement montrer la rivalité entre les deux jeunes filles, rivalité qui persistera sous la forme d'un pari pendant tout le film. Une bataille de nourriture entraînée par les deux campeuses surgit également au cours d'une scène de repas, mais bien plus que leur opposition, elle vient souligner leur complicité grandissante et toutes les filles du camp prennent rapidement part au jeu.

Si ce type de scènes d'affrontement et de bagarre entre adolescentes reste plutôt rare dans les *teen movies*, ces jeunes filles sont parfois aussi contraintes d'utiliser la violence comme réponse à une agression. C'est le cas des *tough girls* et des *final girls* qu'on retrouve dans les films d'action ou d'horreur de la toute fin des années 1970 et du début des années 1980, elles paraissent proposer une sorte d'alternative ou d'évolution aux personnages de garçons manqués qui semblent disparaître à peu près à la même période.

d) La *tough girl* et la *final girl*: quelle évolution pour les *tomboys* au début des années 1980 ?

Si la présence de *tomboys* se raréfie dans les *teen movies* à partir des années 1980, certains de ces personnages portent en eux une évolution du stéréotype. Par exemple, Regina, l'héroïne de *La Nuit de la comète*, représente bien ce qu'on imagine d'une *tough girl* (une fille dure à cuire), équivalent aux *tough women* (des femmes dures à cuire). Elle correspond aux critères que donne Raphaëlle Moine pour définir les femmes d'action :

Des personnages féminins engagés dans une épreuve ou une série d'épreuves qui nécessitent de mobiliser des ressources physiques et des techniques de combat et/ou pour lesquelles elles déploient une performance athlétique, acrobatique ou simplement violente¹⁵⁸.

En général, les femmes adultes qu'on qualifie de *tough women* présentent des musculatures qui les font paraître plutôt masculines, contrairement à d'autres modèles d'héroïnes d'action très féminines telles que Sabrina, Jill et Kelly, les enquêtrices de la série *Drôles de dames* (*Charlie's Angels*, Ivan Goff et Ben Roberts, 1976-1981). On les retrouve dans des films qui connaissent le succès à l'époque comme *Alien* (Ridley Scott, 1979) et sa suite (*Aliens*, James Cameron, 1986) ou encore *Terminator* (James Cameron, 1984). Pourtant, comme l'explique Marianne Kac-Vergne, dans les films de science-fiction, il y a finalement assez peu de personnages de ce type, ou alors elles sont plutôt les acolytes ou les faire-valoir du héros masculin. Elles servent principalement à « refléter le héros masculin, délimitant les contours de la masculinité dans un genre masculin préoccupé par les anxiétés masculines¹⁵⁹ », et ce, même si elles sont le fruit de valeurs féministes. Selon elle, la mise en valeur de ces quelques personnages de femmes fortes serait une sorte de « féminisme de forme¹⁶⁰ » qui donne l'illusion que les femmes ont gagné du pouvoir dans l'Amérique grâce au féminisme des années 1960-1970. Pour Yvonne Tasker, le succès de ces films pourrait aussi être vu comme « le contrecoup du féminisme des années 1970, comme le signe d'un nouveau conservatisme dans les politiques nationales et sexuelles¹⁶¹ », une position partagée par Raphaëlle Moine¹⁶². Regina, l'une des adolescentes du film *La Nuit de la comète*, ressemble beaucoup à ces personnages de films d'action.

Dès le début du film, elle démontre une attitude de garçon manqué. Si, lors de sa première apparition à l'écran, le montage laisse penser à une représentation de la jeune fille typique du *male gaze* en cadrant le pied de la jeune fille [Fig. 75] puis en remontant doucement le long de sa jambe par un travelling, ce geste est rapidement contrecarré par l'apparition de la borne d'arcade du cinéma dans lequel elle travaille et à laquelle elle joue avec dextérité et talent

¹⁵⁸ Raphaëlle Moine, *Les Femmes d'action au cinéma*, Paris, Armand Colin, 2010, p. 6.

¹⁵⁹ Marianne Kac-Vergne, « Sidelining Women in Contemporary Science-Fiction Film », *Miranda* [En ligne], n° 12, 2016. <https://doi.org/10.4000/miranda.8642>. Mis en ligne le 2 mars 2016, consulté le 30 janvier 2023, p. 2. Traduction de : « reflect the male hero, delineating the contours of masculinity within a male genre concerned with male anxieties ».

¹⁶⁰ *Ibid.*, p. 2. Traduction de : « an act of feminist tokenism ».

¹⁶¹ Yvonne Tasker, *Spectacular Bodies: Gender, genre and the action cinema*, Londres, Routledge, 1993, p. 1. Traduction de : « a backlash against the feminism of the 1970s, as indicative of a new conservatism in both national and sexual politics ».

¹⁶² Voir Raphaëlle Moine, *Les Femmes d'action...*, *op. cit.*, p. 10.

[Fig. 76] tandis que ses collègues, en contrechamp, s'occupent des clients. S'ensuit un gros plan sur son visage, absorbé par le jeu, le regard déterminé et concentré [Fig. 77]. La façon dont la lumière vient accentuer son regard n'est pas sans rappeler ceux des personnages de femmes fatales des films noirs. Après plusieurs secondes de jeu, elle est finalement interrompue par son patron qui lui demande d'arrêter et de finir de nettoyer. Des plans rapprochés [Fig. 78] viennent progressivement remplacer les gros plans signifiant le retour à ses obligations.



fig. 75 et 76. L'apparition de la borne d'arcade vient déjouer un plan typique du *male gaze*.
La Nuit de la comète (1984)



Fig. 77 et 78. Regina est déterminée à battre son score, puis elle sort progressivement du jeu. *La Nuit de la comète* (1984)

Ce premier aperçu du personnage laisse transparaître sa personnalité de garçon manqué, mais aussi sa féminité en utilisant des codes du cinéma classique hollywoodien. Le jeu vidéo laisse penser qu'elle apprécie les activités dédiées habituellement aux garçons. En effet, à l'époque, peu de films représentaient des personnages féminins s'intéressant à ce domaine alors que les garçons, eux, possédaient des ordinateurs dans leur chambre, jouaient aux jeux d'arcade et pratiquaient des activités dans lesquels ils étaient physiquement actifs¹⁶³. Pour autant, comme nous le découvrons par la suite, Regina est féminine, plaît aux garçons et ne renonce jamais à cet aspect de sa personnalité. Fille de militaire, elle sait se servir d'une arme et se battre. Elle est intelligente, courageuse et combative et, comme nous avons pu le voir précédemment, elle fait preuve d'une grande indépendance. Elle se retrouve confrontée à plusieurs reprises à des personnes qui lui veulent du mal, mais réussit toujours à les contrer. Elle finira pourtant par

¹⁶³ Voir Maryn C. Wilkinson, *op. cit.*, pp. 31-33.

renoncer à son indépendance pour se conformer à un rôle de mère plus traditionnel. Son changement de costume dans la dernière séquence du film atteste de façon assez manifeste de l'adoption de cette nouvelle fonction. Jusque-là, dans les *teen movies*, nous avons affaire à des adolescentes relativement jeunes, qui n'envisageaient pas encore d'être mères. En cela, Regina se rapproche plutôt des *tough women* que des *tomboys*, la maternité occupant souvent une place importante des films d'action dans lesquels elles évoluent et, contrairement aux garçons manqués auxquelles on reproche souvent leur immaturité, le côté maternel vient conférer à des personnages comme Regina une maturité que n'ont pas forcément des jeunes filles comme Angel, Ferris ou Casey. Au cours de notre entretien, le réalisateur et scénariste du film *La Nuit de la comète*, Thom Eberhardt, nous confiait son inspiration pour concevoir les deux adolescentes du film :

Ces personnages étaient tout droit sortis des films américains des années 1930, la période du Pré-code entre 1930 et 1934. J'ai grandi en regardant ces films à la télévision, puis, plus tard, en suivant des cours d'histoire du cinéma à l'université. Regardez Ginger Rogers, Jean Harlow ou n'importe quel film dans lequel Joan Blondell a joué pendant cette période. Il y avait beaucoup de ces actrices, des dures à cuire armées d'une répartie percutante. Elles aimaient l'amour et l'argent et ne craignaient pas de se battre pour obtenir ce qu'elles voulaient. [...] C'est de ces personnages que viennent Regina et Sam ¹⁶⁴.

On trouve d'ailleurs dans le film des clins d'œil à certains films de cette époque comme l'affiche de *La Belle de Saïgon* (*Red Dust*, Victor Fleming, 1932) avec Jean Harlow.

Comme nous l'avons dit précédemment, la maturité et le côté maternel se retrouvent aussi chez Laurie Strode (Curtis) dans *Halloween*. Par plusieurs aspects, la *Final girl* qu'elle incarne, et qui pose en partie les bases théoriques de ce type de personnage, possède des traits du garçon manqué, ce que ne manque pas de relever Carol J. Clover quand elle définit le stéréotype dans *Men, Women, and Chain Saws : Gender in the Modern Horror Film* (1993):

La *Final Girl* est en quelque sorte un garçon manqué. [...] elle n'est pas pleinement féminine — en tout cas, elle ne l'est pas autant que ses amies. Son intelligence, sa gravité, sa compétence

¹⁶⁴ Entretien inédit avec Thom Eberhardt, réalisé le 30 septembre 2022, voir annexe, pp. 200-207.

en mécanique et dans d'autres domaines pratiques, et sa réticence sexuelle la distinguent des autres filles et l'allient, ironiquement, aux garçons qu'elle craint ou rejette¹⁶⁵.

Elle revient elle aussi sur le prénom ou le surnom porté par la *Final Girl*¹⁶⁶ qui, comme pour les garçons manqués, sont plutôt masculins. Ces jeunes filles passent souvent de la passivité et l'observation impuissante au début du film à un rôle actif face au tueur dans un second temps, les plaçant ainsi davantage du côté du héros de film d'action masculin que de celui de la demoiselle en détresse qui doit être secourue. Cependant, l'importance de la virginité dans la survie de ces jeunes filles et la maturité dont elles font preuve semble suggérer une nécessité pour les personnages féminins de toujours correspondre à un certain idéal féminin et, comme pour les *tough women*, ce « féminisme de forme¹⁶⁷ » paraît difficile à dépasser. Néanmoins, à l'aune d'une décennie qui viendra diffuser des idées plus conservatrices portées par Ronald Reagan et sa politique, ces stéréotypes ont tout de même le mérite de proposer des nouveaux modèles de féminité en montrant des femmes actives et indépendantes.

Pour conclure, il est évident que le garçon manqué est un personnage plus complexe qu'il n'y paraît, qui vient questionner les stéréotypes de genre en déjouant l'idée de passivité associée aux jeunes filles et ce, dès l'apparition du personnage à la fin du XIX^e siècle. Il permet de présenter des adolescentes indépendantes, ayant soif de liberté et ne se conformant pas forcément à ce qu'on attend d'elles. Jack Halberstam attribue leur popularité dans les années 1970 et 1980 aux « effets de la deuxième vague féministe des années 1960 [qui] commencent finalement à affecter l'éducation des enfants¹⁶⁸ » avant d'ajouter que « les garçons manqués ont proliféré dans le climat d'éducation progressiste où les parents remettaient en cause les normes genrées et les idées reçues sur les filles et les garçons¹⁶⁹. » Cette dynamique sera remise en question pendant les années 1980, décennie pendant laquelle ces garçons manqués seront progressivement remplacés. L'actrice Diane Franklin [fig. 80] explique qu'au début de sa carrière, au milieu des années 1970, elle avait des difficultés à trouver des rôles parce que « l'industrie ne recherchait pas encore [son] genre, c'était plutôt Kristy McNichol,

¹⁶⁵ Carol J. Clover, *Men, Women and Chain Saws: gender in the modern horror film*, Princeton, Princeton University Press, 2015, p. 40. Traduction de : « The Final Girl is boyish, in a word. [...] she is not fully feminine—not, in any case, feminine in the ways of her friends. Her smartness, gravity, competence in mechanical and other practical matters, and sexual reluctance set her apart from the other girls and ally her, ironically, with the very boys she fears or rejects. »

¹⁶⁶ *Ibid.*, p. 40.

¹⁶⁷ Marianne Kac-Vergne, *op.cit.*, p. 2.

¹⁶⁸ Jack Halberstam, *op. cit.*, p. 11.

¹⁶⁹ *Ibid.*

Tatum O’Neal... Les filles jouaient des garçons manqués. Ce n’était pas la fille féminine qui était castée, c’était plutôt la fille garçon manqué¹⁷⁰ ». Elle note un changement suite à la sortie du film *La Petite* (1978) dans lequel joue Brooke Shields [fig. 79]. Pour nuancer légèrement son propos, Franklin a 20 ans au moment du tournage de *The Last American Virgin* (Boaz Davidson, 1982) et son physique est peut-être, à ce moment-là, plus en phase avec les rôles d’adolescentes lycéennes qu’elle interprète. On peut tout de même lui concéder que la popularité de Brooke Shields marque l’apparition de nouveaux physiques à la mode, plus féminins (et sexualisés) que ceux recherchés dans les années 1970. Cependant, des traits de personnalité du *tomboy* persisteront de manière plus nuancée chez certaines jeunes filles comme Monique, la lycéenne française que joue Diane Franklin dans *Gagner ou mourir (Better Off Dead*, Savage Steve Holland, 1985), passionnée de mécanique et très débrouillarde.



Fig. 79. Brooke Shields, 12 ans, dans *La Petite*



Fig. 80. Diane Franklin, 20 ans, dans *The Last American Virgin*

D’ailleurs, dans « Chronic Tomboy », Lynne Stahl cite Jodie Foster comme l’un des rares exemples d’actrices ayant interprété des personnages de garçons manqués dont la célébrité a survécu au passage à l’âge adulte¹⁷¹. Elle prend pour exemple Tatum O’Neal dont la carrière s’est tassée après l’adolescence et Kristy McNichol, qui a continué à travailler, mais n’a jamais retrouvé la popularité dont elle jouissait au début des années 1980¹⁷². Les choix de carrière de Foster sont peut-être une piste pour expliquer cette longévité. Les rôles qu’elle a incarnés oscillent sans cesse entre une image de garçon manqué (*Alice n’est plus ici – Alice Doesn’t Live Here Anymore*, Martin Scorsese, 1974, *Un vendredi dingue, dingue, dingue*, *La Course au trésor...*) et des personnages de (très) jeunes filles sexualisés (*Taxi Driver*, Martin Scorsese, 1976, *La Petite Fille au bout du chemin...*). Les personnages de Foster redéfinissent les

¹⁷⁰ Entretien inédit avec Diane Franklin, réalisé le 21 octobre 2022. Traduction de : « the entertainment business was not casting girls that were my type yet, it was more Kristy McNichol, Tatum O’Neal... Kids would play tomboys. It wasn’t the feminine girl that was being cast, it was more like the tomboy girl. »

¹⁷¹ Lynne Stahl, *op. cit.*, p. 53. Traduction de : « Foster is a rare example among her generational cohort of a tomboyish child actress whose celebrity has survived the transition to adulthood. »

¹⁷² *Ibid.*, p. 53

contours du garçon manqué, ils relèvent des critères du *tomboy*, mais dès qu'elle quitte l'enfance pour entrer dans l'adolescence, on utilise sa féminité pour la sexualiser. On retrouvera Jodie Foster, à la fin des années 1980 et au début des années 1990, dans des rôles de femmes d'action, en particulier dans *Le Silence des Agneaux* (*Silence of the Lambs*, Jonathan Demme, 1991) dans lequel elle joue une agente du FBI. Tatum O'Neal et Kristy McNichol auront plus de difficultés à surmonter le passage de l'adolescence à l'âge adulte, peut-être trop identifiées aux personnages de garçons manqués. Malgré des tentatives de jouer des personnages plus féminins comme dans *The Pirate Movie* (*Pirate Movie* Ken Annakin, 1982) ou *Just The Way You Are* (Édouard Molinaro, 1984), Kristy McNichol ne rencontrera plus le succès qu'elle avait dans les années 1970. L'image du garçon manqué disparaît donc peu à peu pour laisser place à d'autres modèles stéréotypés tels que la *Final girl*, plus en phase avec la popularité naissante du *slasher*. Mais ces personnages illustraient bien l'idée de transition et d'entre-deux propre à l'adolescence.

À travers cette première partie consacrée aux relations que les adolescentes entretiennent avec leurs familles et leurs amies, on peut constater que la figure de l'adolescente se dessine dans un entre-deux. Avec sa famille, elle a toujours un pied dans l'enfance, mais avec ses amies elle est parfois amenée à jouer le rôle de mère. C'est dans la chambre que se cristallise clairement la transition. L'espace appartient à la fois à la maison familiale et il sert de lieu de réunion pour les amies. En sortant de cette pièce, les jeunes filles amorcent leur transition vers l'âge adulte. La sous-partie sur le téléphone met aussi en évidence le délitement des relations et le caractère éphémère de certaines amitiés adolescentes. Dans cet ordre d'idées, la fin de *Ça chauffe au lycée Ridgemont* nous présente le devenir de chacun des personnages une fois l'année finie, comme le faisait déjà *American Graffiti*. Se faisant, on a l'impression que leur destinée est toute tracée et que quelque chose d'inévitable s'est joué au moment de quitter le lycée et de passer à l'âge adulte. De la même façon, le destin d'Annie dans *Ça plane, les filles?* semble être scellé dès la première scène, comme si la mort qui l'attend la suivait tout au long du film.

DEUXIÈME PARTIE

PASSAGE À L'ÂGE ADULTE,
ENTRE IMAGES FANTASMÉES
ET QUÊTE DE RÉALISME

Après avoir traité les relations qui permettent aux adolescentes de s'émanciper et de quitter le foyer familial, nous allons maintenant nous intéresser aux images des jeunes filles et comment elles peuvent figurer elles aussi une idée de transition et d'entre-deux. Dans un premier temps, un retour sera nécessaire pour évoquer les questions liées à l'évolution de la censure et à l'établissement du *rating system*. Ensuite, nous aborderons la question du regard posé sur les corps et la façon dont les motifs utilisés pour les représenter convoquent un imaginaire érotique.

La sexualité est un thème récurrent des *teen movies* et il convient de s'y pencher plus précisément pour identifier les manières d'évoquer des thématiques spécifiquement féminines. Dans le dernier chapitre, il sera question du bal de promo. C'est une tradition qui fait office de cérémonie pour un rite de passage entre l'adolescence et l'âge adulte, mais c'est aussi un moment qui convoque un imaginaire lié aux contes de fées.

Chapitre 4. Corps exposés

Entre la fin des années 1960 et le milieu des années 1980, les règles de censure évoluent. Sur ce point aussi, c'est une période d'entre-deux. Avant 1984, la plupart des films pour adolescents sont classés R. Ils ont donc la liberté de montrer des choses qui n'apparaissaient pas avant à l'écran, parce que c'était interdit, et qui n'apparaîtront plus après afin de répondre aux critères de la classification PG-13, moins dissuasives pour les parents et n'interdisant pas l'accès des salles aux mineurs non accompagnés. Les images utilisées empruntent à la fois à l'érotisme, mais aussi à des motifs picturaux anciens qui connaissent un regain de popularité au XIX^e siècle, au moment où est inventée la figure de la jeune fille. Nous allons évoquer ici celui de la baigneuse. Il est présent en peinture depuis la Renaissance et se renouvelle au XIX^e siècle, grâce notamment à l'orientalisme et à l'invention de la photographie. On le retrouve régulièrement dans les *teen movies* et il implique généralement la présence d'un personnage de voyeur. Malgré la présence très fréquente de tels motifs à l'écran, certains films cherchent à s'en éloigner pour les moderniser et les prendre à contre-pied, proposant un autre regard sur les adolescentes. Avant d'explorer ces différentes pistes, il paraît nécessaire de préciser comment le *rating system* s'est mis en place et de quelle manière il a évolué jusqu'en 1984.

a) Mise en contexte : le *rating system* et ses conséquences sur la représentation des adolescents

En 1968, un nouveau système de classification vient prendre la place du Code Hays qui était jusqu'alors la norme dans le cinéma hollywoodien. Ce *rating system* ouvre des espaces de liberté inédits en matière de représentations sur grand écran. Nous allons voir comment fonctionne ce système de censure qui s'est imposé à la fin des années 1960 et quelle influence ce bouleversement a pu avoir sur les films visant le public adolescent. Il paraît aussi important d'évoquer la nouvelle cote, le PG-13, qui apparaîtra dans ce système à partir de 1984 et qui jouera un rôle majeur dans la production et la distribution des *teen movies*.

Le Code Hays est un code de production mis en place au milieu des années 1930 par la *Motion Pictures Producers and Distributors Association* (puis MPAA : *Motion Picture Association of*

America). En l'état, ce code est intégré par les producteurs qui redoutent la censure de leurs investissements coûteux et qui fait suite à l'ancienne liste des *Don'ts and Be Carefuls* (dictant ce qu'il ne fallait pas montrer à l'écran et les sujets avec lesquels il convenait de prendre des précautions). Dans *Hollywood, la norme et la marge*, Jean-Loup Bourget rappelle les trois grandes lignes directrices du Code :

1. Toute déviation, toute atteinte à l'ordre établi (religieux, social, moral...) doit être justifiée par le scénario et non gratuite (critère de motivation narrative).
2. Dans toute la mesure du possible, la déviation doit être suggérée plutôt que montrée de façon explicite (critère du bon goût et de l'euphémisme).
3. Lorsque la déviation est néanmoins montrée (parce que le premier principe le justifie), elle doit l'être d'une façon qui ne la rende pas séduisante ou excitante, en particulier pour le jeune spectateur¹⁷³.

Ces règles expliquent en partie le fait que les films pour adolescents sortis au milieu des années 1950 et mettant en scène des rebelles ou des délinquants juvéniles se terminent souvent de manière assez tragique. Il ne fallait pas que ces modes de vie paraissent attrayants, particulièrement pour un public jeune qui pouvait s'identifier à ces personnages.

À partir des années 1950, plusieurs choses viennent mettre à mal le Code de Production. La Cour Suprême des États-Unis reconnaît le cinéma comme un « médium de grande portée pour la communication des idées¹⁷⁴ », dès lors protégé par les Premier et Quatorzième Amendements de la Constitution. Ceci garantit à l'industrie cinématographique le droit à la liberté d'expression. Par ailleurs, la loi antitrust met à mal la concentration verticale de l'industrie, entraînant une séparation entre les studios et les salles de cinéma. Ces dernières n'interviennent donc plus dans le choix des sujets et des projets¹⁷⁵. Enfin, comme l'indique le sociologue Olivier Caïra, « le rajeunissement du public et la concurrence de la télévision [...] incitent à segmenter l'offre de films par l'âge¹⁷⁶ ».

Dans ce nouveau contexte, il devient essentiel de repenser le rapport à la censure. La MPAA décide alors de mettre en place un système de classification, le fameux *rating system* qui permet d'informer le public du contenu des films plutôt que d'interdire ou contrôler en

¹⁷³ Jean-Loup Bourget, *Hollywood, la norme et la marge : Genre, esthétiques et influences du cinéma hollywoodien (1930-1960)*, Malakoff, Armand Colin, 2016 [2005], p. 127.

¹⁷⁴ Olivier Caïra, *Hollywood face à la censure : discipline industrielle et innovation cinématographique 1915-2004*, Paris, CNRS Éditions, 2005, p. 113.

¹⁷⁵ *Ibid*, p. 162.

¹⁷⁶ *Ibid*, p. 151.

amont les propos ou les images. À compter du 1^{er} novembre 1968, les spectateurs trouvent en salle des films classés selon quatre cotes :

- G (*general audiences* – tous publics)
- M (*mature audiences* - avec accord parental)
- R (*restricted* – interdit aux moins de 16 ans non accompagnés d’une personne majeure)
- X (interdit aux moins de 16 ans)

Après quelques modifications, les cotes en usage dans les cinémas à partir de 1972 (et jusqu’en 1984) seront les suivantes :

- G (*general audiences* – tous publics)
- PG (*parental guidance suggested* – Accord parental souhaitable)
- R (*restricted* – Les enfants de moins de 17 ans doivent être accompagnés d’un adulte)
- X (*no one under 17 admitted* – Interdit aux moins de 17 ans [NB : en 1990, la cote NC-17 viendra remplacer par le X qui sera alors réservée à la pornographie])

La décision concernant chaque film est sous la responsabilité de la Classification and Rating Administration (CARA) qui fait partie de la MPPA. On y retrouve des membres spécialistes du comportement humain et du cinéma¹⁷⁷ puis, dans les années 1970, des parents, la classification étant censée « refléter l’avis du “parent américain ordinaire” (*average American parent*)¹⁷⁸ ». Comme l’indique Caïra, « la charge du contrôle est donc reportée sur les familles, à qui l’on doit donner l’information suffisante pour qu’elles appliquent leurs critères¹⁷⁹ ». Il précise aussi que « la cotation situe donc le dernier foyer de censure légitime dans les familles¹⁸⁰ ».

1. Des conséquences du système de classification sur le contenu des films pour adolescents

Ce système de classification permet de faire des films avec des sujets plus matures et controversés tels que le sexe, la drogue, la violence, le rejet des adultes, etc., qui correspondent

¹⁷⁷ *Ibid*, p. 168.

¹⁷⁸ Nolwenn Mingant, « Sexe et censure à Hollywood », dans Mariannick Guennec (dir.), *Entre jouissance et tabous : Les représentations des relations amoureuses et des sexualités dans les Amériques*, Rennes, Presses universitaires de Rennes, 2015, <https://doi.org/10.4000/books.pur.41621>.

¹⁷⁹ Olivier Caïra, *op.cit.*, p. 168.

¹⁸⁰ *Ibid*, p. 169.

davantage à ce que les adolescents pourraient avoir envie de voir (c'est en tout cas ce que semblent conclure les studios lorsqu'on analyse le contenu des films). Dès 1969, des *youth films* comme *Dernier Été* (*Last Summer*, Frank Perry, 1969) profitent de cette opportunité pour aborder des motifs comme le viol ou la nudité. Grâce au *rating system*, les *teen movies* vont avoir la possibilité d'explorer les thématiques liées à la violence ou à la sexualité et la nudité sous des angles différents. Des sujets comme la perte de la virginité, la contraception ou l'avortement ne seront plus systématiquement traités de manière négative. Dans *Carrie*, par exemple, on assiste à la première représentation des règles au cinéma (soit, rappelons-le en 1976). Cet épisode devient même l'élément déclencheur du film.

Un nouveau rapport à la nudité apparaît aussi et met d'ailleurs en lumière une différence de traitement entre les corps nus féminins et masculins. Amy Heckerling, la réalisatrice de *Ça chauffe au lycée Ridgemont*, a été dans l'obligation de remonter une des scènes du film où Stacy et Damone apparaissent nus tous les deux, car le film aurait été classé X (et donc non visible au cinéma par des adolescents). Elle a simplement supprimé les plans où Ray Romanus est nu face à la caméra et le film a pu bénéficier de la classification R¹⁸¹. Les plans de Jennifer Jason Leigh sont, eux, toujours présents dans le montage final. Cet aspect plutôt puritain se retrouve aussi dans la communication des films, également évaluée par la CARA. La bande-annonce de *Les Petites Chéries* ne fait jamais mention de la nature du pari entre les jeunes filles, qui constitue pourtant l'enjeu principal du film. Une partie du dialogue est même postsynchronisée. La réplique de Cinder, qui établit les règles du jeu, passe de « celle qui perd sa virginité la première gagne¹⁸² » (« Whoever loses her virginity first wins ») à « celle qui sort avec un gars la première gagne » (« Whoever catches a guy first wins »). Le film est d'ailleurs classé R alors qu'il ne comporte *a priori* aucun élément visuel qui semble justifier une telle cote, seul le thème abordé peut poser un problème pour la censure. Cependant, la dimension sexuelle de ces films est globalement davantage affirmée et assumée.

La violence, bien présente dans les films des années 1970 – Jean-Baptiste Thoret parle « d'une décennie placée sous le signe de la violence¹⁸³ » – transparait aussi dans les films pour adolescents. Le genre horrifique prend beaucoup d'ampleur à cette époque et les réalisateurs

¹⁸¹ Voir Dana Stevens, « Fast Times at Ridgemont High: A Kid's-Eye View », *The Criterion Collection*, mis en ligne le 11 mai 2021. www.criterion.com/current/posts/7386-fast-times-at-ridgemont-high-a-kids-eye-view. Consulté le 14 décembre 2022.

¹⁸² Bande-annonce du film *Les Petites Chéries* [00.00.52].

https://www.imdb.com/video/vi67158297/?ref_=nv_sr_srg_1_tt_8_nm_0_q_little%20d.

¹⁸³ Jean-Baptiste Thoret, *Le Cinéma américain des années 70*, *op. cit.*, p.21.

vont inventer des figures marquantes comme celles que l'on peut voir dans *L'Exorciste* (*The Exorcist*, William Friedkin, 1973) ou *Massacre à la tronçonneuse* (*Texas Chainsaw Massacre*, Tobe Hooper, 1974) et qui contrastent avec ce qui pouvait être proposé avant. Le *slasher* s'impose, lui aussi, à la fin des années 1970. Les réalisateurs de ces films revendiquent souvent une grande influence de films comme *Psychose* (*Psycho*, Alfred Hitchcock, 1960), mais ils ont désormais la possibilité de montrer à l'écran ce qui n'était alors que suggéré. Le spectateur fait face à une violence plus frontale, plus sanglante, parfois esthétisée.

Cette nouvelle liberté s'accompagne donc de nouveaux thèmes et motifs. Malgré tout, le système de classification pose problème, car il ne paraît pas vraiment adapté pour un public adolescent et ne semble pas véritablement le prendre en compte. En effet, la plupart des *youth films* sont classés R, ce qui suppose que ces jeunes doivent être accompagnés pour avoir le droit d'assister à la séance. Or, les adolescents ne souhaitent pas voir ces films avec leurs parents (et inversement). En effet, comme le souligne Adrienne Boutang, « les réactions outragées des adultes sont présumées par le genre, qui exclut par définition un visionnage familial¹⁸⁴ », elle poursuit un peu plus loin en ajoutant que ces films sont « construits "pour" les jeunes. Ces films, en effet, se fondent sur une logique oppositionnelle, "contre" le monde des adultes et ses valeurs, qui influe sur leur contenu et leur vision du monde¹⁸⁵ ». Il semble donc qu'un manque se fasse sentir en termes de catégorisation fine entre les cotes PG et R.

2. 1984 : l'invention de la cote PG-13

En 1984, alors que Reagan est au pouvoir et que les valeurs conservatrices qu'il défend continuent de gagner du terrain, plusieurs groupes critiquent vivement la trop grande violence des films qui sortent sur les écrans. Deux longs métrages, sortis juste avant l'été 1984, provoquent tout particulièrement l'indignation des parents : *Indiana Jones et le temple maudit* (*Indiana Jones and the Temple of Doom*, Steven Spielberg, 1984) et *Gremlins* (Joe Dante, 1984). Ces films bénéficient de la cote PG, mais présentent tous deux des scènes plutôt violentes qui semblent convenir assez mal à un public très jeune, contrairement à ce que laisse entendre leur classification. La paternité de l'idée d'une nouvelle cote est souvent attribuée à Spielberg (impliqué dans les deux films puisqu'il était également producteur exécutif de *Gremlins*).

¹⁸⁴ Adrienne Boutang, « "Jeunes, je vous ai compris" : stratégies de ciblage dans les *teen movies*, des années 1950 à aujourd'hui », *Le Temps des médias*, vol. 21, no. 2, 2013, pp. 82-103, p. 85.

¹⁸⁵ *Ibid.*, p. 85.

Comme il le raconte dans un entretien pour le magazine *Vanity Fair*, c'est lui qui aurait suggéré au président de la MPAA de l'époque, Jack Valenti, de créer une catégorie intermédiaire qui permettrait de mieux classer les films qui se trouvent coincés dans un entre-deux entre le PG et le R¹⁸⁶. Comme le dit Caïra, « le bon sens sociologique répugne à cette personnalisation des événements¹⁸⁷ », mais il ajoute aussi que « Spielberg est le seul producteur-cinéaste assez puissant au box-office pour légitimer sa conception du cinéma indépendamment des contraintes de classification¹⁸⁸ ».

L'invention de la cote PG-13 (*Parents Strongly Cautioned* – Accord parental recommandé, film déconseillé aux moins de 13 ans) vient régler le problème, en contentant à la fois les groupes de parents en colère et Hollywood. Il ne s'agit pas d'une interdiction, mais d'une suggestion. Le système n'entraîne pas de grosses pertes de profits pour les studios, mais permet d'informer le public de manière plus précise sur le contenu des films.

De manière générale, la CARA s'appuie sur six critères pour juger les films : les thèmes abordés, le langage, le sexe, la violence, la nudité et l'usage de drogue. Il ne semble pas y avoir de grille de lecture établie pour justifier le choix d'une classification plutôt qu'une autre même si, au fil du temps, des tendances se dégagent et certains de ces critères semblent être pris plus sérieusement en compte (en particulier le sexe et la nudité). Le premier film à recevoir le PG-13 est *Le Kid de la Plage* (*The Flamingo Kid*, Garry Marshall, 1984), mais c'est *L'Aube rouge* (*Red Dawn*, John Milius, 1984) qui est le premier à sortir en salles dans cette catégorie.

L'apparition de cette nouvelle cote en juillet 1984 est l'une des raisons de l'augmentation significative de la production de *teen movies* à partir du milieu des années 1980. La volonté d'obtenir le PG-13, en parallèle d'un retour des valeurs conservatrices, explique en retour la disparition de certains sujets (l'avortement par exemple) ou une diminution assez radicale de la nudité dans les films pour adolescents qui seront produits après 1984.

C'est dans ce contexte qu'il faut envisager la représentation des corps et de la sexualité des adolescentes (et ses conséquences, de type grossesse non désirée, avortement, etc.). Mais, avant d'aborder ces thèmes si importants, il convient d'aborder la représentation des corps dénudés. Dans les films, certains motifs reviennent à plusieurs reprises, mais il y en a un qui semble illustrer les questions autour du voyeurisme et du *male gaze* : celui de la baigneuse.

¹⁸⁶ Jim Windolf, « Q&A Steven Spielberg », *Vanity Fair*, février 2008, https://www.vanityfair.com/news/2008/02/spielberg_qanda200802 (consulté le 31 mai 2023).

¹⁸⁷ Olivier Caïra, *op. cit.*, p. 174.

¹⁸⁸ *Ibid*, p. 175.

b) L'imaginaire érotique de la baigneuse, un prétexte au voyeurisme ?

Il existe un lieu qui paraît surreprésenté en général dans les *teen movies* de l'époque. Il s'agit du vestiaire des filles. On retrouve, dans ces films, de nombreux moments de douche ou de baignade, observés en secret par un personnage masculin en position de voyeur. Cette question du regard porté et du voyeurisme n'est pas nouvelle. Dans le courant des années 1970, les théoriciennes du cinéma féministes s'intéressent, entre autres, à ces aspects dans les films. Le concept de *male gaze* théorisé par Mulvey s'appuie sur la psychanalyse. Elle cherche à démontrer l'existence d'un regard masculin dominant dans le cinéma. Le *male gaze* objective et morcelle les corps des femmes et trouve rarement une justification valable à cela. Le plaisir retiré de la possession de l'autre par le regard, la pulsion scopique, est l'un des aspects qui permettent de l'identifier.

Très présent dans l'histoire de la peinture, le motif de la baigneuse permet de s'interroger sur le regard porté sur les corps féminins dans les films pour adolescents. Jacques Bonnet étudie ces questions dans son livre *Femmes au bain : du voyeurisme dans la peinture occidentale* (2006). Il s'intéresse en particulier à trois figures représentées en abondance pour les peintres : Suzanne, Bethsabée et Diane (Diane et Actéon) [fig. 81 à 83].



fig. 81. Suzanne et les vieillards, Van Dyck, 1621



fig. 82. Bethsabée au bain tenant la lettre de David, Rembrandt, 1654



fig. 83. Diane et Actéon, Titien, (1556-1559)

« Suzanne et les vieillards » est un récit biblique. Au moment de son bain, Suzanne, une femme pieuse, est surprise par deux vieillards à qui elle se refuse. Pour la punir, ils l'accusent faussement d'adultère. Grâce à l'intervention du prophète Daniel, leur mensonge est révélé, et elle retrouve son honneur. « Bethsabée au bain » est aussi un passage tiré de la Bible. Après

qu'il l'eut aperçue en train de se baigner, le roi David succombe à la tentation en commettant l'adultère avec Bethsabée, l'épouse d'un de ses soldats. Pour dissimuler son acte, il fait tuer son mari. « Diane et Actéon » est une histoire issue de la mythologie grecque. Actéon surprend la déesse Diane pendant qu'elle se baigne. Furieuse, elle le transforme en cerf et ses propres chiens le tuent. Dans ces trois récits, il est possible de raconter un certain nombre de moments différents. Pourtant, c'est toujours la baignade qui est représentée. Pour ces trois figures, elle est observée par un personnage masculin au sein du tableau. Bonnet explique :

Nous regardons la même chose qu'eux, mais ils ne voient que la jeune femme, alors que nous, nous les voyons l'épient. Une autre différence est qu'ils se cachent pour voir et pas le spectateur du tableau. [...] Cette différence entre le sort funeste de ces voyeurs et celui du spectateur est capitale. Les voyeurs dans le tableau ne sont pas uniquement des relais de notre curiosité, ils la dédouanent. Ils constituent une sorte d'écho à double fonction de notre regard. La présence de voyeurs au sein même de la scène représentée constitue un élément érotisant celle-ci, en soulignant l'interdit de ce qui sans cela pourrait relever de la banalité domestique¹⁸⁹.

Comme dans ces tableaux, il n'est pas rare dans les *teen movies* de trouver des personnages de voyeurs qui observent, à leur insu, des jeunes filles. Le plus souvent, elles sont nues ou en sous-vêtements. Il semble important de noter que même si les actrices interprètent des adolescentes, la très grande majorité d'entre elles sont âgées d'au moins 20 ans au moment des films. Ce sont donc en fait des corps de femmes adultes qui apparaissent à l'écran. Avant d'en venir plus spécifiquement au vestiaire et à l'imagerie de la baigneuse présente dans les films, penchons-nous d'abord sur l'un des films qui a fortement contribué à véhiculer le motif. Même si la scène se passe dans une chambre, elle comporte de nombreuses similitudes avec d'autres séquences de voyeurisme dans les films pour adolescents qui sortiront après.

L'un des films ayant popularisé ce personnage de voyeur est *American College* (*National Lampoon's Animal House*, John Landis, 1978). On y voit le personnage de John Blutarisky (John Belushi) qui regarde, depuis l'extérieur, perché sur une échelle, les membres d'une confrérie féminine à travers la fenêtre de leur chambre. Après avoir observé un groupe de jeunes femmes presque nues faire une bataille d'oreillers, il change de fenêtre pour concentrer son attention sur Mandy (Mary Louise Weller), une autre fille, qui commence à se dévêtir. Alors qu'elle ne se doute de rien, le garçon se tourne un instant vers la caméra en

¹⁸⁹ Jacques Bonnet, *Femmes au bain : du voyeurisme dans la peinture occidentale*, Paris, Éditions Hazan, 2006, p. 30.

souriant. Dans un article paru en 2016, Alice Lenay analyse le regard-caméra au cinéma. Elle écrit que lorsqu'il intervient, « le spectateur est repoussé, renvoyé à son voyeurisme, mais toujours à l'intérieur de l'histoire. Ce type de regard-caméra semble aller vers le hors-écran, mais pour mieux ramener le spectateur à la place d'un personnage¹⁹⁰ ». C'est ce qui se passe dans cette scène. En échangeant un regard complice avec le spectateur, il nous fait prendre conscience de notre position de voyeur, puis il tourne la tête pour continuer à la regarder. La scène se termine quand Bluta tombe de l'échelle. Ronald F. Maxwell, le réalisateur de *Les Petites Chéries*, nous explique l'influence qu'a pu avoir ce film sur les studios : « *American College*, [...] un film pour adolescents qui était sorti un an ou deux auparavant et avait été un grand succès commercial. C'est l'une des raisons pour lesquelles les studios cherchaient à faire des films pour adolescents¹⁹¹. » Ce succès explique sans doute qu'on retrouve dans les films suivants des représentations et des situations semblables à celles d'*American College* puisqu'elles font recette.

Le film *Porky's* (Bob Clark, 1981) possède certaines similitudes avec celui de Landis. Très populaire au moment de sa sortie, il est n° 5 du box-office en Amérique du Nord cette année-là¹⁹². Le film, qui se déroule dans les années 1950, met en scène un groupe de lycéens dont chaque membre cherche à perdre sa virginité. Pour ce faire, ils se rendent dans un bar/strip club où ils se font humilier par le patron, Porky, et ses amis. Les lycéens décident alors de se venger. Pendant une scène du film, trois des lycéens observent des jeunes filles prendre leur douche dans les vestiaires, au moyen de trous dans le mur [fig. 84]. Quand ils sont finalement découverts, les jeunes filles parlent avec eux, en partie amusées par la situation et décidées à leur donner une leçon [fig. 85].



fig. 84 et 85. Les voyeurs et les baigneuses. *Porky's* (1982)

¹⁹⁰ Alice Lenay, « Le regard-caméra : variations de distances », dossier « Réel-virtuel », *Hors-écran*, n°5, 2016, p. 4.

¹⁹¹ Entretien inédit avec Ronald F. Maxwell, voir annexe, pp. 187-199.

¹⁹² Voir Box Office Mojo by IMDB Pro, « Domestic Box Office For 1982 », <https://www.boxofficemojo.com/year/1982/?grossesOption=totalGrosses>, consulté le 19/10/2022.

Cette fois, le regard-caméra ne vient pas d'un des garçons, mais des filles qui essaient de voir qui se trouve de l'autre côté du mur. Comme le dit Lahaeye, « en fixant le spectateur [elles empêchent] le voyeurisme habituel des nudités picturales¹⁹³ ». À nouveau, nous sommes forcés de prendre conscience de notre position de spectateur-voyeur¹⁹⁴. Ensuite, l'un des garçons glisse sa langue puis son pénis dans le trou à partir duquel il regardait. La coach de sport du lycée rentre alors dans les douches et l'attrape. Le geste du garçon fait le lien entre son regard et le désir qu'il provoque. Pour appuyer un peu plus cela, la caméra qui filmait jusque-là principalement les douches par l'œilleton, du point de vue des lycéens, abandonne tout à fait ce type de cadrage au moment où les jeunes filles quittent la pièce et que seule la coach est présente.

L'image filmée du point de vue des garçons fait penser à un tondo (tableau de forme ronde) d'Ingres, *Le Bain turc* (1859-1862) [fig. 86]. La peinture représente un groupe composé d'une vingtaine de femmes dans un harem. Leurs corps se mêlent, certaines posent lascivement. L'une d'elles nous tourne le dos. Comme dans *Porky's*, l'image ronde que nous voyons n'est pas dans son format initial. Le film de Bob Clark est en 1,85 : 1, soit un format rectangulaire. Comme pour le film, « la modification de la forme du tableau – il était carré à l'origine – nous donne l'impression d'accéder par un œil-de-bœuf¹⁹⁵ » et donc d'assister à une scène que nous ne sommes pas censés voir.

Une partie de cette scène de douche est incluse dans la bande-annonce. Elle montre uniquement les plans sur les garçons, sans jamais dévoiler le contrechamp sur les jeunes filles dénudées qui apparaît pourtant dans le film. L'affiche du film [fig. 87] fait aussi référence à cette séquence. On peut voir le bras et la jambe d'une jeune fille dans une douche. Elle est observée par un garçon, à son insu par le biais d'un trou dans le mur, au niveau de son bas-ventre. L'image a un côté quasiment surréaliste et réunit, dans le même plan, le garçon et la fille et, par un enchâssement de regards, nous place encore une fois dans une position voyeuriste. Il est le relai de notre regard. Nous fixons l'œil du garçon qui braque son œil sur la fille qui s'apprête à prendre sa douche. De plus, en tant que support promotionnel, l'affiche suggère que nous y verrons ce genre d'images de douche. C'est donc un argument commercial utilisé en faveur du film, pour convaincre le spectateur.

¹⁹³ Anaëlle Lahaeye, *op. cit.*, p. 6. Elle parle du regard de Victorine Meurent dans le tableau *Déjeuner sur l'herbe* d'Édouard Manet (1863).

¹⁹⁴ Le terme est utilisé par Jacques Bonnet, *op. cit.*, p. 30.

¹⁹⁵ Jacques Bonnet, *op. cit.*, p. 88.



fig. 86. Jean-Auguste-Dominique Ingres,
Le Bain turc (1859-1862)

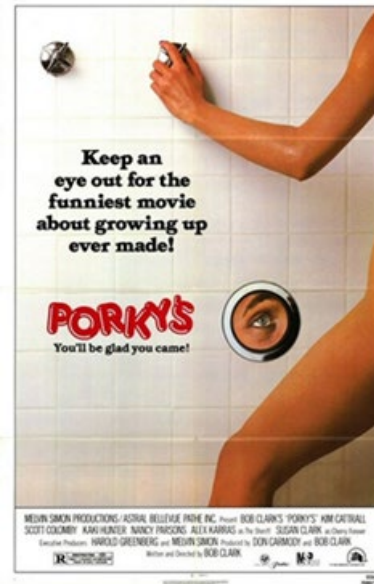


fig. 87. Affiche du film *Porky's*
(Bob Clark, 1981)

Le cas Private School

Dans son article « “For Girls” : Hollywood, the Date-Movie Market, and Early-1980s Teen Sex Comedies », Richard Nowell analyse la façon dont les studios se mettent à produire un grand nombre de *teen sex comedies*, durant une courte période, de 1981 à 1984, pendant laquelle le public féminin est davantage pris en compte, dans une volonté d’élargir le public cible¹⁹⁶. Évoquant un grand nombre de films pour adolescents sortis à cette époque, il s’intéresse particulièrement au film *Le collège s’envoie en l’air* (*Private School*, Noel Black, 1983). Il détaille la façon dont les producteurs ont voulu concevoir un film qui toucherait à la fois un public masculin et féminin. Questionnant un panel de 510 cinéphiles des deux sexes, âgés de 13 à 30 ans, ils cherchent à mettre le doigt sur ce qui pousse les spectateurs à voir un film et ce qu’ils espèrent y voir¹⁹⁷. La conclusion de cette enquête leur donne une recette qui pourrait satisfaire le public fille et garçon : à savoir mélanger « de l’érotisme avec de l’humour et de la romance¹⁹⁸. » Le film réalisé à partir de cette enquête est plutôt original dans son approche et combine des choses qu’il est rare de voir dans un même film pour adolescents. Il

¹⁹⁶ Richard Nowell, « “For Girls” : Hollywood, the Date-Movie Market, and Early-1980s Teen Sex Comedies », *Post Script : Essays in Film & the Humanities*, vol. 33, n° 2, automne 2014, pp. 16-32.

¹⁹⁷ La méthode de travail est détaillée dans un article sous forme d’entrées de journal. Lee Grant, « A Diary of "Private School" », *The Los Angeles Times*, 24 Juillet 1983, pp. 246, 249-253.

¹⁹⁸ Richard Nowell, *op. cit.*, p. 16. Traduction de : « From their responses, he concluded, among other things, that the makers of *Private School* should pair softcore with humor and romance if they wanted to appeal to this demographic »

raconte l'histoire d'amour entre Christine (Phoebe Cates), une jeune fille romantique qui étudie dans un lycée pour filles, et Jim (Matthew Modine), son petit ami. L'adolescente lit des romances et voudrait que sa relation y ressemble (ce qui sera le cas à la fin du film, lorsqu'ils se retrouvent sur la plage pour leur séjour romantique à l'Hôtel D'Amour). Ce côté fleur bleue, supposé séduire un public plutôt féminin, est contrebalancé par un recours à de nombreuses scènes où l'on voit des jeunes filles dénudées, scènes qui empruntent beaucoup à *American College* et *Porky's*. Dès le début du film, Bubba (Michael Zorek), aidé de ses amis Jim et Roy qui lui font la courte échelle, prend Jordan (Betsy Russell), une étudiante du lycée, en photo alors qu'elle se douche. Les garçons finissent par tomber, comme dans *American College*, et les adolescentes se moquent d'eux depuis leur fenêtre. Un peu plus tard, on trouve aussi une scène de vestiaire, qui dure quasiment 2 min 30 s, pendant laquelle le personnage de Bubba, déguisé en femme, se cache pour regarder un groupe de filles nues, se laver et se changer. Il finit par entrer dans le sauna où il est rejoint par la directrice de l'école, une femme âgée qui ne se rend pas compte de sa présence. Dans le film, chaque situation est plus absurde que la précédente. Ces scènes relèvent presque du cinéma burlesque. Le comportement du personnage est montré comme grotesque, mais il arrive malgré tout à ses fins sans jamais vraiment subir de conséquences. Son attitude n'est pas spécialement montrée comme problématique, elle est plutôt utilisée comme un ressort de comédie.

Les exemples cités partagent plusieurs points communs. D'abord, la scène se déroule presque toujours du point de vue des garçons. Le spectateur ne se trouve jamais dans la position des jeunes filles et est toujours au courant du dispositif employé pour regarder les adolescentes, le plus souvent un simple trou dans un mur ou une fenêtre. Leurs comportements ne sont jamais vraiment remis en cause, la scène se termine presque toujours par une chute ou un gag visuel ou alors, le personnage est découvert. Mais il n'y a jamais de conséquences négatives, seul l'effet comique compte. Tout cela est accentué par la façon dont réagissent les jeunes filles : elles sont presque toujours amusées de la situation et parfois, entrent dans une sorte de jeu de séduction avec les voyeurs. Ce type de scènes connaîtra une nouvelle popularité à la toute fin des années 1990 et au cours des années 2000, à la suite du succès du film *American Pie* (Paul et Chris Weitz, 1999) qui réinvestit le champ des *teen movies* classés R.

Dans un autre registre, le film *Halloween* utilise aussi cette catégorie de personnage. Michael Myers, le tueur masqué, est présenté dès le début comme un voyeur. Dès le début du film, par la fenêtre, il observe sa sœur qui embrasse un jeune homme. Toute la scène est filmée

du point de vue du petit garçon qui devient celui d'un meurtrier quelques secondes plus tard, quand nous assistons, impuissants, au meurtre de la jeune fille, quasiment dénudée. Pour la vision subjective, Carpenter a beaucoup été influencé par un autre film, *Black Christmas* (Bob Clark, 1974). Le réalisateur (le même que pour *Porky's*) a recours à un grand nombre de plans en vision subjective, principalement pour figurer le regard du tueur qui observe les jeunes filles depuis le grenier de la maison. Lors de la dernière scène de poursuite, nous adoptons aussi le regard de l'étudiante, Jess (Olivia Hussey) alors qu'elle est chassée par le tueur. La caméra subjective permet de rendre compte de la désorientation du personnage. La menace peut venir de partout. Comme nous ne bénéficions plus, en tant que spectateurs, d'un regard omniscient, nous partageons son angoisse de voir le tueur surgir. À la fin d'*Halloween*, nous parcourons la ville d'Haddonfield à travers les yeux de Myers. Carpenter filme les lieux en plans fixes. La bande-son associe le thème du film au bruit de la respiration du tueur. Cet effet contribue à donner l'impression que Michael est partout et qu'il nous observe. Ce qui rend sa disparition terrifiante.

Ainsi, un certain nombre de *teen movies* reprennent des motifs féminins anciens qui sont prétexte à des scènes voyeuristes. Il s'agit plutôt de films ayant des protagonistes masculins. Mais, est-ce différent du côté féminin ? Les films recourent aussi à ces imageries, mais tentent par certains aspects de les dépasser ou de les aborder de manière détournée, permettant ainsi de les moderniser. Plusieurs films du corpus proposent une approche différente des corps des jeunes filles. Le regard y est légèrement déplacé, construisant ainsi un autre discours.

c) Déjouer le *male gaze* ?

Tel que l'a démontré Laura Mulvey, le *male gaze* a très souvent dicté la façon de représenter les corps des femmes au cinéma. Leur présence sert avant tout à satisfaire le plaisir visuel masculin¹⁹⁹. Les motifs dont nous avons parlé jusqu'à présent ne font pas exception. Et s'il n'est pas question de remettre en cause la présence d'un tel regard dans les *teen movies*, il semble tout de même important de souligner qu'à l'intérieur des films peuvent parfois s'opérer des tentatives de renverser cette vision masculine et proposer des expériences féminines plus réalistes ou en phase avec l'expérience adolescente. Nous signalions plus tôt que les corps représentés étaient des corps d'adultes. C'est aussi le cas ici, à l'exception des actrices et acteurs du film *Les Petites Chéries*.

Dans *Ça chauffe au lycée Ridgemoor*, une scène nous montre les deux amies, Stacy (Jennifer Jason Leigh) et Linda (Phoebe Cates), autour de la piscine, qui se prélassent au soleil. Le premier plan de la scène est un plan rapproché sur les jeunes filles en maillot de bain, allongées près de la piscine. Elles sont bientôt rejointes par Mark et Damone, deux lycéens. Brad, le frère de Stacy, arrive peu après, échange quelques mots avec les adolescents qui se baignent puis rentre dans la maison. Par la fenêtre de la salle de bain entr'ouverte, il observe Linda, désormais assise sur le plongeoir [fig. 88 et 89]. La scène change alors de tonalité. La lumière et les couleurs sont plus vives, la musique change et nous sommes amenés à partager la vision du fantasme de Brad : Linda plonge dans l'eau, en sort avec un grand sourire et s'approche de lui en dégrafant son maillot, laissant ainsi apparaître sa poitrine puis s'avance vers le garçon et l'embrasse langoureusement [fig. 90 et 91]. Cette scène est entrecoupée de plans, en montage alterné, de l'adolescent, qui se masturbe dans la salle de bain. Puis nous avons un aperçu sur ce qui se passe vraiment, une fois sorti de l'imagination du garçon. En réalité, Linda plonge, sort de l'eau rapidement et se rend dans la salle de bain pour y chercher un coton-tige [fig. 92]. Elle surprend Brad, qui est dos à la porte et ne peut donc pas savoir qu'elle l'a aperçu. Elle ferme la porte et s'en va, visiblement mal à l'aise [fig. 93].

¹⁹⁸ Sur le *male gaze*, voir Laura Mulvey, *op. cit.*, pp. 33-51.



[fig. 88 à 93] Linda vient mettre fin au fantasme de Brad. *Ça chauffe au lycée Ridgemont* (1984)

Dans *Wonder Girls...*, Wilkinson analyse cette scène au cours d'un chapitre portant sur la question du regard. S'appuyant sur la théorie du *male gaze*, elle démontre que c'est un regard masculin qui domine à ce moment-là. Elle développe le fait que dans cette séquence, il est si prégnant que Brad parvient même à contrôler les mouvements de Linda, dans l'espace imaginaire qu'il s'est créé. Elle ajoute que, bien qu'il s'agisse d'un fantasme, « tout le pouvoir dans cette scène est attribué à la perspective masculine et au désir de l'adolescent²⁰⁰. » Pourtant, plusieurs éléments semblent venir contrebalancer cette idée, ou du moins la nuancer.

D'abord, le fantasme est clairement identifié par les choix de réalisation. Outre les changements dans la musique et la lumière, la jeune fille est désormais filmée en caméra subjective, ce qui permet au spectateur de partager le point de vue de Brad qui marque une rupture avec la façon dont était filmée la séquence auparavant. La façon dont l'adolescente s'exprime tranche aussi avec ce qu'on a pu entendre d'elle auparavant.

Ensuite, la réalisatrice nous montre clairement ce qui se passe dans la réalité, il n'y a pas de confusion entre les deux et, dans cette partie, l'adolescente n'est pas sexualisée, contrairement aux images qui correspondent au fantasme de Brad. Il semble aussi important de noter que l'irruption de Linda apporte un changement par rapport à d'autres représentations de ce type. Elle interrompt l'action, elle n'est pas passive et refuse inconsciemment d'être l'objet des fantasmes de Brad. Son expression de gêne et d'inconfort marque une nette différence par rapport aux autres films évoqués précédemment où les filles, quand elles prenaient connaissance du dispositif, semblaient presque prendre plaisir à la situation ou, du moins, la trouver drôle.

²⁰⁰ Maryn C. Wilkinson, *op. cit.*, p.55. Traduction de : « all power in this scene is attributed to the male perspective and to teen boy desire. »

Dans le roman *Carrie* (Stephen King, 1974), la scène de douche est ainsi décrite par l'auteur :

Les filles ôtèrent leurs bonnets de bain aux tons pastel, se frictionnant, se vaporisant au déodorant, vérifiant l'heure à la pendule au haut de la porte, accrochant leurs soutiens-gorge, enfilant leurs petites culottes. Une vapeur humide flottait dans la pièce ; on aurait pu se croire dans un hammam égyptien, n'était le clapotis permanent du bassin de rinçage²⁰¹.

Alors que les autres filles continuent de se préparer dans les vestiaires, Carrie reste seule sous la douche. La prof de sport, Miss Desjardins (dans le film, son nom de famille est Collins), vient lui demander de sortir, puis quitte la pièce. Se faisant, elle attire l'attention des lycéennes sur Carrie. Elles se rendent compte qu'elle saigne parce qu'elle a ses règles et commencent à se moquer. Carrie, elle, reste immobile. Quand elle voit le sang couler sur ses jambes, la jeune fille se met à « pousser des cris perçants²⁰² ». C'est à ce moment-là que ses camarades de classe commencent à lui jeter agressivement des protections hygiéniques. L'auteur en profite pour dresser la liste détaillée des brimades et autres railleries subies par Carrie depuis bien longtemps. Il fait ensuite entrer brusquement Miss Desjardins, ce qui met fin aux hostilités.

Brian De Palma choisit de conserver l'esprit général du début de la scène écrite par King. Après le match de volleyball qui ouvre le film, les lycéennes se rendent au vestiaire. Au cours d'un long travelling au ralenti, on observe les adolescentes qui ont fini de se doucher et sont en train de se changer. La pièce est remplie de vapeur. Plus la caméra avance entre les rangées de casiers, plus les jeunes filles sont dénudées. Elle se rapproche peu à peu de Carrie White (Sissy Spacek) qui est seule, sous la douche, dans le fond de la pièce. La vapeur l'isole en plus des autres filles, la plaçant dans une sorte de rêverie. On observe l'adolescente se savonner et constater l'apparition du sang. La musique de Pino Donaggio renforce l'aspect érotique de la scène, mais s'arrête au moment où le sang commence à couler. Alors, seul demeure le son de la douche et peu à peu, à mesure que la vapeur se dissipe, les voix des autres filles se font entendre, rappelant que Carrie n'est pas seule dans la pièce. Elle court alors pour leur demander de l'aide, surgissant dans leur plan.

Le montage de cette scène est assez similaire à celui de la scène de la douche de *Psychose*. De Palma utilise de nombreux gros plans sur le corps de la jeune fille, son visage, ses jambes, sa poitrine, etc. Bien sûr, le réalisateur s'amuse à détourner et à citer Hitchcock.

²⁰¹ Stephen King, *Carrie*, traduit de l'américain par Henri Robillot, Paris, Le Livre de Poche, 2021 [1974], p. 11.

²⁰² *Ibid.*, p. 14.

Seulement, dans *Carrie*, la jeune fille n'est pas tuée et le sang qui coule est celui de ses menstruations. Le *male gaze* est ici assez évident, le point de vue adopté est celui d'une fétichisation des corps féminins et le spectateur est invité à partager cette position voyeuriste.

Pourtant, l'apparition du sang de ses premières règles entre les jambes de Carrie et le choc qu'elle éprouve quand elle s'en rend compte, font basculer la scène et lui donne une autre dimension. La mise en scène nous pousse alors à adopter le point de vue de l'adolescente et non plus un regard extérieur. C'est son expérience que nous partageons, une expérience résolument féminine qui semble la traumatiser. L'arrêt de la musique et la vapeur qui se dissipe peu à peu accentuent l'aspect brutal et cru de l'événement. On passe d'une imagerie de rêverie, de fantasme à une réalité brute. Le cadrage se concentre alors particulièrement sur Carrie, filmée en légère plongée, elle est surplombée par ses camarades. L'alternance de plans rapprochés poitrine et de gros plans sur les visages des lycéennes qui se moquent de Carrie rend l'atmosphère de la scène étouffante et ne fait qu'augmenter l'empathie que le spectateur peut avoir pour Carrie. La jeune fille est effrayée par ce qui lui arrive et imagine qu'elle est en train de se vider de son sang.

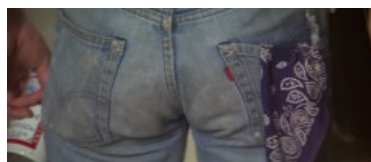
Contrairement aux films dont nous avons déjà parlé, ici, pas de personnage de voyeur. Il n'y a pas d'intermédiaire entre le spectateur et ce qui se passe à l'écran. En filmant la ménarche de la jeune fille, De Palma nous impose une expérience du corps féminin plus réaliste et moins fantasmée. D'autant plus qu'en montrant une des premières représentations des menstruations à l'écran dans un film, il se confronte à un tabou. Toutefois, en faisant couler le sang, il s'inscrit dans une tradition du film d'horreur qui assimile le corps des femmes à quelque chose de monstrueux²⁰³.

Dans *Les Petites Chéries*, le regard (*gaze*) est inversé. Ce sont les jeunes filles qui observent en secret les garçons. Une fois le pari lancé, Angel et Ferris se mettent en quête d'un candidat potentiel. Si Ferris jette son dévolu sur l'un des moniteurs du camp, Angel, elle, n'a personne en tête. Ses camarades décident de l'aider. Le camp de vacances dans lequel elles se trouvent est uniquement réservé aux filles, mais il y a, de l'autre côté du lac, un camp de vacances pour garçons. Cachées sur l'autre rive et armées de jumelles, elles observent les garçons se baigner. Seule Angel se tient à l'écart, plus amusée par les réactions des autres jeunes filles que véritablement intéressée par ce qui se passe dans l'eau. Rapidement, une inquiétude

²⁰³ Sur la monstruosité des femmes dans le film d'horreur, voir Barbara Creed, *The Monstrous-Feminine : Film, Feminism, Psychoanalysis*, Londres et New York, Routledge, 2015. Elle y consacre un chapitre à *Carrie* comme exemple de femme-sorcière.

traverse les adolescentes : comment faire pour la contraception ? Cette question vient changer la tonalité de la scène. Les jeunes filles semblent désormais soucieuses. La plupart d'entre elles arrêtent d'ailleurs de regarder les garçons pour réfléchir. Cette scène de voyeurisme est différente de celles que nous avons pu évoquer précédemment. Là, ce sont les filles qui observent en secret les garçons, partageant avec le spectateur complice ce qu'elles sont en train de voir grâce à un plan en vue subjective sur l'autre rive.

Cette scène fait figure d'exception dans les *teen movies*. En effet, les rôles sont très rarement inversés de la sorte. Rappelons que dans les films qui mettent en scène des garçons, ce type de scène a souvent pour unique but un effet comique ou érotique et ne débouche sur aucune prise de conscience ou de remise en question. Dans *Les Petites Chéries*, le groupe est confronté à la question de la contraception et la scène ne se termine pas de manière drôle, mais plutôt sur une inquiétude de leur part avec la réalisation que leur pari peut entraîner des conséquences. Pour les filles, le voyeurisme et l'érotisme qui en découle sont d'emblée liés à la sexualité et donc à une peur de grossesse potentielle. Elles prennent immédiatement la charge mentale de la contraception. Dans la séquence suivante, le groupe de filles vole un bus pour aller chercher des préservatifs dans des toilettes publiques. C'est à ce moment-là qu'Angel va faire la connaissance de Randy. Alors qu'il lui tourne le dos, la jeune fille le regarde des pieds à la tête. La caméra adopte le point de vue de l'adolescente. À l'aide d'un travelling vertical ascendant qui reproduit le mouvement du regard d'Angel, on découvre le personnage de Matt Dillon en plan rapproché, depuis ses pieds jusqu'aux fesses (fig. 94 et 95) où un arrêt plus long est marqué. Un contrechamp sur le visage d'Angel vient nous indiquer qu'elle semble le trouver à son goût (fig. 96). Elle engage ensuite la conversation avec le jeune homme qui rentre volontiers dans son jeu.



[fig. 94 à 96] Angel adopte un regard qui relève du *male gaze*. *Les Petites Chéries* (1980)

La façon dont est filmée la scène renvoie à un regard qui est celui du *male gaze*. Le corps de Randy est filmé de bas en haut comme peut l'être traditionnellement un corps féminin. Comme le souligne Lisa M. Dresner, de manière générale, l'attitude d'Angel vis-à-vis du

garçon et de leur relation est plutôt codée comme « masculine »²⁰⁴. Effectivement, son attitude correspond à ce qui est d'habitude attendu des garçons dans le cadre d'une relation avec des codes genrés : c'est elle qui commence à flirter avec lui, elle qui fournit tous les moyens de transport pour leurs rendez-vous (elle va le chercher à trois reprises en canoë), c'est elle qui le fait boire pour arriver à ses fins, etc.

Les évolutions dans la classification des films ont influé sur la représentation des corps des adolescentes à l'écran. Les motifs empruntés à l'image traditionnelle de la jeune fille sont un prétexte à la nudité et à des formes d'érotisme et de voyeurisme. Bien que certains réalisateurs et réalisatrices proposent des visions de ces figures plus en phase avec ce que pourrait être une expérience réaliste l'adolescence féminine, ils restent malgré tout minoritaires. Les corps filmés sont principalement ceux d'adolescents ayant fini leur puberté, du fait de l'âge des actrices et des acteurs. Il est assez peu courant de vraiment montrer des corps d'adolescents prépubères dans les *teen movies*. En revanche, les préoccupations concernant la sexualité et ce qui l'entoure vont être mieux prises en compte dans ces films. Des sujets comme la contraception ou l'IVG seront désormais figurés.

²⁰⁴ Lisa M. Dresner, « Love's Labor's Lost? : Early 1980s Representations of Girls' Sexual Decision Making in *Fast Times at Ridgemont High* and *Little Darlings* », dans Tamar Jeffers McDonald (dir.), *Virgin Territory: Representing Sexual Inexperience in Film*, Detroit, Wayne State University Press, 2010, p. 180.

Chapitre 5. La sexualité, thème récurrent du *teen movie*

Selon Timothy Shary, « l'intrigue la plus fréquente dans les *youth sex films* au début des années 1980 est la quête de la perte de la virginité²⁰⁵ », parmi les plus populaires, on peut citer *Porky's*, *The Last American Virgin* (Boaz Davidson, 1982) ou encore *Risky Business* (Paul Brickman, 1983). Il y en a encore beaucoup d'autres, avec aussi bien des protagonistes masculins que féminins. Selon Ilana Nash, dans les années 1950, les valeurs se recentrent sur le foyer et les joies de la vie de famille et les discours transmis par les films ou les magazines donnent plutôt l'image d'une jeune fille obéissante qui s'intéresse à la vie domestique²⁰⁶. L'autrice souligne ensuite qu'au cours des années 1960, avec l'apparition de la pilule contraceptive, cette image idéale est à nouveau menacée. Au même moment, les mouvements féministes commencent à donner de la voix et à réclamer davantage de droits et moins de contrôle sur le corps des femmes. Des sujets comme la sexualité et l'avortement prennent une place importante dans les débats. Rappelons aussi que la classification R permettait aux films pour adolescents d'aborder de manière plutôt explicite ces questions. Cela sera remis en cause avec l'arrivée de la cote PG-13.

Qu'en est-il alors pour les adolescentes de nos films ? Comment est représentée cette étape qui est souvent vue comme un des marqueurs du passage à l'âge adulte ? Comme nous le verrons au cours de ce chapitre, ce sont des revendications qu'elles partagent. Au cinéma, de nombreux films tentent visiblement de mieux rendre compte de ces expériences vécues par les adolescentes. Ils abordent frontalement la problématique de la perte de la virginité, ainsi que les questions liées à l'éducation sexuelle et à la contraception, au même titre que les conséquences possibles de cette sexualité, à savoir la grossesse et l'avortement.

²⁰⁵ Timothy Shary, *Generation Multiplex ...*, *op. cit.*, p. 226. Traduction de : « The most common plot of youth sex films throughout the early 1980s was the quest of teens to lose their virginity. »

²⁰⁶ Ilana Nash, « The Innocent Is a Broad: American Virgins in a Global Context », dans Tamar Jeffers McDonald (dir.), *Virgin Territory : Representing Sexual Inexperience in Film*, Detroit, Wayne State University Press, 2010, pp. 34-53.

a) La (perte de la) virginité : un motif répété et sa résolution à l'écran

There was no way she was going to start senior high school still a virgin

Cameron Crowe, *Fast Times at Ridgemont High*²⁰⁷

Dans l'imaginaire collectif, la perte de la virginité est souvent associée au passage entre l'adolescence et l'âge adulte. Ce moment où la jeune fille devient femme. La virginité (et sa perte) est une question qui traverse une majorité des films du corpus. Elle peut être le sujet principal comme dans *Les Petites Chéries* ou une étape importante dans la vie de certaines filles comme c'est le cas pour Madge dans *Ça plane, les filles ?* ou Stacy dans *Ça chauffe au lycée Ridgemont*. C'est aussi un élément important dans *Halloween*, mais le motif n'est pas utilisé de la même façon que dans les autres films. Nous y reviendrons donc un peu plus tard en nous interrogeant rapidement sur la place de la virginité dans le *slasher*. Mais d'abord, voyons comment est présentée l'expérience vécue par les autres jeunes filles.

Il est nécessaire de redire que la perte de la virginité ne se fait pas dans la chambre du foyer familial. Toutes les jeunes filles précitées sont forcées de sortir du domicile parental. Nous l'avons vu, Stacy et Madge s'enfuient même par la fenêtre pour échapper à la surveillance de leurs parents. Quand bien même Angel et Ferris sont en vacances, elles s'éloignent, elles aussi, de la cabane qu'elles partagent avec les autres filles. La première va chercher Randy en canoë à trois reprises et leurs rendez-vous ont lieu dans un hangar à bateau abandonné. La deuxième va frapper à la porte de Gary Callahan, l'un des moniteurs du camp. Les deux séquences se déroulent le même soir. À l'aide d'un montage alterné, nous voyons dans un premier temps Ferris, revêtue d'une longue chemise de nuit blanche. Celle-là même que Cinder qualifie de « pure, pure, pure²⁰⁸ » au début du film. L'homme ne connaît pas encore la raison de sa visite. La scène suivante est consacrée à l'ultime rendez-vous entre Angel et Randy. Elle vient le chercher comme elle l'avait déjà fait les fois précédentes. Un aller-retour constant s'opère entre les expériences vécues par les deux filles. Ferris, très fleur bleue, rentre au cabanon sur un petit nuage, alors même que Gary l'a rejeté. Les autres campeuses sont persuadées qu'elle a perdu sa virginité, ce qu'elle ne dément pas. Elle invente toute une histoire pour leur raconter

²⁰⁷ Cameron Crowe, *Fast Times at Ridgemont High*, New York, Simon & Schuster, 1981, p. 12.

²⁰⁸ *Little Darlings* [00.12.49].

l'événement. De son côté, Angel perd sa virginité avec Randy. Visiblement chamboulée par ce qu'elle vient de vivre, elle décide de ne pas en faire part aux autres pour le moment.

Au cours d'un chapitre sur les rites de passage dans les *teen movies*, Catherine Driscoll s'intéresse au film *Les Petites Chéries*. Elle pointe le fait que la pop culture y a une incidence très forte sur la perception que les adolescentes ont des rituels associés à la sexualité²⁰⁹. En effet, les jeunes filles citent tour à tour *Grease*, *Le dernier Tango à Paris* (*The Last Tango in Paris*, Bernardo Bertolucci, 1972), *La Belle et la Bête* (Jean Cocteau, 1946) ou encore la pièce de théâtre *Roméo et Juliette* de Shakespeare. Elles évoquent aussi les physiques de John Travolta et d'Andy Gibb, un chanteur populaire de l'époque. Ces filles ne se connaissent pas, mais partagent les mêmes références culturelles et les mêmes goûts en matière de garçons. L'énonciation de ces exemples annonce leur vision de la romance et montre leur attrait pour les histoires d'amour, d'où le fait qu'elles écoutent attentivement Ferris quand elle leur raconte sa soirée avec Gary, le moniteur du camp. Elles ont l'impression d'assister à une idylle, pareille à celles qu'elles aiment. Ronald F. Maxwell, le réalisateur du film, nous explique comment ils ont approché le thème de la perte de la virginité : « Dès le départ, nous n'avons jamais abordé le film sous l'angle de l'exploitation, il ne s'agissait pas d'envisager de manière superficielle la perte de leur virginité, mais d'explorer ce qui se passe réellement dans cette situation²¹⁰. »

En réalité, le film propose deux versions de la perte de la virginité. Ferris construit son récit à partir de son idée du romantisme. Elle fait intervenir des références qui lui viennent probablement des livres ou du cinéma. Sa version fantasmée est crédible pour celles qui l'écoutent puisque les images auxquelles elle fait appel sont aussi les mêmes et les seuls référents que les autres campeuses possèdent en la matière. L'autre version, celle d'Angel, est plus nuancée et réaliste. Elle s'exprime sur l'intimité ressentie. On sent qu'elle est touchée et que ce n'est peut-être pas si insignifiant que ce à quoi elle s'attendait, ce qu'elle avoue immédiatement à Randy. C'est aussi la première chose qu'elle dit à sa mère en sortant du bus : « C'est quoi ces foutaises sur le fait que le sexe ce n'est rien ?²¹¹ » Juste après l'acte, elle admet se sentir très seule, mais c'est vers Ferris qu'elle ira chercher du soutien un peu plus tard.

Pour perdre leur virginité, Stacy et Madge sortent toutes les deux en cachette afin d'aller rejoindre un garçon plus âgé. Dans *Ça plane, les filles ?*, le changement s'opère rapidement à l'écran. On passe d'un plan sur Madge, qui discute avec Jay (Randy Quaid) de leur relation, à

²⁰⁹ Catherine Driscoll, *Teen Film...*, *op.cit.*, p. 72-73.

²¹⁰ Entretien inédit avec Ronald F. Maxwell, réalisé le 29 août 2022, voir annexe, pp. 187-199.

²¹¹ *Les Petites Chéries* [01.31.08]. Traduction de : « What is this crap about sex being nothing? »

un plan sur Jeanie et Annie, réveillées par le téléphone qui sonne. Leur amie est à l'autre bout du fil et les appelle pour leur dire ce qui vient de se passer. Une fois raccroché, elles expriment chacune leur inquiétude pour son avenir. Dans *Ça chauffe au lycée Ridgemont*, on suit Stacy pendant tout l'acte. La réalisation adopte son point de vue. C'est son expérience que le spectateur partage. C'est la seule des quatre adolescentes mentionnées ici dont on voit tout ou partie du corps dénudé au moment de la perte de la virginité (elle apparaît complètement dévêtue lors de la scène avec Damone). Contrairement à ceux exposés dans le chapitre précédent, son corps n'est pas érotisé. Sa nudité donne à la scène un sentiment de réalisme. Elle la place aussi dans une position plus vulnérable.

En général, dans les *teen movies*, l'acte en lui-même n'est pas montré, on voit plutôt l'avant et/ou l'après, y compris pour des personnages ayant déjà une sexualité, c'est le cas de Regina dans *La Nuit de la comète*, qu'on voit le lendemain, sous les draps, dans la cabine de projection. La raison principale à cette absence de nudité et de sexe est sans doute la volonté d'obtenir une cote de classification qui n'exclue pas le public adolescent, à savoir la cote X qui, avant 1984, interdisait l'accès des salles aux moins de 16 ans.

Autre point important partagé par les quatre jeunes filles, la perte de la virginité est systématiquement suivie d'un échange avec une ou plusieurs amies. C'est dire l'importance qu'elles accordent à leurs amies. C'est aussi une preuve de la confiance que ces adolescentes se portent. Stacy en parle avec Linda dès le lendemain, dans les couloirs du lycée, Madge passe immédiatement un coup de fil à ses copines. Angel et Ferris finiront par s'avouer mutuellement la vérité. La confiance qui naît de cette confession scelle leur amitié. Outre ce lien à l'amitié, les quatre films montrent aussi de manière assez claire la pression exercée par les pairs et le besoin de comparaison des adolescentes. Dans *Les Petites Chéries*, Angel et Ferris sont poussées par Cinder qui instaure le pari. Ensuite, tous les regards sont tournés vers elles et, comme dans une compétition sportive, chaque jeune fille a ses propres supporters. Selon Driscoll, le mélange de profils si différents dans un même camp de vacances paraît improbable, mais cela permet de montrer que cette idée de la perte de la virginité comme signifiant le passage de l'état de « fille » à celui de « femme » est partagée par l'ensemble des adolescentes, indépendamment de leur âge ou de leur classe sociale. Pour elle, le film suggère qu'il est bénéfique que les adolescents acquièrent une meilleure connaissance de ce qu'est la sexualité. D'ailleurs, elle explique que la façon dont les jeunes filles se positionnent au début du pari quant à leur propre virginité (certaines mentent, d'autres admettent être vierges) ne veut pas forcément dire qu'elles sont « désireuses de faire l'amour » (*eager for sex*), mais plutôt qu'elles

redoutent le poids de la signification culturelle associée à la virginité. Pour ces adolescentes, la sexualité est aussi effrayante que fascinante²¹². Pour Stacy et Madge, plutôt qu'une pression exercée par leurs pairs, c'est davantage le besoin de ressembler aux autres adolescents qui les poussent à sauter le pas. Dans le roman dont est tiré le film, Stacy est déterminée à perdre sa virginité avant de rentrer au lycée. Dans le film, elle est conseillée par son amie Linda, plus âgée et expérimentée. Il est donc probable que sa décision soit aussi motivée par le fait de lui ressembler davantage. Madge, elle, est presque gênée d'être la seule vierge parmi son groupe d'amies. C'est aussi le cas de Ferris qui partage son inquiétude à Gary et la raison pour laquelle les autres filles mentent, elles veulent rentrer dans le moule, ne pas se démarquer négativement. Dans *Halloween* aussi, c'est en partie ce qui différencie Laurie d'Annie et Lynda. Tout au long du film, le fil conducteur de leurs discussions tourne principalement autour du fait de lui trouver un cavalier pour le bal ou un potentiel petit ami.

Le rapport à la virginité, telle qu'elle est présentée dans *Halloween*, est vraiment différent des autres films cités. Le personnage de Laurie est l'un de ceux sur lesquels s'appuiera Carol Clover pour définir ce qu'est une *Final Girl* dans son ouvrage de référence *Men, Women and Chain Saws* (1992). Dans le film Laurie, à l'inverse de ses amies, est encore vierge et n'a pas de petit ami. C'est l'un des traits caractéristiques identifiés par l'auteurice : « Contrairement à ses amies [la *Final Girl*], n'est pas sexuellement active²¹³. » Dans le premier volet de la franchise *Scream*, le groupe d'ami regarde le film de Carpenter. Randy (Jamie Kennedy) leur expose les trois règles pour survivre dans un *slasher* :

N° 1: Il ne faut jamais avoir de relations sexuelles, le sexe est synonyme de mort. N° 2 : Tu ne dois jamais boire ou te droguer. C'est un péché, une extension du numéro un. Et n° 3 : Ne dites jamais, jamais, jamais, en aucune circonstance « Je reviens tout de suite » parce que vous ne reviendrez pas²¹⁴.

Il insiste aussi sur le fait que si, Laurie a échappé au tueur, c'est parce qu'elle est vierge. Le message qui ressort d'*Halloween* quant à la perte de la virginité ou à une sexualité libérée

²¹² *Ibid.*

²¹³ Carol J. Clover, *op. cit.*, p. 39. Traduction de : « Unlike her girlfriends [...] she is not sexually active. »

²¹⁴ *Scream*, Wes Craven, 1996. Traduction de : « Number one: You can never have sex, sex equals death. Number two: You can never drink or do drugs. It's a sin, it's an extension of number one. And number three: Never ever, ever, under any circumstances say "I'll be right back" 'cause you won't be back. » [01.12.56].

est plutôt négatif et moralisateur. Si les adolescentes font l'amour, elles se font tuer. En revanche, si elles restent « pures », elles survivront.

À travers ces quelques exemples, il est possible d'identifier certaines tendances dans la représentation de la virginité et de sa perte pour les adolescentes dans les *teen movies*. Les films rendent compte de la globalité de l'expérience, du départ de la maison des parents vers un autre lieu plus neutre. Le fait qu'ils accompagnent les jeunes filles tout au long de l'événement participe à en faire une étape importante dans leur vie. Même si ce n'est pas un rite, comme nous le verrons plus tard avec le bal de promo, la perte de la virginité signale tout de même un changement, un passage, une rupture, sans que cela affecte forcément leurs vies de manière considérable. Pour Stacy, c'est simplement un moyen de prendre confiance en elle, mais pour Madge, c'est ce qui mène à son mariage avec Jay quelque temps plus tard. On voit aussi l'importance du regard des autres dans cette décision. Il faut répondre à leurs attentes et absolument leur ressembler, ce qui passe par le fait de vivre des expériences similaires.

Contrairement au chapitre précédent où elles étaient principalement passives, objets du regard des garçons, il semble que, dans la prise en charge de la sexualité, les filles soient représentées comme actives. Dans tous les films, ce sont elles qui sont moteur de la prise de décision et de sa mise en application. De manière générale, le regard porté est rarement moralisateur, si l'on fait exception des films d'horreur où la virginité devient un enjeu de survie. Peu à peu, on trouvera moins d'exemples de la perte de la virginité dans les films pour adolescents. La question du premier baiser ou du premier amour prend sa place. Plusieurs raisons peuvent expliquer ce changement. Les producteurs souhaitent obtenir, pour leurs films, la classification PG-13 à partir de 1984. Des campagnes en faveur de l'abstinence sont soutenues par Reagan et sa femme, Nancy, en est la porte-parole. L'inquiétude soulevée par l'épidémie de SIDA au milieu des années 1980 peut sans doute aussi expliquer une certaine retenue sur les sujets liés à la sexualité. En parallèle à la question de la perte de la virginité et de la sexualité, les films avec des protagonistes féminines abordent aussi régulièrement le sujet de la contraception. Les jeunes filles semblent informées et font, le plus souvent, en sorte de se protéger.

b) L'éducation sexuelle et la contraception, une affaire de filles ?

I don't know what's with men – they never come prepared. They think it's the woman's responsibility or something.

Angel dans *Les Petites Chéries*

Dans les films pour adolescents où les protagonistes sont des filles, la question de la sexualité est souvent abordée conjointement avec les enjeux de contraception. Au milieu des années 1960, l'éducation sexuelle connaît un regain d'importance aux États-Unis, malgré les fortes oppositions, notamment religieuses, auxquelles elle doit faire face. Cet enseignement, né au début du XX^e siècle, est d'abord pensé pour limiter la propagation de maladies sexuellement transmissibles, mais va progressivement concerner également d'autres domaines tels que les règles, la contraception, la grossesse, l'avortement... C'est un sujet qui trouve écho chez les adolescentes qui réclament un meilleur enseignement et plus d'honnêteté comme en témoigne une étude sur l'éducation sexuelle menée pour *Seventeen Magazine*²¹⁵, un magazine publié depuis 1944 dont le lectorat est principalement constitué d'adolescentes, sur laquelle nous reviendrons.

À la fin des années 1970 et au début des années 1980, plusieurs articles et ouvrages consacrés à la question de l'éducation sexuelle sont publiés par des médecins. C'est aussi à cette période que les magazines adolescents commencent régulièrement à parler de ce sujet. Ainsi, en juillet 1982, *Seventeen Magazine* publie une lettre ouverte pour avertir ses lectrices et leurs parents de la parution, dès le mois suivant, d'une nouvelle chronique intitulée : « Sex and Your Body ». Cette rubrique mensuelle sera « dédiée principalement aux questions entourant la sexualité et les problèmes rencontrés par les jeunes²¹⁶ ».

Auparavant, le magazine publiait déjà régulièrement des articles ou des reportages sur les questions liées à l'éducation sexuelle. La revue commence à dispenser des conseils en la matière dès le milieu des années 1950, s'appuyant ici sur des médecins. En juillet 1970, on trouve un article de quatre pages intitulé « Special Sex Education Survey²¹⁷ » et écrit par le psychologue Morton Hunt. Il analyse les résultats d'un sondage mené par le magazine auprès

²¹⁵ Morton Hunt, « Special Sex Education Survey », *Seventeen Magazine*, juillet 1970, vol. 29, n° 7, pp. 95-97, 133.

²¹⁶ « An open letter to *Seventeen's* readers and their parents », *Seventeen Magazine*, juillet 1982, vol. 41, n° 7, p.16. Traduction de : « devoted primarily to the sexual concerns and problems of young people ».

de ses lectrices. En s'appuyant sur un échantillon de 1500 adolescentes, âgées de 13 à 19 ans, il s'intéresse à la manière dont l'éducation sexuelle est dispensée aux adolescentes et à ce qu'elles aimeraient réellement y apprendre. L'écart entre la réalité et ce qui est attendu est assez important, en particulier sur certains sujets tels que : le sexe prémarital, l'avortement, l'homosexualité, la contraception, la masturbation ou encore l'orgasme. Autant de sujets qui sont peu traités, mais pour lesquels la demande d'information des adolescentes est assez forte. Le magazine ajoute d'ailleurs un encart en fin d'article pour annoncer que ces sujets sur lesquels se portent un fort intérêt seront abordés en profondeur dans de prochains numéros de *Seventeen Magazine* (par exemple, en janvier 1971, un article de trois pages intitulé « Here are the answers to the questions you ask most about Birth Control²¹⁸ »). Dans les années qui suivent, plusieurs enquêtes et sondages de ce type sont publiés dans le magazine. Le traitement de la sexualité et des questions qui gravitent autour est toujours plutôt positif. Toutefois, le magazine laisse aussi un espace à une parole plus conservatrice et il n'est pas rare de trouver des avis divergents dans les courriers de lectrices, dans la rubrique « Frankly Speaking » ou dans des articles « débats d'opinions ». Par exemple, l'article « What Women Really Want: Two Contrasting Views on Feminism » confronte les idées de Jane O'Reilly, autrice féministe et celles de Phyllis Schlafly, une avocate et autrice antiféministe, leader d'un mouvement opposé à l'Equal Rights Amendment²¹⁹.

À partir des années 1980, sous la présidence de Reagan, on assiste à un changement de politique concernant l'éducation sexuelle : le « Just Say No ». La porte-parole du programme est Nancy Reagan. Lancer initialement pour la lutte contre les drogues, il devient le slogan d'un mouvement qui prône l'abstinence sexuelle avant le mariage comme seule méthode efficace de contraception. Ce mouvement est renforcé par la création de l'*Adolescent and Family Life Act (AFLA)*, une loi qui permet d'obtenir des financements pour les organisations qui promeuvent une éducation sexuelle « chaste »²²⁰.

La plupart des ouvrages cités ici disent l'importance du rôle de l'école dans l'éducation sexuelle. Dans plusieurs *teen movies*, on retrouve des personnages féminins qui assistent à de tels enseignements. Dans le livre dont est tiré *Ça chauffe au lycée Ridgemont*, Stacy suit à plusieurs reprises un cours appelé « Child Development » qu'elle qualifie comme un mélange

²¹⁸ Alice Lake, « Here are the answers to the questions you ask most about Birth Control », *Seventeen Magazine*, janvier 1971, vol. 30, n° 1, pp. 84-85 et 111.

²¹⁹ « What Women Really Want: Two Contrasting Views on Feminism », *Seventeen Magazine*, mai 1982, vol. 41, n° 5, p. 158-159, 183, 190 et 200.

²²⁰ Voir la brochure du Sexuality Information and Education Council of the United States, *History of Sex Education*, p. 35. https://siecus.org/wp-content/uploads/2021/03/2021-SIECUS-History-of-Sex-Ed_Final.pdf.

de « cours d'art et d'économie domestique²²¹. » Dans son lycée, le même cours est aussi parfois dédié à l'éducation sexuelle. Nous apprenons que la jeune fille apprécie cette classe et y assiste pour la troisième année consécutive. Elle ajoute que sa mère lui a juste brièvement parlé de sexualité une fois, mais n'en a plus vraiment parlé après. Ceci semble concorder avec ce que vivent la plupart des adolescentes à cette époque. Selon une étude menée par le Dr Sol Gordon auprès des étudiants de l'Université de Syracuse, dans l'État de New York, en 1980, « seulement environ 10 % des étudiants semblaient être satisfait des efforts ou de l'absence d'efforts de leurs parents en matière d'éducation sexuelle²²². » Ce cours est donc un moyen pour elle d'obtenir des informations. Dans l'adaptation cinématographique, on ne voit jamais la jeune fille suivre cet enseignement.

Dans les films, l'éducation sexuelle y est souvent dispensée par des amies. Ainsi, dans *Ça chauffe au lycée Ridgmont*, on peut voir Linda, amie et confidente un peu plus âgée et expérimentée, partager son expérience et évoquer des détails de sa relation avec Doug, son petit ami, qui est déjà à l'université. C'est aussi une conseillère : elle lui apprend, par exemple, dans une scène du film, comment faire une fellation. Chaque séquence où Stacy a une relation avec un garçon est systématiquement suivie d'une scène de débriefing entre les deux amies. Dans *Sixteen Candles*, on apprend que Sam, la protagoniste, suit aussi ce cours. L'histoire se déroule le jour de son seizième anniversaire, c'est le premier cours auquel elle assiste dans la journée, mais il est seulement évoqué. On la voit ensuite pendant une heure de permanence, les élèves sont chacun occupés à leurs bureaux et l'adulte au tableau lève parfois la tête pour les surveiller, mais ne dit pas un mot. Sam, elle, remplit un questionnaire que lui a passé Jennifer Woods, une de ses camarades de classe. Il s'agit d'un « test sexuel » qui consiste à savoir si elle a déjà fait l'amour et avec qui elle voudrait le faire.

On voit cependant Jeanie, l'une des jeunes filles de *Ça plane, les filles ?*, assister à un cours de « Child Development » où elle doit apprendre à donner le bain à un bébé, activité qui paraît l'ennuyer profondément et pour laquelle elle ne semble pas particulièrement impliquée. Grâce à une discussion avec sa mère quelques minutes plus tôt dans le film, nous sommes informés que l'adolescente a tendance à manquer régulièrement cette classe qui ne l'intéresse

²²¹ Cameron Crowe, *op. cit.*, p. 64. « Child Development was a new-age tax-cut class that combined bachelor arts and home economics into one big jamboree »

²²² Sol Gordon, « Preteens Are Not Latent, Adolescence Is Not a Disease », dans Lorna Brown (dir.), *Sex Education In The Eighties: The Challenge of Healthy Sexual Evolution*, New York, Plenum Press, 1981, p. 84. Traduction de : « Only about 10% of the students seemed to be satisfied with their parents' efforts or nonefforts at sex education ».

pas vraiment. On sent dans son comportement, l'influence de la deuxième vague de féminisme qui interroge, depuis les années 1960, la place de la femme au sein du foyer et le manque d'épanouissement rencontré par un grand nombre de ménagères²²³. L'enseignement dispensé dans ce cours est probablement en décalage avec les idées féministes auxquelles Jeanie et sa mère, deux femmes indépendantes, semblent adhérer. Dans le cas de Jeanie, le cours est uniquement suivi par des filles, ce qui, si l'on en croit le sondage publié dans *Seventeen Magazine*²²⁴, n'est pas quelque chose d'inhabituel puisqu'une grande majorité des interrogées souhaiteraient que les cours d'éducation sexuelle soient dispensés dans des classes mixtes, c'est donc que ce n'est pas encore le cas dans tous les établissements scolaires. Il est toutefois probable que les garçons reçoivent eux aussi cet enseignement dans le cadre d'un autre cours que ne suivraient pas les filles. On peut également noter que les étudiantes du lycée pour filles de *Private School* suivent elles aussi un cours dédié à l'éducation sexuelle.

On ne voit pas toutes les filles des films du corpus suivre des cours de « Child Development » ou d'éducation sexuelle. Pourtant, dans la plupart des cas, ce sont elles qui se préoccupent des questions liées à la contraception et qui prennent les choses en main pour s'en procurer. Dresner analyse la manière dont ce rapport à la contraception donne une certaine image des jeunes filles dans les films *Les Petites Chéries* et *Ça chauffe au lycée Ridgemont*. Elle estime que les films les traitent en adultes intelligentes qui font des choix responsables et informés et elle ajoute que le film d'Amy Heckerling, met l'accent sur l'importance de la contraception et les dangers à ne pas en utiliser²²⁵. Au contraire du livre, dans lequel Stacy prend la pilule avant son rapport avec Mike Damone, mais elle ne fonctionne pas. Elle tombe enceinte malgré son usage d'un moyen de contraception. C'est donc une punition « divine » qui est imposée à l'adolescente. Le point de vue sur l'attitude de Stacy est très moralisateur. Si la version cinématographique l'est moins, à la fin du film, l'adolescente choisit malgré tout l'abstinence, soit le moyen de contraception préconisé à l'époque par les conservateurs et leur slogan « Just Say No ».

Nous l'avons vu, dans *Les Petites Chéries*, la question de la contraception est posée assez rapidement, alors que les adolescentes observent les garçons à la jumelle sur l'autre rive. Angel ne sait pas encore avec qui elle tentera de gagner le pari, mais déjà ses camarades

²²³ Voir Betty Friedan, *La Femme mystifiée*, *op. cit.*

²²⁴ Morton Hunt, *op.cit.*, p. 95.

²²⁵ Lisa M. Dresner, *op.cit.*, pp. 186-190.

s'inquiètent de la manière dont Angel et Ferris vont se protéger. Hormis Penny, la plus jeune des campeuses, elles semblent toutes comprendre de quoi il est question quand Dana les interroge. Elles s'arrêtent un instant pour réfléchir et, finalement, elles trouvent une réponse pour mettre fin à leur inquiétude. Le problème est immédiatement pris en charge. Elles volent le bus du camp et se rendent dans une station-service pour prendre des préservatifs. L'excursion est une activité qui rapproche le groupe de jeunes filles et renforce le lien qui existe entre elles. Comme cela est suggéré par leurs costumes, elles appartiennent à la même équipe malgré la compétition qui fait rage au sein de la bande.

Nous revoyons les contraceptifs volés à un autre moment lorsque les parents viennent rendre visite à leurs enfants. La mère d'une des filles ouvre le tiroir de sa table de nuit et trouve le butin, mais elle referme discrètement le tiroir et ne dit mot. Dresner propose deux explications à ce silence. La première serait que la mère estime que l'important est que sa fille se protège. La deuxième raison pour laquelle elle ne dit rien à son mari pourrait être le reflet d'une pensée plus traditionnelle selon laquelle la contraception est l'affaire des femmes et pas des hommes²²⁶. (Nous ajoutons que la mère est peut-être aussi mal à l'aise à l'idée de parler de l'éventuelle sexualité de sa fille avec elle). L'autrice poursuit en analysant la façon dont Angel et Ferris se comportent face à la contraception : Angel insiste à plusieurs reprises pour que Randy porte un préservatif, car elle ne souhaite pas tomber enceinte. Ferris, elle, ne prend pas du tout en considération cet aspect de la relation, qui cadre mal avec le romantisme avec lequel elle envisage les choses. Il est vrai que leur rapport à la contraception met en lumière les conceptions de la perte de la virginité de chacune des filles dont nous avons déjà parlé. Il révèle aussi clairement que la contraception, dans les films pour adolescents, est une problématique avant tout féminine. Christine (Phoebe Cates), l'héroïne de *Private School*, est aussi celle qui prend en charge la contraception dans son couple. Alors que les deux jeunes se rendent en week-end romantique pour faire l'amour pour la première fois, ils vont ensemble à la pharmacie pour acheter des préservatifs. Le garçon insiste pour y aller, mais revient bredouille. N'ayant su formuler une demande claire, il revient avec des produits de soins dentaires. C'est donc Christine qui y va et revient avec ce qu'ils étaient venus chercher. À plusieurs reprises, l'adolescente est montrée comme étant investie et active dans sa relation et prenant les décisions pour son couple. Même si, cette fois, Jim (Matthew Modine) propose de s'occuper de quelque chose qui les concerne tous les deux, il échoue et c'est encore à elle qu'incombe une nouvelle responsabilité.

²²⁶ *Ibid.*, p. 189.

Il est intéressant de noter que ce sont souvent les jeunes filles qui sont à l'initiative de la contraception dans ces films. Cette répartition très genrée peut peut-être s'expliquer par l'accès à l'éducation sexuelle et à la manière dont elle est proposée aux adolescentes à l'époque et trouverait un écho au cinéma. Ces personnages sont bien conscients des risques encourus et prennent les choses en main pour ne pas avoir à affronter les conséquences d'une sexualité non protégée.

c) Des risques liés à la sexualité : la grossesse non désirée et l'avortement

L'une des conséquences d'une sexualité non protégée est la grossesse. À l'époque, de nombreux articles consacrés à cette épineuse question sont publiés dans les magazines s'adressant spécifiquement à un public de jeunes filles comme *Seventeen* ou *Teen Magazine*. Les statistiques citées par ces revues donnent une idée de la propension d'adolescentes confrontées à cette situation. Selon l'article de Judi Marks, « Sex Education, Does It Make the Grade? » publié en 1978,

les adolescentes sont responsables de 21 % des naissances aux États-Unis cette année-là. Un million d'adolescentes sont tombées enceintes en 1975 [...] De toutes les catégories d'âges, c'est la seule dont le taux de natalité augmente²²⁷.

Pourtant, même si c'est un élément souvent mentionné et qui peut être source d'inquiétude, les personnages des *teen movies* entre 1976 et 1985 sont assez peu confrontés à cette problématique dans les films qui sortent au cinéma. En revanche, la grossesse est le sujet de plusieurs *ABC Afterschool Specials*, « une série télévisée américaine diffusée l'après-midi sur la chaîne ABC et destinée spécifiquement à un public de préados et de jeunes adolescents, qui sera diffusée d'octobre 1972 à janvier 1997²²⁸ ». D'autres chaînes de télévision avaient aussi leur programme d'*afterschool specials* (*NBC Special Treat*, *CBS Afternoon Playhouse* qui

²²⁷ Judi Marks, « Sex Education, Does It Make the Grade? », *Teen Magazine*, mars 1978, vol. 22, n° 3, pp. 32, 34 et 104.

²²⁸ Kirsten Pike, « Lessons in Liberation: Schooling Girls in Feminism and Femininity in 1970s *ABC Afterschool Specials* », *Girlhood Studies*, Berghahn Journals, vol. 4, n° 1, 2011, pp. 95–113, doi:10.3167/ghs.2011.040107, Traduction de : « ABC Afterschool Specials, an American daytime television series aimed specifically at preteen and young teen audiences, ran from October 1972 to January 1997 ».

deviendra par la suite *CBS Schoolbreak Special*), mais il semblerait que ceux d'ABC aient été les plus populaires. Les sujets traités sont extrêmement variés : sports, drogue, divorce, fugue, maladie, harcèlement scolaire... La grossesse et la parentalité adolescente sont aussi abordées dans certains épisodes comme *I Think I'm Having a Baby* (Arthur Allan Seidelman, Saison 3, Episode 2, diffusé le 3 mars 1981 sur CBS), *Schoolboy Father* (Arthur Allan Seidelman, Saison 9, Episode 2, diffusé le 15 octobre 1980 sur ABC). L'avortement ne semble pas faire partie des sujets traités par ces séries. Il est possible d'émettre plusieurs hypothèses pour expliquer les raisons de cette absence.

Or, l'avortement et sa légalité sont l'un des sujets nouveaux que la deuxième vague de féminisme a pu apporter. En 1973, l'arrêt *Roe vs Wade* de la Cour Suprême des États-Unis ancre le droit à l'avortement dans la Constitution, ce qui le rend légal dans tout le pays²²⁹. Cela dit, la question de l'avortement est évoquée régulièrement, dès 1971, dans les pages des magazines pour adolescentes, que ce soit dans des articles, du courrier provenant des lectrices ou à travers des sondages menés auprès des jeunes, filles et garçons, entre 14 et 22 ans. C'est donc un sujet qui trouve un écho chez les jeunes filles et une décision à laquelle elles seront peut-être confrontées. Selon les statistiques que donne une lettre ouverte publiée dans *Seventeen Magazine*,

1,1 million d'adolescentes tombent enceintes chaque année, de manière non intentionnelle pour $\frac{3}{4}$ d'entre elles, aux États-Unis, $\frac{1}{3}$ des avortements sont pratiqués sur des adolescentes, en 1979, 449 000 jeunes filles y ont eu recours²³⁰.

Développée par les chercheurs de l'Université de Californie San Francisco, la base de données *Abortion Onscreen Database*²³¹ recense toutes les mentions d'avortements dans les films et à la télévision. Selon cet outil, avant 1975, seuls 39 films américains traitent de la question de l'avortement et, parmi eux, 17 (soit près de la moitié) sont sortis après 1962. Seulement sept d'entre eux traitent de l'avortement chez des personnages adolescents. Entre 1975 et 1985, cette question est traitée dans quatre films : *Fame* (Alan Parker, 1980), *The Last American Virgin* (Boaz Davidson, 1982), *Ça chauffe au lycée Ridgemont* et *Le Challenger (Liar's Moon)*, David Fisher, 1982). Entre 1985 et 1995, seuls deux films abordent le sujet : *Sailor et Lula (Wild at*

²²⁹ L'arrêt « *Roe v. Wade* » a depuis été révoqué par la Cour Suprême, le 24 juin 2022.

²³⁰ « An open letter to *Seventeen Magazine*'s readers and their parents », *Seventeen Magazine*, juillet 1982, Vol.41 No.7, p. 16

²³¹ Sisson Gretchen, Steph Herold et Katrina Kimport, « Abortion Onscreen Database », *Advancing New Standards in Reproductive Health*, San Francisco, University of California, 2022.

Heart, David Lynch, 1990), où le personnage féminin se remémore un avortement pendant son adolescence et *The Suckling* (Francis Teri, 1990), un film d'horreur où une jeune fille se rend dans une clinique pour y subir un avortement illégal, mais le fœtus avorté mute et attaque les gens présents. Nous allons ici examiner comment est montré l'avortement et quelle image est donnée des adolescentes qui y ont recours dans deux de ces films, sortis la même année : *Ça chauffe au lycée Ridgemont* et *The Last American Virgin*.

Dans *Ça chauffe au lycée Ridgemont*, peu de temps s'écoule entre le moment où Stacy a une relation sexuelle avec Mike Damone et celui où elle vient le voir pour lui dire qu'elle est enceinte. Elle souhaite qu'il l'aide à avorter, ce qu'il accepte. La jeune fille est déjà renseignée sur ses options et attend juste de lui qu'il paye la moitié de l'intervention. Elle lui demande aussi de la conduire à la clinique, comme le souligne Dresner, ce dernier fait témoigne de son jeune âge puisqu'elle est trop jeune pour conduire²³². Le jour de l'intervention, il ne vient pas la chercher, elle demande donc à son frère, Brad, de la conduire en ville en prétendant qu'elle va au bowling. Il la dépose, mais se rend vite compte qu'elle ne lui a pas dit où elle allait vraiment. Dans le plan suivant, nous retrouvons Stacy. Son avortement a déjà eu lieu et elle est sur le point de quitter la clinique, mais n'est pas supposée s'en aller seule. Elle prétend qu'elle doit retrouver son petit ami en bas et l'infirmière la laisse partir. Brad, qui a compris ce qui se passait vraiment, l'attend dehors. C'est l'une des premières fois que ce type d'événement est mis en scène de la sorte. Avant la légalisation de l'avortement en 1973, la plupart des jeunes filles dans les films décédaient des suites de l'intervention ou subissaient des conséquences négatives pour leur vie. Selon Dresner, dans *Ça chauffe au lycée Ridgemont*, la façon dont il est mis en scène est plutôt positif pour le personnage de Stacy. À ce propos, elle écrit :

Il est frappant que l'avortement [...] qui a pu être présenté comme un choix négatif et nuisible pour la famille mène ici à une scène qui affirme l'amour et la solidarité entre frère et sœur et qui souligne leur lien familial [...] La grossesse non désirée et l'avortement qui en découle ici ne soulignent pas seulement les conséquences liées à l'absence d'utilisation de contraception, mais suggèrent aussi que les adolescentes sexuellement actives sont assez intelligentes et moralement responsables pour gérer les conséquences de leur activité sexuelle sans l'intervention ou l'assistance de leurs parents ou de leur partenaire sexuel²³³.

²³² Lisa M. Dresner, *op.cit.*, p. 187.

²³³ *Ibid.*, p. 188. Traduction de : « Strikingly, the abortion, which in earlier or later eras might be portrayed as a negative, family-harming choice, here leads to a scene that affirms love, nurturing, and solidarity between siblings and that highlights their family bond [...] The unwanted pregnancy and subsequent abortion here not only underline

Si le choix de Stacy est effectivement montré de manière positive, il est possible de nuancer ces propos. Même si c'est Brad qui finit par l'accompagner en voiture, elle l'avait initialement demandé à Mike, le garçon qui l'a mise enceinte. Elle aurait pu prendre les transports en commun ou demander à Linda, son amie, de venir avec elle, mais les deux fois, elle se tourne vers une figure masculine pour demander de l'aide. D'ailleurs, Linda, qui était jusqu'à présent sa confidente et sa conseillère à propos de tout ce qui concerne les garçons, disparaît de la narration pendant toute cette séquence. Elle réapparaît ensuite, une fois l'avortement terminé. Au téléphone avec Stacy, elle dit toute sa colère envers Mike Damone et promet de la venger, mais aucun mot sur ce que ressent Stacy ou ce qui s'est passé à la clinique n'est échangé entre elles.

La version filmique de l'avortement se différencie du roman de Cameron Crowe. Dans le livre, la jeune fille apprend qu'elle est enceinte après avoir fait un test dans une clinique. La première personne à qui elle en parle est son amie Linda puis elle prévient Mike (comme dans le film, elle refuse qu'il rejette la responsabilité sur elle pour ce qui s'est passé entre eux²³⁴). Stacy programme l'avortement, mais le garçon lui fait faux bond à deux reprises. Elle essaye alors d'appeler Linda, sans résultat, et demande alors l'aide de Mark Ratner, un ami de Mike Damone, qui est amoureux d'elle. Alors que dans le film, la procédure d'avortement et les sensations éprouvées par Stacy ne sont pas montrées, elles sont décrites assez précisément dans le livre et semblent marquer l'adolescente bien plus que dans le film. C'est en tout cas ce que laissent penser certaines phrases : « Elle savait qu'elle s'en souviendrait pendant très longtemps²³⁵ », « elle se souviendrait toujours de la date²³⁶ », « Stacy Hamilton se sentait bien plus âgée aujourd'hui²³⁷ ». Il existe une scène coupée de *Ça chauffe au lycée Ridgemont* qui montre l'intervention médicale²³⁸. Elle fait partie d'une multitude d'autres petits moments qui pouvaient être ajoutés lors des diffusions télévisées. La discussion où elle révèle à Linda qu'elle est enceinte est d'ailleurs aussi présente dans la liste de ces scènes.

the consequences of not using birth control but also suggest that sexually active teenage girls are intelligent enough and morally responsible enough to deal with the consequences of their sexual activity without the input and assistance of their parents or their sexual partners. »

²³⁴ « - Mike: It was your idea! You wanted to do it more than I did.

- Stacy: No, take that back » [01.03.25]

²³⁵ Cameron Crowe, *op.cit.*, p. 203. Traduction de : « she knew she would remember this a long, long time ».

²³⁶ *Ibid.* Traduction de : « she would always remember the date ».

²³⁷ *Ibid.* Traduction de : « Stacy Hamilton felt a lot older today ».

²³⁸ Pour la liste des scènes coupées de *Ça chauffe au lycée Ridgemont*, voir le site officiel de Cameron Crowe, <http://www.theuncool.com/films/fast-times-at-ridgemont-high/fast-times-tv-version> (mis en ligne le 23 novembre 2016, consulté pour la dernière fois le 3 juin 2023).

Contrairement au film d'Amy Heckerling où la séquence de l'avortement dure environ cinq minutes, c'est un élément important de l'intrigue de *The Last American Virgin* puisque l'avortement y occupe presque entièrement les vingt dernières minutes du film. C'est à travers le regard de Gary (Lawrence Monoson) que nous découvrons que Karen (Diane Franklin) est tombée enceinte de Rick (Steve Antin), mais que ce dernier refuse de lui apporter son soutien. Gary aborde la jeune fille, en pleurs, dans le couloir du lycée après avoir été témoin d'une altercation entre elle et son ami. Elle finit par lui avouer la raison de ses tourments. Le garçon lui offre son aide et va essayer de raisonner Rick, qui ne veut toujours rien entendre. C'est donc seuls qu'ils vont devoir régler le problème. Prétextant un voyage au ski, les deux adolescents se rendent en réalité dans une clinique pour que Karen puisse avorter. La médecin qui les reçoit les sermonne en leur disant que la situation aurait pu être évitée avec l'utilisation de contraception, leur annonce la somme à payer et demande à Gary de revenir chercher son amie à 18 h. Par la suite, un montage alterné, accompagné d'une chanson dynamique (*I Will Follow* de U2), nous montre la procédure qu'est en train de vivre Karen et de l'autre, nous voyons Gary réunir l'argent pour payer l'opération, en puisant dans ses économies et en vendant sa chaîne stéréo. Il revient ensuite chercher son amie. Quand il la rejoint, la musique change et se transforme en une ballade soul (*Oh No* des Commodores), elle dort paisiblement. Elle s'éveille doucement, regarde Gary et rit. Le contraste est saisissant entre le moment où elle arrive, en pleurs, à la clinique et le moment où elle peut en sortir. Le jeune garçon prend encore soin d'elle pendant la convalescence. Alors qu'elle le remercie pour son aide, il lui avoue ses sentiments pour la première fois et ils s'embrassent. Quelques jours plus tard, à la fête d'anniversaire de Karen, Gary se rend compte qu'elle sort de nouveau avec Rick. Le film se termine par un plan de l'adolescent en pleurs au volant de sa voiture.

Les choix faits pour parler de l'avortement sont un peu différents de ceux que nous avons évoqués jusqu'ici. Tout d'abord, contrairement à Stacy, nous voyons Karen être bouleversée par la nouvelle et par sa dispute avec Rick. Elle pleure à de nombreuses reprises, y compris quand elle est à la clinique et se prépare à l'intervention. Le discours tenu par la personne qui les prend en charge à la clinique est plutôt froid, ses propos sont dénués de toute émotion. Elle n'essaye pas particulièrement de les rassurer, mais leur explique calmement comment l'opération va se passer et insiste sur les bénéfices de la contraception. Le champ-contre champ sur la médecin, une femme d'un certain âge filmée en plan rapproché, renforce encore plus l'impression de jeunesse des adolescents qui se trouvent face à elle. La procédure

médicale est montrée plus en détail que dans l'autre film et on voit aussi l'après-opération. Lors de notre entretien, l'actrice qui interprète Karen, Diane Franklin, a mentionné ce passage :

Quand je joue la scène de l'avortement, évidemment, ils donnent l'impression que c'est très effrayant, parce qu'ils veulent que le public ait peur. Il y a la grimace du médecin, mes pleurs, les plans sur moi, la pose de la sangle et tout le reste... Mais quand je me réveille, c'est un *beauty shot*. Tout va très bien, je ris. Ce plan, je pense toujours que c'est soit le point de vue du garçon, soit un moyen de faire dire aux spectateurs : « Un avortement ? Ça va bien se passer... »²³⁹.

La transition est claire entre le moment où elle va être avortée, elle est inquiète, dans un environnement froid de bloc opératoire [fig. 97], et le moment où elle se réveille [fig. 98]. Le plan est presque le même, mais cette fois-ci, une lumière chaleureuse envahit la pièce et son visage encore endormi paraît apaisé. Comme pour Stacy, l'opération s'est bien passée. Elle passe le week-end à reprendre des forces et se reposer chez Gary.



fig. 97 et 98. Karen avant et après son avortement. *The Last American Virgin* (1982)

En soi, l'avortement n'est pas particulièrement représenté comme quelque chose qui pourrait être nuisible. La conclusion de l'intervention est positive, malgré ce que pouvaient laisser penser les plans où le médecin la prépare, et il n'y a pas de complications. Une impression de réalisme se dégage de cette scène où l'on partage le point de vue de la jeune fille. En revanche, c'est de celui du garçon que nous voyons le moment où Karen se réveille. Ces plans renvoient à l'imagerie de la « belle endormie » dont nous avons déjà parlé. Si l'on file la métaphore de la Belle au bois dormant, c'est l'arrivée de Gary, son prince charmant qui la fait revenir à la vie.

²³⁹ Entretien inédit avec Diane Franklin, réalisé le 21 octobre 2022 en distanciel. Traduction de : « when I'm acting in the abortion scene, obviously, they make it look very scary, because they want the audience to feel afraid. So it's the grimace of the doctor, me crying, the gratuitous shots of me, the strapping in and the whole thing. But when I wake up, it's a beauty shot. Everything's fine. I'm laughing, everything's totally fine. That one shot where I wake up, I always think, that this actually is either the guy's perspective, or it is to make the audience say, "Hey, abortions, you know, you're going to be fine". »

Si tout doit se passer comme dans le conte, les deux adolescents sont censés finir ensemble et heureux. Cependant, un événement vient apporter un éclairage négatif : la jeune fille se remet en couple avec Rick.

Contrairement à *Ça chauffe au lycée Ridgemont* où, malgré une multitude de personnages différents, Stacy est celle que nous suivons le plus, le point de vue adopté dans *The Last American Virgin* n'est pas celui de Karen, une lycéenne dont nous ne connaissons même pas le nom de famille, mais celui de Gary, le personnage principal du film, un jeune adolescent. Il travaille dans une pizzeria, passe beaucoup de temps avec ses amis, n'est pas très doué avec les filles et il est amoureux de Karen depuis la première fois qu'il l'a vue. Pendant toute la séquence, il montre une attitude exemplaire : il vient au secours de la jeune fille, la rassure, défend son honneur, lui fournit un abri, la respecte, prend soin d'elle, lui ramène des cadeaux, se sacrifie pour pouvoir payer son opération... En d'autres mots, Gary le *chevalier* vient au secours de Karen, la *demoiselle en détresse*. C'est lui qui propose son aide à la jeune fille, qui ne lui a rien demandé. Toute la séquence de l'avortement fonctionne comme une épreuve, une mission, pour lui prouver que c'est lui, le gentil garçon, qu'elle devrait aimer. L'accumulation de bonnes actions de la part de Gary (qui n'était pourtant pas un garçon modèle jusque-là) et la manière dont il construit une sorte de vie de couple avec Karen pendant sa convalescence, rendent difficile pour le spectateur de vraiment comprendre le comportement de la jeune fille à la toute fin du film, d'autant plus que, comme dans les contes de fées, ils se sont embrassés, ce qui aurait dû sceller leur amour. L'impression négative est due à la fois à l'aspect « preux chevalier » de Gary qui est vraiment valorisé et à la réaction de Karen qui n'est pas la réponse attendue pour récompenser ce type de comportement chevaleresque. Pourtant, ce retournement de situation était déjà annoncé dans les paroles de la chanson *Oh No* qui joue quand le garçon vient la chercher à la clinique. Dans ses mémoires, Diane Franklin explique qu'elle a eu, elle-même, quelques difficultés à comprendre son personnage au début, mais elle a finalement compris comment l'appréhender :

C'était juste une fille - pas une fille méchante, ni une fille diabolique, mais juste une fille. Il m'est apparu que Karen était l'une de ces personnes qui n'ont aucune opinion et qui réagissent simplement au moment présent. Elle n'a pas de but, pas de conscience de soi, pas d'identité. Elle gravite autour de celui qui est le plus gentil avec elle dans l'instant, comme une plume dans le vent.²⁴⁰

²⁴⁰ Diane Franklin, *Diane Franklin: The Excellent Adventures of the Last American, French-Exchange Babe of the '80s*, Los Angeles, Michael Picarella, 2012, p. 60 « She was just a girl – not a mean girl, or an evil girl, but just

Le comportement de Karen n'a rien de répréhensible, mais comme nous sommes amenés à voir les choses du point de vue de Gary, l'empathie est plutôt de son côté que de celui de l'adolescente. En clôturant ainsi la séquence et le film, Boaz Davidson refuse au spectateur la fin heureuse à laquelle il s'attendait. L'impression qui est donnée de la jeune fille est qu'elle fait toujours les mauvais choix.

Ça chauffe au lycée Ridgemont et *The Last American Virgin* abordent tous les deux le sujet de l'avortement, un thème assez rare au cinéma à cette époque, en particulier traité du point de vue des adolescentes. On retrouve un certain nombre de similitudes entre les deux films. L'acte médical est présenté de manière plutôt neutre et assez réaliste. Il leur paraît effrayant, mais la procédure se passe sans encombre. Les filles quittent la clinique et reprennent leur vie. Selon cette perspective, c'est une représentation assez novatrice qui n'accable pas Stacy et Karen. En revanche, la grossesse non désirée et l'avortement apparaissent comme une punition en réponse à une relation sexuelle et les jeunes filles doivent faire face à une série d'épreuves pour parvenir à se faire opérer. En cela, les films semblent plutôt moralisateurs, d'autant plus qu'elles n'auraient sans doute pas pu réussir à se rendre à la clinique sans une aide masculine. Cela a pour effet de discréditer l'impression de maturité et d'indépendance qu'elles projettent. Finalement, l'événement sert surtout à mettre Brad et Gary en avant, ce sont eux qui en sortent grandis et valorisés.

La sexualité des adolescentes est un thème qui est souvent exploré sur la période 1976-1985. Les filles sont montrées comme actives dans la perte de leur virginité, tout autant que pourraient l'être des protagonistes masculins. En plus de cela, on peut noter une responsabilisation des jeunes filles. Elles suivent des cours d'éducation sexuelle et prennent en charge la contraception, à l'inverse des garçons qui ne sont quasiment jamais dans l'une ou l'autre de ces situations. En plus de cela, les adolescentes sont tout de même mises en garde des conséquences relatives à une sexualité non protégée. L'avortement est représenté de manière assez inédite, sans dramatisation excessive de l'événement. Toutefois, dans les deux cas évoqués ici, il semble être une condamnation, une punition pour celle qui y a recours.

a girl. And it occurred to me that Karen was one of those people who is extremely un-opinionated and just reacts to the moment. She has no center, no self, no identity. She gravitates to whomever is nicer to her in the moment, like a feather in the wind »

Dans tous les cas, avec la perte de la virginité est vécue comme un moment particulier. Il est assez courant de considérer cette étape comme l'une de celles qui mènent à l'âge adulte. Aux États-Unis spécifiquement, un rituel joue aussi ce rôle pour les lycéens : le bal de promo.

Chapitre 6. Le bal de promo : un rite de passage spectaculaire

Dans son article « "For Girls" : Hollywood, the Date-Movie Market, and Early-1980s Teen Sex Comedies » paru en 2014, Richard Nowell note que la prise en compte du public adolescent et la conscience qu'il représente une manne financière peuvent être reliées à trois films qui connaissent un succès retentissant à la fin des années 1970 : *Carrie*, *Saturday Night Fever* (*La fièvre du samedi soir*, John Badham, 1977) et *Grease*²⁴¹. On peut aussi ajouter *American Graffiti* sorti en 1973. Ces films partagent un point commun, il y est question de bal ou de danse. La musique tient une place importante dans les *teen movies* depuis les débuts du genre, en particulier dans les films sur le rock'n'roll (par exemple *Jailhouse Rock*, Richard Thorpe, 1957). Mais le bal, et en particulier le bal de promo (qui vient en général marquer la fin d'une année scolaire) prend peu à peu une place particulière dans la vie des adolescents au cinéma et fait partie de ces motifs typiquement états-uniens qui n'apparaissent guère dans d'autres cinématographies nationales. On retrouve ce type d'événement dans de nombreux films à partir du milieu des années 1970, et ce, jusqu'à aujourd'hui. On distingue deux sortes de bals au lycée : *prom* et *homecoming*. Le premier est réservé uniquement aux lycéens les plus âgés (*juniors* et *seniors*, équivalents aux classes de première et terminale en France), a lieu généralement au printemps. Le second, le *homecoming* a plutôt lieu au début de l'année scolaire et fait partie d'une série d'événements qui ont pour but de créer de la cohésion entre les membres du lycée ou de l'université qui l'organise, et dont le point culminant est souvent un match de football américain. Un bal vient clôturer cette semaine de festivité. Moins formel que le bal de promo, il est ouvert à toutes les classes, de la troisième (*freshman year*) à la terminale (*senior year*).

L'histoire du bal est très ancienne. Il naît « dans la société courtoise médiévale et commence à se codifier à la Renaissance au sein de la cour²⁴². » Cette tradition est souvent vue comme un passage important de la vie des jeunes filles aristocrates et bourgeoises. On peut penser notamment aux bals des débutantes qui trouvent leur origine dans l'aristocratie britannique du XVIII^e siècle (et qui existent toujours aujourd'hui, sous la forme d'un gala de charité). Cet événement consistait à « présenter » les jeunes filles et à les introduire dans la société. Le bal agit alors comme une sorte de rite de passage pour les adolescentes. Au cinéma comme dans la vie, on y convie les jeunes filles de bonne famille en âge de se marier ou on

²⁴¹ Voir Richard Nowell, « "For Girls": Hollywood, the Date-Movie Market, and Early-1980s Teen SexComedies », *Post Script*, vol. 33, n° 2, 2014, p. 3.

²⁴² Claire Rousier, « Introduction », dans Claire Rousier (dir.), *Scènes de bal, bals en scène*, Pantin, Centre National de la Danse, 2010, p. 9.

organise des bals au cours desquels elles pourront rencontrer leur futur époux²⁴³. Les filles les plus jeunes en sont exclues, comme dans *Les quatre filles du Dr March* (*Little Women*, Mervyn LeRoy, 1949). Pendant que les deux sœurs les plus âgées, Meg et Jo, dansent ou se mêlent à la foule des danseurs, les deux plus jeunes, Amy et Beth, se contentent d'observer discrètement la scène depuis un escalier. Elles n'ont pas encore l'âge requis et ne sont pas autorisées à descendre les marches qui leur donneraient accès à la piste de danse.

Ces événements sont couverts par plusieurs journaux et magazines qui les font découvrir à un public plus populaire qui devient désireux de le reproduire pour ses enfants²⁴⁴. Les premiers bals de fin d'année étaient donc « des bals de débutantes pour les masses, une démocratisation d'un rite de la haute société pour les jeunes gens, garçons et filles²⁴⁵. » De ce rapport à l'aristocratie est resté l'imaginaire issu du conte de fées (en particulier *Cendrillon*, dans sa version de 1697 écrite par Charles Perrault) qui transparait fortement dans les *teen movies*.

La sociologue et anthropologue Amy L. Best retrace l'histoire des bals de promo pour les lycéens qu'elle fait remonter au début du XX^e siècle, au moment où l'école devient plus accessible à toutes les classes de la population²⁴⁶. Jill S. Zimmerman Rutledge explique qu'à « la fin des années 1920, de nombreux bals de fin d'année étaient devenus d'extravagants banquets annuels dans les lycées où les élèves dînaient et dansaient le charleston au son des grands orchestres qui jouaient les chansons populaires de l'époque²⁴⁷ ». Ce type d'animation est d'ailleurs mis en scène dans *La Vie est belle* (*It's a Wonderful Life*, Frank Capra, 1946). Un grand concours de charleston est organisé au cours de la fête du lycée de Bedford Falls où se rend le personnage de George Bailey (James Stewart) en 1928, avant son départ pour un tour du monde. C'est là qu'il revoit Mary (Donna Reed), la petite sœur d'un de ses amis, dont il tombe amoureux. Le principe du concours est aussi repris dans *Grease*, offrant ainsi la possibilité à tous les personnages de montrer l'étendue de leur talent et de mettre en valeur John Travolta, après le succès de *La fièvre du samedi soir*, sorti un an plus tôt. Le retour du bal dans les films à partir de la fin des années 1970 correspond à un regain de popularité auprès des jeunes. En effet, comme nous l'apprend Best, au cours de la décennie précédente, « avec les mouvements de contre-culture, les manifestations contre la guerre et les positions contre

²⁴³ Voir Virginie Garandau, « Bal un jour, bal toujours », dans Claire Rousier (dir.), *op. cit.*, pp. 75-98, p. 86.

²⁴⁴ Sur la couverture médiatique de ces bals, voir Jill S. Zimmerman Rutledge, *op. cit.*, p. 5.

²⁴⁵ Jill S. Zimmerman Rutledge, *op. cit.*, p. 5. Traduction de : « the first proms were debutante balls for the masses, a democratization of a high-society rite for young people, both boys and girls. »

²⁴⁶ Amy L. Best, *Prom Night: Youth, Schools, and Popular Culture*, Londres, Routledge, 2000, p. 5.

²⁴⁷ Jill S. Zimmerman Rutledge, *Prom: The Big Night Out*, Minneapolis, Twenty-First Century Books, 2017, p. 6. Traduction de : « By the late 1920s, many proms had become extravagant, annual high school banquets, where students dined and danced the Charleston as big bands played the popular songs of the time. »

l'establishment, de nombreux jeunes "irrévérencieux" mirent un frein aux bals de promo²⁴⁸ », mais « la réaffirmation d'un programme politique conservateur²⁴⁹ » allié aux « efforts [...] des spécialistes du marketing pour conquérir et développer le marché de la jeunesse²⁵⁰ » permirent de renouveler l'intérêt des jeunes pour cette célébration qui marque la fin du lycée et le passage à l'université ou à la vie active.

Dans leur article « Rites de passage et adolescence », les psychiatres Jonathan Ahovi et Marie Rose Moro s'appuient sur les travaux de l'ethnologue Arnold van Gennep pour identifier les rites propres à l'adolescence. « Ces rites consistent en des cérémonies dont l'objet est identique : faire passer l'individu d'une situation déterminée à une autre tout aussi déterminée²⁵¹. » Ils précisent cette définition en revenant sur les différentes conditions qu'elle soulève : « Pour qu'il y ait rites de passage, il faut qu'il y ait des rites, une cérémonie, c'est-à-dire un ensemble de comportements symboliques²⁵² ». Ils ajoutent qu'« il faut aussi une connaissance des statuts par les uns et les autres²⁵³. » Enfin, « on reconnaîtra un rite de passage au fait qu'il marque publiquement la transition d'un statut vers un nouveau statut²⁵⁴. » Selon Ahovi et Moro, les rites comportent trois fonctions principales : un aspect sociologique qui marque la détermination des statuts, un aspect psychologique qui permet de surmonter l'appréhension et la peur de l'inconnu et un aspect religieux, lié au besoin de donner du sens à la vie et à la mort²⁵⁵. Le rite de passage agit alors comme une renaissance : « mourir à une situation pour renaître à une autre²⁵⁶. »

Certains films font le choix de traiter le bal de promo dans la continuité des événements qui ponctuent l'année scolaire et accordent donc moins d'importance au cérémoniel qui l'accompagne généralement sa représentation. Le film *Le collègue s'envoie en l'air* (*Private School*, Noel Black, 1983) commence par le bal qui vient marquer le début de l'année scolaire et réunir les filles et les garçons, normalement séparés dans deux écoles privées non mixtes : Cherryvale pour les premières et la Fremont Academy pour les seconds. On assiste uniquement

²⁴⁸ Amy L. Best, *op. cit.*, p. 8. Traduction de : « With counter-cultural movements, anti-war protests, and an anti-establishment stance, many "irreverent" youth brought proms to a halt. »

²⁴⁹ *Ibid.*, p. 9. Traduction de : « reassertion of a conservative political agenda »

²⁵⁰ *Ibid.*, p. 9. Traduction de : « efforts by marketers to carve out and expand youth markets »

²⁵¹ Jonathan Ahovi et Marie Rose Moro, « Rites de passage et adolescence », *Adolescence*, vol. 284, n° 4, 2010, pp. 861-871, p. 863.

²⁵² *Ibid.*, p. 864.

²⁵³ *Ibid.*, p. 864.

²⁵⁴ *Ibid.*, p. 864.

²⁵⁵ Voir Jonathan Ahovi et Marie Rose Moro, *op. cit.*, pp. 866-867.

²⁵⁶ *Ibid.*, p. 867.

à la préparation du côté féminin. Cette introduction donne un aperçu de l'effervescence qui agite toute l'école avant de se concentrer plus particulièrement sur un groupe de lycéennes. Dès le début, le statut de *teen sex comedy* est assumé. On montre des jeunes filles dévêtues et on aligne les blagues potaches caractéristiques du genre. C'est aussi l'occasion de présenter la rivalité entre deux étudiantes, Christine (Phoebe Cates) et Jordan (Betsy Russell). Dans le film, deux moments clés, souvent utilisés pour signifier le passage à l'âge adulte, marquent le début et la fin de l'année scolaire : le bal de promo au début du film et la cérémonie de remise des diplômes (*graduation*) à la fin. Pour les lycéens de *Ça chauffe au lycée Ridgemont*, le bal vient clôturer l'année scolaire. Il permet de réunir tous les personnages que nous avons suivis pendant le film en un seul endroit, pour qu'ils fassent la fête ensemble. C'est aussi un moment qui leur offre l'opportunité de s'excuser et de se dire au revoir. Mais, le film se termine comme il a commencé, au centre commercial au sein duquel travaillent les adolescents. Le générique de fin commence à défiler sur la chanson *Goodbye-Goodbye* du groupe Oingo Boingo (1982). À l'écran, on voit chaque personnage éteindre les lumières, fermer les portes et baisser les rideaux des lieux où ils travaillent. En faisant cela, ils nous signifient que la boucle est bouclée. Ils nous ont offert un aperçu de leur vie pendant un an et il est maintenant temps d'y mettre fin. Le bal de promo s'inscrit dans la continuité de cette année scolaire que nous avons passée avec eux.

On trouve des scènes de bals de promo bien avant la période 1976-1985. Celui figuré dans *American Graffiti* en 1973 comporte déjà une partie des éléments qui reviendront régulièrement par la suite. Mais il semblerait que certains choix esthétiques et narratifs mis en place ou repris par De Palma pour représenter le bal dans *Carrie* aient marqué durablement les codes du *teen movie*. Carrie et ses camarades de classe suivent un certain nombre d'étapes qui participent chacune à leur façon à la mise en image et en récit du rite de passage. Les bals de promo dans les *teen movies* suivent presque toujours la même chronologie. Nous proposons donc de suivre ces étapes une à une : dans un premier temps, la préparation et à la mise en beauté des participants, puis l'arrivée sur les lieux du bal, ensuite, la découverte de la salle et finalement, le moment de la danse.

a) La mise en beauté, le début de la métamorphose

À la moitié du film *Carrie*, De Palma commence à installer un à un les éléments qui mèneront jusqu'à l'humiliation de l'adolescente. La première de ces scènes est celle où Billy et Chris mettent en place le seau de sang qui tombera sur Carrie pendant le bal. Ensuite, nous

voyons la jeune fille confectionnant sa robe malgré la désapprobation de sa mère qui prie à côté d'elle. Puis, une courte scène montre Freddy, un ami de Chris, demander à rejoindre le comité du bal (pour pouvoir truquer les bulletins de vote). Avec ces trois courtes scènes (l'enchaînement dure moins de deux minutes en tout), le devenir de Carrie est déjà scellé, tous les pions sont mis en place. Il ne reste plus qu'à se préparer pour le bal.

Cette étape permet de montrer une nouvelle fois à quel point Carrie est différente des autres filles de son âge et comment son éducation religieuse et sa solitude ont entraîné un décalage avec les habitudes des autres adolescentes de son âge. Alors que Norma (Pamela 'PJ' Soles) et Helen (Edie McClurg) ont rendez-vous au salon de coiffure [fig. 99] où elles en profitent pour se moquer à nouveau de Carrie, celle-ci se rend dans un *drugstore* pour essayer du maquillage [fig. 100].



Fig. 99 et 100. Préparations de Norma, Helen et Carrie. *Carrie* (1976)

Norma et Helen semblent décontractées et à l'aise dans cet environnement. Elles parlent et rigolent tellement fort que leurs voix débordent sur le plan suivant qui montre Carrie rentrer dans le commerce. Contrairement aux deux autres filles, l'adolescente avance, mal à l'aise, repliée sur elle-même, en jetant un regard autour d'elle, comme si elle craignait qu'on la surprenne. Vêtue de marron et de blanc, sa tenue tranche avec le plan précédent très coloré dans lequel ses camarades portent du rouge et du bleu (qui seront aussi les couleurs dominantes pendant la scène du bal). Au milieu de cette séquence de préparation, une scène (qui, si l'on s'en réfère à la chronologie des événements, est en fait un flashback) montre la décoration de la salle par Sue et une de ses amies sous le regard de Chris qui foment sa vengeance. Le plan suivant s'intéresse cette fois aux garçons qui se rendent chez le loueur de costumes, juste à côté du magasin où se trouve Carrie [fig. 101]. Leur attitude est diamétralement opposée à celle de la jeune fille. Ils sont détendus et souriants et, eux aussi, comme Norma et Helen, portent des vêtements colorés. Pendant ce temps, Carrie teste des rouges à lèvres, observée par une

vendeuse [fig. 103]. La séquence se termine par les essayages de smokings de Tommy (William Katt) et ses amis [fig. 102].



fig. 101 et 102. Les garçons aussi se préparent pour le bal. *Carrie* (1976)



fig. 103. Carrie essaye des rouges à lèvres, sous le regard perplexe de la vendeuse. *Carrie* (1976)

Ces quelques plans en disent beaucoup sur l'état d'esprit et l'excitation des personnages concernant le bal à venir. Norma et Helen occupent une bonne partie du plan. Elles y sont même physiquement ancrées et rattachées par les appareils de coiffure et de manucure. Carrie, elle, est presque cachée par le présentoir de vernis à ongles. Elle est maintenue serrée dans un petit espace par les lignes qui traversent le plan de part et d'autre [fig. 103]. Malgré tout, elle commence à se prendre au jeu et à s'amuser comme le font ses camarades, filles et garçons. L'inclusion de la préparation de Tommy est d'ailleurs assez inattendue, car il est plutôt rare d'assister aux préparatifs côté masculin au cinéma. Best, qui consacre un chapitre de son ouvrage à la question du bal de promo comme lieu essentiellement féminin, remarque que « c'est un lieu où les filles sont censées s'investir fortement parce qu'elles peuvent utiliser cet

espace pour solidifier et afficher leur identité féminine²⁵⁷ ». Les films participent à cette tendance en choisissant la plupart du temps de montrer l'événement uniquement du point de vue des filles et d'en faire une étape particulièrement importante de leur vie. Dans ce moment de la préparation, l'idée est de faire ressortir la beauté jusque-là cachée de la jeune fille. Ce faisant, elle se conforme à certains critères et consent, voire désire devenir l'objet des regards. Dans le roman *Carrie*, Tommy, pour la rassurer, la compare à Galatée, une figure mythologique : « C'était une souillon qui s'est métamorphosée en une grande beauté et personne ne l'a reconnue²⁵⁸. » Cette description pourrait tout aussi bien être celle du personnage de Cendrillon que même ses sœurs ne l'identifient pas quand elle leur parle au bal donné par le prince : « Elle alla s'asseoir auprès de ses sœurs, et leur fit mille honnêtetés [...] ce qui les étonna fort, car elles ne la connaissaient point²⁵⁹. » L'idée de passer inaperçue en changeant d'aspect est peut-être une opportunité pour Carrie de ne pas être moquée pendant le bal. Le parallèle avec le conte de Perrault est aussi la perspective, à ce moment-là, d'une fin heureuse pour l'adolescente.

La révélation de la robe de Julie (Deborah Foreman), l'héroïne de *Valley Girl* (Martha Coolidge, 1983), et la scène qui suit montrent bien l'enjeu qui entoure le bal. C'est le même que pour les jeunes filles au XVIII^e siècle, même s'il n'est jamais énoncé comme tel : le mariage. L'adolescente apparaît dans le salon, vêtue entièrement de blanc, à l'exception d'une ceinture en ruban rose pâle. Les gypsophiles qui la coiffent et ses bijoux en perles viennent compléter sa tenue, qui la font ressembler à une mariée [fig. 104]. La séquence comporte deux parties : Steve, le père de l'adolescente est stressé, ce qui soulève l'incompréhension de sa femme, Sarah ; Julie est rejointe par son cavalier Tommy, ils attendent que Steve, revienne avec l'appareil photo puis posent rapidement pour les photos [fig. 105].

²⁵⁷ Amy L. Best, *Prom Night ...*, *op. cit.*, p. 35. Traduction de : « it is a site where girls are expected to be heavily invested because they can use this space to solidify and display their feminine identities. »

²⁵⁸ Stephen King, *Carrie*, *op. cit.*, p. 159.

²⁵⁹ Charles Perrault, *Contes*, Paris, Honoré Champion Éditeur, 2012 [1697], p. 228.



Fig. 104 et 105. Julie, dans sa robe de bal blanche, est rejointe par Tommy, son cavalier. *Valley Girl* (1983)

Dans cette configuration, l'excitation et le stress sont plutôt exprimés par le père et révèlent l'importance accordée à l'événement aux yeux des parents. C'est Sarah qui suggère à son mari d'aller chercher l'appareil, car ils « ne peuvent pas en rater un seul instant²⁶⁰. » Le photographe explique ensuite que la pellicule est la même que celle utilisée lors de leur propre mariage. Ce qui semble signifier qu'il accorde la même valeur aux deux moments, les reliant encore un peu plus. La fin du film va aussi dans ce sens. Randy (Nicolas Cage) empêche le couronnement de Julie et Tommy comme reine et roi de la promo. Ils attendent déjà en coulisses, parés de leurs couronnes, qu'une professeure termine son discours et les appelle sur scène. Mais leur union symbolique ne sera jamais scellée. Une bagarre éclate entre les deux prétendants de Julie et elle s'enfuit finalement avec Randy, le garçon dont elle est véritablement amoureuse, mais que ses amies n'aiment pas.

Le fait de rendre visible le rite de passage est encore accentué à partir de la seconde moitié des années 1980 avec un motif souvent associé au bal qui deviendra récurrent : le relooking (en anglais, *makeover*). Wilkinson s'intéresse à cette étape de la transformation des adolescentes, elle explique que : « Le relooking est un motif courant dans les films pour adolescents qui représentent des filles dans des rôles principaux, parce que cette trajectoire énonce explicitement leur rite de passage physique, leur processus de "devenir femme"²⁶¹. » Il est moins systématiquement utilisé dans les films avant 1985. Les deux principales occurrences se trouvent dans *Grease* (Randal Kleiser, 1978) et *The Breakfast Club* (John Hughes, 1985). Dans les deux films, Sandy (Olivia Newton-John) et Allison (Ally Sheedy) subissent toutes les deux un changement radical de leur apparence qui va aussi modifier leur personnalité et leur confiance en elles. Cette métamorphose aura pour effet d'étonner tous leurs camarades et, surtout, leur permettra de nouer une relation amoureuse avec un garçon. Ce faisant, elles

²⁶⁰ *Valley Girl* [01.23.26]. Traduction de : « we can't miss a moment of this. »

²⁶¹ Maryn C. Wilkinson, *Wonder girls ...*, *op. cit.*, p. 164. Traduction de : « the makeover trajectory is a common trope for teen films that represent teenage girls in leading roles, because this trajectory explicitly enunciates her physical rite-of-passage, her process of 'becoming woman. »

accomplissent des « rites de séparation de l'enfance asexuée pour être agrégée au monde adulte, sexué²⁶². » Comme dans *Cendrillon*, la jeune fille sera souvent assistée dans sa métamorphose par une autre fille qui, elle, se conforme déjà aux codes de la féminité et va conseiller l'adolescente à la marge : Frenchie (Didi Conn) dans le cas de Sandy et Claire (Molly Ringwald) pour Allison. On peut aussi voir une forme de relooking dans la transformation de Carrie. Elle est conseillée par Miss Collins, sa professeure, qui l'encourage à aller au bal. Face à l'un des miroirs des vestiaires, elle lui donne quelques conseils pour se mettre en valeur : appliquer du mascara et du rouge à lèvres, se boucler un peu les cheveux... Des suggestions que Carrie suit méticuleusement devant sa glace avant d'être interrompue par sa mère. Comme Sandy et Allison, sa nouvelle apparence suscite l'étonnement de certains de ses camarades, mais d'autres comme Norma, continueront de la ridiculiser. Bien que l'évolution de sa relation avec Tommy valide en partie l'intérêt de cette métamorphose, les événements qui suivent montrent que ces efforts sont vains. Elle aura beau essayer de ressembler à ses camarades, elle sera toujours « à part ». Même quand elle parvient à suivre leurs codes et se conforme à ce qu'ils attendent d'elle, on la retire encore du groupe en l'élisant reine de promo. Les autres personnages évoqués changeaient pour se fondre dans la masse et se rapprocher de leurs pairs et y parvenaient avec succès. En cela, le relooking de Carrie est un échec.

Pour Jann Matlock, avec la mise en beauté et le relooking, « l'adolescent(e) idéal(e) va au bal de prom "discipliné(e), désodorisé(e), et décoré(e)" de façon à ressembler à n'importe quel (le) autre adolescent(e) dans la salle²⁶³ ». Il est vrai que cette préparation relève d'une expérience commune à tous les participants de la fête et est souvent guidée par la mode et les tendances maquillage et coiffure du moment, ce qui uniformise l'aspect général des participants. C'est aussi l'une des raisons pour lesquelles la tenue de Julie tranche avec celle de ses camarades qui portent des robes colorées et bouffantes, à l'image de la mode des années 1980. Mais le but peut aussi être de réussir à se démarquer des autres et faire tourner les têtes au moment de rentrer dans la salle.

²⁶² Jonathan Ahovi et Marie Rose Moro, « Rites de passage et adolescence », *op. cit.*, p. 870.

²⁶³ Jann Matlock, « Les Nuits de Prom », traduit de l'américain par Stéphane Bouquet, dans Stéphane Bouquet (dir.), *Danse/Cinéma*, Paris, Capricci/Centre national de la danse, 2012, pp. 151-167, p. 165.

b) L'arrivée au bal, le passage d'un monde à l'autre

L'arrivée au bal se déroule habituellement en deux étapes. Dans un premier temps, nous assistons à l'arrivée en voiture du couple, le plus souvent devant le gymnase du lycée. Ensuite, les personnages entrent dans la salle de bal. Dans les *teen movies*, le trajet fait partie intégrante de l'expérience. On assiste d'abord à l'arrivée du cavalier qui vient chercher la jeune fille chez elle. Dans *Valley Girl*, Steve s'exclame « Lancelot est là²⁶⁴ ! » (en référence à la légende arthurienne) quand Tommy arrive en limousine, l'image du chevalier remplaçant celle du prince charmant. La voiture peut aussi être le reflet de la personnalité ou du statut social de son propriétaire. Tommy vient chercher Julie en limousine avec chauffeur [fig. 108] tandis que Ren (*Footloose*, Herbert Ross, 1984) conduit une Coccinelle en piteux état [fig. 109]. On peut penser que le cavalier de Carrie a emprunté la voiture de ses parents [fig. 106], un modèle moins clinquant que le véhicule rouge vif qu'il conduisait quelques scènes plus tôt. Spicoli, le surfeur de *Ça chauffe au lycée Ridgemont* débarque au bal, avec ses amis, dans un nuage de fumée en sortant d'un combi Volkswagen très coloré [fig. 107]. Il est le seul parmi ces quatre personnages à n'être pas accompagné d'une fille, ce qui montre bien le traitement du bal comme une fête classique dans ce film. On retrouve Stacy et Linda dans le plan suivant, aux toilettes, en train de discuter, mais on ne les voit ni se préparer ni arriver au bal.



fig. 106 à 109 . Le trajet et l'arrivée au bal sont traités comme une partie du cérémoniel (en haut : *Carrie* (1976) et *Ça chauffe au lycée Ridgemont* (1982). En bas : *Valley Girl* (1983) et *Footloose* (1984))

²⁶⁴ *Valley Girl* [01.23.00]. Traduction de : « Lancelot's here! »

Filmer l'entrée dans la salle au moment où le personnage traverse la porte est une manière de visualiser nettement le rite de passage. Comme l'expliquent Jonathan Ahovi et Marie Rose Moro, « ce passage à travers les diverses situations sociales est souvent identifié à un passage matériel avec changement d'habitation. C'est pourquoi passer d'un âge, d'une classe, etc., à d'autres, peut s'exprimer rituellement par le passage sous un portique ou une ouverture des portes par exemple²⁶⁵. » En réalité, si l'image est effectivement utilisée dans les *teen movies* entre 1976 et 1985, c'est souvent dans un usage détourné.



Fig. 110 et 111. *Seize bougies pour Sam* (1984) et *Valley Girl* (1983) . Passer la porte, une action symbolique du rite de passage

Dans *Seize bougies pour Sam*, l'adolescente arrive au bal, accompagnée de son amie Randy (Liane Curtis) [fig. 110] et sans cavalier. D'après Wilkinson, l'utilisation de surcadrages aide à « maintenir l'adolescente captive au sein du cadre et mettent fortement l'accent sur la limitation de ses mouvements²⁶⁶. » D'ailleurs, en entrant dans la salle, elle se demande si Jake (Michael Schoeffling) est là, mais tente de s'enfuir au moment où elle se rend compte qu'il l'observe. Geek (Anthony Michael Hall) vient lui bloquer la route pour la forcer à danser avec lui. Elle est prise au piège dans la salle et ne parvient à s'enfuir qu'au moment où il détourne le regard, trop concentré sur les mouvements de danse qu'il effectue pour l'impressionner. L'intrigue principale de l'histoire se met en place pendant le bal et la jeune fille y est identifiée comme l'objet des regards des deux personnages masculins [fig. 112 et 113].

²⁶⁵ Jonathan Ahovi et Marie Rose Moro, *op. cit.*, p. 863.

²⁶⁶ Maryn C. Wilkinson, *op. cit.*, p. 34. Traduction de : « to hold the teen girl characters captive within the frame, and places strong emphasis on the limitations of her movements. »



Fig. 112 et 113. *Seize bougies pour Sam* (1984). Au bal, Samantha est l'objet des regards masculins, d'abord celui de Geek, puis celui de Jake

À l'occasion du mariage de sa sœur, dont elle est demoiselle d'honneur, toute la famille de Sam séjourne chez elle. Pour elle, cette fête est un moyen de leur d'échapper, le temps de la soirée, mais il n'est pas utilisé comme un rite de passage. C'est un premier jalon dans sa future relation amoureuse avec Jake, un garçon populaire du lycée. À ce moment-là, elle est amoureuse de lui, mais pense n'avoir aucune chance. Elle ne sait pas qu'elle lui plaît. À la fin du film, alors qu'elle passe la porte de l'église, elle se rend compte de la présence de Jake qui l'attend à l'extérieur. Elle est là encore soumise à deux regards, celui du jeune homme et celui de son père. Après avoir reçu l'approbation de Jim, elle part en voiture avec Jake. C'est le lycéen qui referme la portière une fois que Sam est montée dans la voiture. Il amorce le mouvement, mais le montage suggère que c'est le père de l'adolescente qui le termine. Le passage de la porte de l'église est alors bien plus significatif pour Sam que celui qui a lieu lors du bal. Demoiselle d'honneur de sa sœur, elle est aussi bien plus apprêtée qu'elle ne l'était lors de la fête au lycée [fig. 114 et 115] où tous les participants étaient vêtus de façon plus décontractée que pour un bal de promo classique. D'ailleurs, tout comme dans *Valley Girl*, la robe qu'elle porte, sa couronne de fleurs et le bouquet qu'elle tient la font ressembler à une mariée.



Fig.114 et 115. *Seize bougies pour Sam* (1984). La tenue de Sam au bal du lycée est bien plus décontractée que sa robe de demoiselle d'honneur.

Pour Julie, ce n'est pas l'entrée qui est importante, c'est la sortie. Quand elle arrive au bal, on ne la voit pas passer la porte avec Tommy. En revanche, elle le fait quand elle s'enfuit en courant

avec Randy à la fin [fig. 111]. C'est sa décision finale qui est importante. Elle grandit réellement quand elle choisit Randy et qu'elle parvient enfin à s'affranchir du regard des autres.

Passer la porte et entrer dans la salle de bal peut aussi signifier qu'on quitte l'ordinaire pour rentrer dans un monde féérique. L'arrivée dans la salle peut participer à donner à la fête une dimension de spectacle.

c) Faire de la découverte de la salle et du groupe de musique, un atout commercial

Les adolescents ne sont pas les seuls à subir une mise en beauté. En effet, le bal se déroule en très grande majorité dans l'enceinte du lycée et plus précisément dans le gymnase (pour Carrie, le lieu de son bal de promo est donc aussi celui de son trauma initial). Pour offrir une soirée inoubliable aux élèves, il convient de transformer ce lieu pour qu'il corresponde au thème choisi : « Love among the stars », « Welcome to Disco Madness » et autres « Enchantment under the sea ». Parfois, l'installation d'un simple jeu de lumière autour des platines du DJ suffit à lui donner une ambiance festive (*Seize bougies pour Sam*, *Teen Wolf*—Rod Daniel, 1985...). Dans certains cas, de larges moyens sont déployés et on voit les étudiants fabriquer et installer les guirlandes, les ballons, etc., qui viendront habiller la pièce. Il est à noter que dans la très grande majorité des films, on nous montre que la décoration est prise en charge essentiellement par des filles.

Ce n'est pas le cas dans *Footloose* où l'activité est collective. Dans le film, les adolescents mènent une longue bataille pour obtenir le droit de danser. Finalement, le révérend cède et accepte que les jeunes organisent le bal dont ils rêvent. C'est tous ensemble qu'ils vont remettre en état et décorer le moulin à grains qu'ils ont choisi pour célébrer leur nouvelle liberté. Avant même le bal, la danse s'invite dans leurs mouvements. L'énergie de Ren se propage à tous les adolescents présents. Leurs gestes sont de plus en plus rythmés et sont comme chorégraphiés quand ils travaillent à plusieurs. Ils bougent en harmonie. Et ce jusqu'à ce qu'ils sautent tous en même temps une fois la salle prête. Cette tâche commune rend compte de l'unité de leur classe. D'autres techniques peuvent être utilisées pour montrer ou donner l'illusion d'un groupe homogène.

Un certain type de cadrage est employé de manière récurrente dans les films de notre corpus, mais aussi dans des films aussi différents que *La Valse de l'Empereur* (*The Emperor's Waltz*,

Billy Wilder, 1948) ou *American Graffiti* [fig. 116 et 117]. On le trouve dans presque tous les *teen movies* qui ont une scène de bal. Il s'agit d'un plan d'ensemble, en légère plongée, depuis un des angles de la salle, parfois accompagné d'un panoramique ou d'un travelling avant [fig. 118 à 121].



fig. 116 et 117. Un plan classique pour filmer les scènes de bals. *La Valse de l'Empereur* (1948) et *American Graffiti* (1973)



Fig. 118 à 121. Le plan d'ensemble permet de donner une vision globale de la salle de bal (en haut : *Carrie* et *Le Bal de l'horreur*. En bas : *Ça chauffe au lycée Ridgemont* et *Seize bougies pour Sam*)

Anne Nardin explique que le bal « fabrique une communauté dansante. Cette communauté est parfois déjà instituée, mais elle peut aussi ne pas l'être et c'est alors le bal qui la constitue²⁶⁷. » En plus de donner un aperçu de la décoration globale de la salle, ce cadrage instaure, pour le spectateur, une impression de cohésion parmi les élèves. On montre que tout le monde s'amuse ensemble, peu importe s'ils ne se sont pas adressé la parole pendant le reste de l'année. Le bal

²⁶⁷ Anne Nardin, « Les imaginaires du bal », dans Yves Guilcher (dir.), *Histoires de Bal, vivre, représenter, recréer le bal*, Paris, Cité De La Musique Centre De Ressources Musique Et Danse, 1998, p. 125.

devient alors la « figure idéalisée d'une communauté unie²⁶⁸. » C'est un bref moment d'égalité avant le couronnement qui met deux élèves sur un piédestal.

Le bal est régulièrement utilisé comme un argument commercial pour attirer les adolescents en salle et ce plan d'ensemble est souvent repris dans les bandes-annonces des films. Il ouvre d'ailleurs celles d'*American Graffiti*, de *Carrie* [fig. 118] et du *Bal de l'horreur (Prom Night, Paul Lynch, 1980)* [fig. 119], il apparaît aussi dans celle de *Ça chauffe au lycée Ridgemont* [fig. 120]. Cette entrée en matière plutôt dynamique signale directement le caractère festif de l'événement et introduit d'emblée le groupe de musique qui anime la soirée. Là encore, la mise en scène est assez similaire pour la plupart des films. Quelques plans d'une chanson qui se termine, suivis par une présentation rapide des musiciens, à l'oral ou à l'aide d'un gros plan sur un instrument qui rappelle leur nom, et une autre mélodie. Depuis les débuts du genre, la musique y tient une place importante. En 1955, la chanson *Rock Around the Clock* (Bill Haley & His Comets, 1954) est utilisée dans *Graine de violence (Blackboard Jungle, 1955)* et est numéro 1 des ventes pendant huit semaines. En 1973, George Lucas utilise ce même morceau dans la première séquence d'*American Graffiti* et elle est aussi reprise pour le générique de la série *Happy Days* (Garry Marshall, 1974-1984) pendant deux saisons. À nouveau, la chanson retrouve une place privilégiée dans les classements de ventes de musique. Dans la décennie 1976-1985, certaines bandes originales de films figurent parmi les meilleures ventes de disques l'année de leur sortie. Le vinyle *Fast Times at Ridgemont High* atteindra la 54^e place du *Billboard 200* en 1982 et le single *Somebody's Baby* de Jackson Browne sera classé 7^e du *Billboard Hot 100*. La chanson titre de *Footloose* (Kenny Loggins, 1984) atteindra la première place du *Billboard Top 40* l'année de sa sortie, d'autres chansons du film seront elles aussi bien classées²⁶⁹. Les bandes originales de certains *teen movies* où la musique tient une place centrale font partie des meilleures ventes d'albums de tous les temps, notamment celles de *Grease* (28 millions d'albums vendus en 1997²⁷⁰) et de *Dirty Dancing* (32 millions d'albums vendus en 2009²⁷¹). Pour un groupe de musique, figurer dans un film pour adolescents est donc une vitrine publicitaire qui peut se révéler extrêmement profitable. Plus tard, des musiciens déjà relativement populaires auprès des jeunes apparaissent dans les films et leur présence devient à son tour un argument publicitaire en faveur du film. On peut citer le chanteur Usher dans *Elle*

²⁶⁸ *Ibid.*, p. 126.

²⁶⁹ Pour les chiffres du Billboard, voir Joel Whitburn, *The Billboard Book of Top 40 Hits*, New York, Billboard Books, 2010.

²⁷⁰ Voir Irv Lichtman, « Rerelease Is the Word: "Grease" Coming Back to Movie Screens », *Billboard*, vol. 109, n° 9, 1er mars 1997, p. 39.

²⁷¹ Voir Chris Lee, « "Dirty Dancing," the mega-hit musical », *Los Angeles Times*, 10 mai 2009, www.latimes.com/entertainment/arts/la-ca-dirty-dancing10-2009may10-story.html. (Consulté le 29 mai 2023).

est trop bien (*She's All That*, Robert Iscove, 1999), ou encore les groupes Letter To Cleo dans *10 bonnes raisons de te larguer* (*10 Things I Hate About You*, Gil Junger, 1999) et Good Charlotte dans la parodie de *teen movies* des années 1980-1990, *Sex Academy (Not Another Teen Movie)*, 2001).

Une fois les musiciens présentés et la salle découverte, vient le moment pour les lycéens de se laisser aller et de profiter du bal en s'amusant et en dansant.

d) Le moment de la danse, la concrétisation du conte de fées

Nous l'avons dit précédemment, les adolescents peuvent être perçus comme menaçants. Pour faire face à l'inquiétude soulevée, le bal offre un moyen de libérer l'énergie qui bouillonne et pourrait se transformer en violence si rien n'était fait²⁷². La présence des adultes empêche les débordements que l'on peut voir habituellement dans les fêtes non supervisées, comme dans *Ça plane, les filles ?* dans lequel l'appartement de Jay est dévasté. On peut voir le contraste entre les deux types de soirées dans *Seize bougies pour Sam*. Le bal du lycée y est suivi d'une fête chez Jake où la maison finit également dans un état désastreux. Dans les bals, ce sont généralement les professeurs qui font office de chaperon, un terme d'ailleurs lié, à l'origine, aux adolescentes et qui désignait une « femme généralement assez âgée qui accompagnait dans le monde une jeune fille, une jeune femme²⁷³. » Sous la supervision des adultes, les adolescents peuvent se laisser aller dans la danse et les possibilités de débordements sont restreintes, souvent limitées au fait de verser un peu d'alcool dans le punch. Il n'est donc plus question de fuir ou de se rebeller contre l'autorité, mais de s'en accommoder en échange d'un bon moment passé. Faire jouer ce rôle de supervision aux enseignants permet également de les montrer en dehors des cours dans un environnement qui reste familier et au spectateur de les identifier immédiatement comme figure tutélaire. La présence de Miss Collins dans *Carrie* a un côté rassurant, pour l'adolescente comme pour le spectateur. Ayant pris soin de Carrie pendant tout le film, on espère qu'elle pourra encore venir à son secours. Dans *Ça chauffe au lycée Ridgmont*, c'est aussi un moyen de connecter ces adultes au monde extérieur en rappelant qu'ils ont une vie en dehors du lycée et ça peut être un prétexte à la comédie. En témoigne la

²⁷² Pour le lien entre dépense d'énergie et violence dans les films américains des années 1970, voir Jean-Baptiste Thoret, *Le Cinéma américain...*, *op. cit.*, pp. 101 à 147.

²⁷³ « Chaperon », *Dictionnaire de français Larousse en ligne*, Éditions Larousse, www.larousse.fr/dictionnaires/francais/chaperon/14686. (Consulté le 29 mai 2023).

courte scène où Mr Vargas (Vincent Schiavelli), l'étrange professeur de sciences, présente sa femme à des élèves éberlués par la beauté de celle-ci.

Les bals présentent plusieurs types de danse. Comme nous l'avons dit plus tôt, les plans d'ouverture montrent la masse des adolescents qui se déhanchent, seuls ou en groupe, sur une musique, sans chorégraphie particulière. Mais parfois, le bal peut être l'occasion d'un véritable spectacle de la part de certains jeunes qui en profitent pour faire constater à l'ensemble des élèves leur talent. C'est d'ailleurs le but dans *Grease* puisque le bal est un prétexte pour l'organisation d'un concours télévisé.

Dans *Le Bal de l'horreur (Prom Night, Paul Lynch, 1980)*, l'événement est minutieusement préparé à l'avance. Le film est un *slasher* où l'identité du meurtrier est révélée seulement à la fin. En attendant, tout le monde est suspect. Le personnage de Wendy (Eddie Benton), clairement inspiré de celui de Chris dans *Carrie*, est régulièrement accompagné de Lou (David Mucci), une version grossière de Billy Nolan. Tous les deux œuvrent dans les coulisses pour se venger de Kim (Jamie Lee Curtis), la future reine du bal. Les résultats de l'élection sont connus à l'avance et la jeune fille vient d'abord seule pour répéter ses pas sur la piste de danse installée pour l'occasion. Wendy qui sort des coulisses et la menace depuis la scène. Sa position surélevée et la surprise créée par son arrivée suggèrent un ascendant sur Kim. Pour signaler sa présence, elle allume un projecteur qui éblouit la danseuse. En s'avançant dans la lumière, elle choisit de se révéler et d'occuper, elle, la place qu'elle estime être la sienne sur scène sous les projecteurs. En s'appropriant le mobilier et les accessoires présents dans la salle de bal, elle s'impose comme la maîtresse des lieux et suggère que le spectacle viendra d'elle, ce qui est appuyé par ses paroles. Quelques scènes plus tard, c'est le couronnement qui est répété, cette fois en présence de Nick, son cavalier et roi de la promo. Dicté par une professeure, leur déplacement part des coulisses. Ils marchent vers l'avant de la scène puis descendent sur la piste de danse où ils sont accueillis par le frère de Kim, Alex (Michael Tough), qui joue le rôle du principal du lycée (qui se trouve aussi être leur père). Cette fois, on est proche du protocole d'un bal de débutantes. Leur arrivée est annoncée au micro par un présentateur qui décline leur identité et leur statut. Chaque étape doit être respectée. Malgré l'amusement provoqué par la situation pour les adolescents, la présence d'une répétition dit quelque chose de l'importance de l'événement et du respect voué aux codes qui régissent l'élection du roi et de la reine de promo. Tout cela participe à en faire littéralement un spectacle.

Pendant le bal, parfaitement raccord avec le thème « Welcome to Disco Madness », Kim et Nick offrent à leur camarade et au spectateur une chorégraphie digne de danseurs

professionnels (avec deux portés assez techniques). Le décor de la salle, agrémenté d'un sol en damier rétroéclairé, et la performance, montrée dans son entièreté (la scène dure plus de trois minutes), rappelle le film *La Fièvre du samedi soir*²⁷⁴. Vient ensuite le moment du couronnement qui n'aura finalement pas lieu, contrecarré par le tueur qui provoque une panique générale en décapitant Lou. Mais avant cela, les éléments du spectacle étaient mis en place. Tous les participants attendaient l'arrivée des têtes couronnées, tournés vers la scène et la musique disco avait fait place à un hymne de cérémonie [fig. 122]. Dans *Valley Girl* non plus, on n'assistera pas au programme prévu. Randy, le garçon qu'elle aime, vient la chercher juste avant. Le film est librement adapté de la pièce *Roméo & Juliette* (*Romeo & Juliet*, William Shakespeare, 1597), mais cette fin en évacue la dimension tragique (éventuellement, si l'on veut s'en tenir à la pièce du Barde, il est possible de voir le choix de Julie comme un « suicide social »). Martha Coolidge offre à ses personnages une conclusion qui ressemble davantage à celle d'un conte de fées ; l'amour triomphe des conventions sociales.



fig. 122 et 123. Le public assiste au couronnement. *Le Bal de l'horreur* (1980) et *Carrie* (1978)

Après la métamorphose qui suggérait déjà un lien avec *Cendrillon*, *Carrie* instaure de nouveau cette dimension de conte de fée grâce à la danse qu'elle partage avec son cavalier. Alors qu'ils arrivent sur la piste de danse, Carrie tente de s'enfuir, mal à l'aise. Elle est retenue par Tommy. L'angle de caméra change immédiatement. On passe d'une plongée qui les incluait aux autres élèves [fig. 124] à une contre-plongée qui les sépare du reste des danseurs [fig. 125], puis avec un travelling circulaire, on tourne autour d'eux de plus en plus vite. C'est le garçon qui provoque cela. Les mouvements de caméra accompagnent son geste pour la retenir et la rassurer. Leur slow et l'attitude rassurante de Tommy mènent à la création d'une intimité entre eux. Dans *Cendrillon* (*Cinderella*, Clyde Geronimi, Wilfred Jackson et Hamilton Luske, 1950),

²⁷⁴ Avec l'avènement de la chaîne de télévision MTV à partir du milieu des années 1980, la popularité et les codes des clips vidéo bousculent les manières de filmer les bals et, au début des années 2000, certaines scènes de danses deviendront de véritables performances chorégraphiques, rassemblant un grand nombre de danseurs, comme dans *Elle est trop bien* (*She's All That*, Robert Iscove, 1999) et *30 ans sinon rien* (*13 Going on 30*, Gary Winick, 2004).

Cendrillon et le prince parcourent l'immense espace du palais en ne cessant jamais de valser, à l'aide de fondus enchaînés [fig. 126 à 128]. Dans *Carrie* aussi, le fait de danser les isole et les plonge un instant dans une sorte de rêve. Dans un entretien avec Samuel Blumenfeld et Laurent Vachaud, De Palma s'est exprimé sur la mise en scène de ces plans : « Je tenais à ce qu'on éprouve un sentiment de vertige et d'ivresse, le plan est en légère contre-plongée, on voit ces étoiles en toc qui brillent au-dessus d'eux. Tout va de plus en plus vite, comme dans une rêverie romantique²⁷⁵. »



fig. 124 et 125. Au moment de leur danse, Carrie et Tommy sont isolés des autres danseurs. *Carrie* (1976)

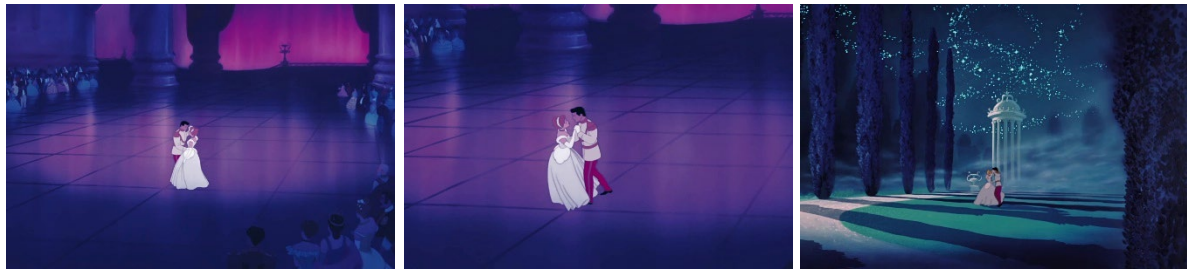


fig. 126 à 128. Au moment de la danse, une intimité se crée. *Cendrillon* (1950)

La fin de leur danse signifie aussi le début de la blague cruelle. Le plan qui suit immédiatement est un insert sur le bulletin de vote pour l'élection du roi et de la reine. Dans le roman de King, Carrie est punie pour avoir pêché par excès de vanité. Elle ose voter pour elle-même et gagne, à une voix près²⁷⁶. Dans le film, le coup est monté par Chris et ses acolytes. Elle n'a aucun moyen d'y échapper. À ce moment-là, la dimension spectaculaire reprend le dessus sur l'intimité. Comme dans *Le Bal de l'horreur*, les élèves sont amenés à se tourner vers la scène [fig. 123]. Chris, en coulisse, se tient prête à actionner le dispositif qu'elle a mis en place. Même Mme White semble attirer l'attention du spectateur sur ce qui va se jouer quelques instants plus tard. En effet, dans sa cuisine, elle se saisit d'un couteau et commence à couper une carotte en morceaux avec des gestes saccadés. Elle donne sept coups en tout. Entre chacun des quatre premiers coups, la caméra se rapproche un peu plus. Cela amplifie l'attention sur les trois

²⁷⁵ Samuel Blumenfeld et Laurent Vachaud, *Brian De Palma*, Paris, Carlotta Films, 2019. p. 74.

²⁷⁶ Voir Stephen King, *Carrie*, *op. cit.*

derniers chocs portés, d'autant plus que le légume n'est même plus sur le plan de travail. Comme au théâtre, les trois coups viennent annoncer que tout le monde est en place et que le spectacle peut commencer. La religiosité de Margaret impose d'y voir aussi un rappel de la Sainte Trinité (le Père, le Fils et le Saint-Esprit), la volonté d'une punition divine pour sa fille. Autre élément évoquant le spectacle, après avoir déclenché la colère meurtrière de Carrie, Chris et Billy, parviennent à sortir de justesse du gymnase. Ils observent alors, depuis une loge en hauteur, la danse macabre causée par leurs actes.

Un type de bal lycéen n'apparaît pas dans les *teen movies* : les « Sadie Hawkins Dance ». Cette tradition est liée à un personnage secondaire issu de la bande dessinée *Li'l Abner* (Al Capp, 1934-1977). Dans la ville de Dogpatch, le père de Sadie craint que sa fille ne se marie jamais. Il décide donc d'organiser une course à pied au cours de laquelle les jeunes filles célibataires peuvent pourchasser les garçons et les demander en mariage si elles parviennent à les attraper²⁷⁷. Pour les bals Sadie Hawkins, les rôles genrés sont inversés et ce sont les filles qui invitent le garçon de leur choix. Elles peuvent même prendre à leur charge tout ou partie des frais. Existant déjà dans les années 1940, on n'en trouve pourtant quasiment aucune trace au cinéma et, d'après mes lectures et recherches, quelques rares occurrences à la télévision (surtout autour des années 2000) alors qu'il est mentionné régulièrement dans les magazines pour adolescentes depuis les années 1950. Une piste peut être explorée, soulevée par une étudiante interrogée par Best pour essayer de comprendre pourquoi on ne les retrouve pas dans les *teen movies*. Cette jeune fille « a d'abord rejeté le bal de fin d'année parce qu'elle estimait qu'il représentait un espace régi par un ensemble de pratiques sexistes qui privilégient la consommation et l'hétérosexualité²⁷⁸. » Ceci semble cohérent avec le genre du film pour adolescents qui les considère comme des consommateurs et s'accorde avec l'expansion des centres commerciaux dans les années 1980. En plus, le bal de promo permet de reprendre des modèles hétérosexuels en phase avec le discours conservateur. La jeune fille s'épanouit grâce au bal de promo et à la relation amoureuse qui en découle. Quand le bal de promo est réussi, le rite de passage est validé. D'ailleurs, tel que l'écrit Thoret, « c'est bien sûr le drame de Carrie White qui, après sa tentative déçue de coller à l'image de la *prom girl* américaine, se *splite* en réponse optique au passage raté de l'adolescente à la femme²⁷⁹. » Il est même curieux que ce

²⁷⁷ Voir Mary McComb, *Great Depression and the Middle Class Experts, Collegiate Youth and Business Ideology, 1929-1941*, New York at Londres, Routledge, 2006, pp. 106-107.

²⁷⁸ Amy L. Best, *Prom Night ...*, *op. cit.*, p. 36. Traduction de : « Elise, a biracial, bisexual student at Woodrow, originally rejected the prom because she felt it reflects a space ordered by a set of gendered practices that privilege consumption and heterosexuality. »

²⁷⁹ Jean-Baptiste Thoret, *Le Cinéma américain...*, *op. cit.*, p. 326.

soit *Carrie* qui ait participé à relancer cette mode du bal de promo dans les films pour adolescents et marqué durablement la pop culture, tant elle fait tout brûler et répand le chaos et la mort. C'est probablement l'un des seuls films où les lycéens ne parviennent pas au bout du rite de passage. Contrairement à *Cendrillon*, *Carrie* n'aura pas le droit à une fin heureuse. D'après le psychanalyste Bruno Bettelheim, « tous les enfants ont besoin de croire qu'après avoir été avilis, comme *Cendrillon*, ils finiront par sortir de leur position inférieure pour connaître le plus merveilleux des triomphes...²⁸⁰ » Renvoyant aux contes, le bal dans les films est porteur de cette idéologie. Si les jeunes filles agissent en conformité avec ce qu'on attend d'elles, elles seront récompensées en devenant reines de promo. Elles suivent un parcours similaire à celui de *Cendrillon* et *Peau d'Âne*, comme décrit par l'anthropologue Nicole Belmont : « Elles passent d'abord par un apprentissage de fille humble, voire humiliée, pour finir par être élue comme épouse par le prince, dans un lieu hautement socialisé. L'itinéraire initiatique est parcouru dans le bon sens et avec bon sens²⁸¹. » Ce type de discours entre fortement en résonance avec l'*American Dream* (et c'est peut-être l'une des raisons pour lesquelles *Cendrillon* est si populaire). On promet aux jeunes filles qu'en travaillant sur elles-mêmes et en satisfaisant les attentes qui sont projetées sur elles, elles accéderont au bonheur et deviendront des jolies princesses. Comme le dit Bettelheim, « *Cendrillon*, à la fin de l'histoire, est effectivement prête à vivre un heureux mariage²⁸² ». C'est le message qui est vendu aux adolescentes spectatrices des *teen movies* : réussis avec brio ton bal de promo (c'est-à-dire en fait, réussis ton rite de passage vers l'âge adulte) et tu vivras une vie parfaitement heureuse (sous-entendu, tu seras fin prête pour te marier). Évidemment, toute cette idéologie repose sur des rôles très genrés, chacun y tient sa place et ne doit pas en sortir, sinon l'illusion ne tient plus. Aujourd'hui encore, dans certains établissements scolaires aux États-Unis, le bal de promo est interdit aux couples de même sexe²⁸³. Cela dit bien l'importance accordée à une certaine image du bal et à la prégnance de la tradition dans ses représentations.

²⁸⁰ Bruno Bettelheim, *Psychanalyse des contes de fées*, traduit de l'américain par Théo Carlier, Robert Laffont, 1976, pp. 357-358

²⁸¹ Nicole Belmont, « Le bal, lieu de la métamorphose dans *Cendrillon* et *Peau d'Âne* », dans Yves Guilcher (dir.), *Histoires de Bal Vivre, Représenter, Recréer Le Bal*, Paris, Cité De La Musique Centre De Ressources Musique Et Danse, 1998, pp. 127-139, p. 137.

²⁸² Bruno Bettelheim, *op. cit.*, p. 399.

²⁸³ C'est le sujet de la comédie musicale *The Prom*, mise en scène et chorégraphiée par Casey Nicholaw, livret de Bob Martin et Chad Beguelin, musique de Matthew Sklar et paroles de Chad Beguelin, 2016. Adaptée en film en 2020 sous le même titre par Ryan Murphy.

Tout au long de ce chapitre, nous avons pu constater à quel point la décennie 1976-1985 est porteuse de transformations et de tâtonnements. C'est une période où l'on essaye de construire une image de la jeune fille. Pour ce faire, on recourt à des stéréotypes déjà existants ou on en invente d'autres. La disparition progressive des personnages de garçons manqués au profit de nouveaux stéréotypes tels que la *final girl* disent aussi quelque chose de l'évolution de la féminité à cette époque qui pourrait aussi être abordé à travers d'autres figures qui émergent à l'époque. Les modèles féminins peuvent aussi être empruntés au cinéma lui-même. Les personnages de *La Nuit de la comète* créés par Eberhardt seraient à l'origine du personnage de Buffy Summers, l'héroïne adolescente de la série *Buffy contre les vampires* (*Buffy the Vampire Slayer*, Joss Whedon, 1997-2001). Cet exemple de filiation, qui est loin d'être unique, montre à quel point les stéréotypes de personnages et les lieux communs qui seront mis en place à partir de 1976 vont contribuer à faire du *teen movie* un genre ultra-référencé, dont les films dialoguent et empruntent constamment les uns aux autres. Dans sa thèse, Wilkinson soulève un point qui nous paraît intéressant à cet égard. Elle écrit :

L'imagerie reste non questionnée et, par conséquent, se trouve neutralisée. Elle fait désormais partie d'un tissu visuel générique des films pour adolescents qui passe inaperçu et, peut-être en raison de sa familiarité, cette imagerie est devenue intrinsèquement liée au genre²⁸⁴.

Elle parle de certains motifs et de certaines façons de filmer les adolescentes qui semblent tellement ancrées qu'on n'y prête même plus attention. Bien qu'elle évoque à ce moment-là des questions purement visuelles, il semble que ces propos se prêtent parfaitement à ce qu'est devenu le bal de promo dans les films pour adolescents, et ce dès les années 1980. On retrouve quasiment à chaque fois les mêmes étapes, les mêmes plans et cette imagerie de contes de fées. Certaines autres étapes clés traversées par les jeunes sont pourtant interrogées et analysées de manière plus précise. Finalement, très peu de travaux proposent une réflexion sur ce motif du bal dans les *teen movies* alors même qu'il fait partie des événements devenus incontournables du genre.

²⁸⁴ Maryn C. Wilkinson, *Wonder Girls ...*, *op. cit.*, p. 36.

Tout au long de cette deuxième partie, nous avons à nouveau pu observer la manière dont les adolescentes sont l'objet d'un entre-deux. Cette fois dans des thématiques liées au corps. Sur la période 1976-1984, les évolutions de la censure et de la classification des films sont particulièrement importantes pour la représentation des adolescentes et le traitement de certains sujets spécifiquement féminins. Si elles sont encore érotisées par le regard masculin, c'est de moins en moins le cas dans les films où elles sont les protagonistes. Elles sont actives et prennent les choses en main. Cela se ressent particulièrement autour des questions liées à la sexualité. Ce sont elles qui sont moteur de la perte de leur virginité. Elles initient le changement. Malgré tout, elles ne bénéficient pas de l'insouciance accordée à leurs homologues masculins. Elles ont la charge de la contraception et, si elles n'endossent pas cette responsabilité, elles risquent d'être punies, comme le sont Stacy et Karen.

Comme le laissait déjà entrevoir le traitement des bandes d'amies, le bal de promo vient ici marquer clairement la fin d'une étape de la vie des adolescentes.

Conclusion

Dans un article publié dans la revue *Vertigo* en 2013, Adrienne Boutang s'intéresse à la figure de l'adolescente au cinéma et à ses représentations à l'écran dans diverses cinématographies. Elle écrit :

Il y a deux manières de représenter les jeunes filles : tenter de voir le monde à travers leurs yeux [...] ; ou bien les voir à travers les filtres culturels et fantasmatiques qui ont construit la « jeune fille »²⁸⁵.

Son postulat s'inscrit dans le cadre plus nuancé d'une réflexion sur la construction des images des jeunes filles, qui ne peuvent échapper à des stéréotypes et surtout aux fantasmes projetés sur elles. Au cours de ce mémoire, nous nous sommes attachés à montrer qu'en l'espace de presque une décennie, entre 1976 et 1985, la représentation des adolescentes a bien évolué. Selon nous, cette représentation se situe justement à la croisée des deux manières dont parle Boutang, dans une recherche, un entre-deux. Nous avons commencé notre étude dans le foyer familial, invariablement lié à l'enfance, et nous la terminons avec le motif du bal de promo qui marque le départ vers une nouvelle vie, sa vie d'adulte et la désintégration de la classe et, bien souvent, du groupe d'amis dans des trajectoires individuelles. À la fois un départ symbolique, dans une cérémonie qui sert de rite de passage et qui ressemble à un mariage, mais aussi, plus simplement, signifie la fin de l'année scolaire et le départ pour l'université. Entre ce foyer parental et le bal de promo se trouve l'essence de l'adolescence. C'est de cela que les films sortis entre 1976-1985 essaient de rendre compte, de l'adolescence comme un moment de recherche de soi, mais aussi d'exploration des relations, que ce soit avec leurs familles ou avec leurs pairs. Dans les films de cette période, on ne trouve pas encore les codes des *teen movies* des années 1980 qui ont marqué l'esprit du public, mais on participe à les construire. À travers ces personnages, les réalisateurs veulent montrer des figures réalistes. Pourtant, pour les créer, on se repose sur d'autres représentations, connues et reproduites depuis longtemps en littérature et en peinture, le motif de la jeune fille se forgeant particulièrement au XIX^e siècle. La quête de réalisme que j'ai abordé en ce mémoire doit évidemment être relativisée. Même dans les

²⁸⁵ Adrienne Boutang, « De vraies jeunes filles ?, le cinéma et ses adolescentes », *Vertigo* n° 45, 2013, pp. 14-23, p. 14.

années 1980, dans les films de Hughes, réputés pour donner une image « réaliste » des adolescents, il s'agit encore de stéréotypes. Parfois plus nuancés, certes, mais toujours issus d'un imaginaire ancien et répondant à un certain nombre de codes. La recherche de réalisme absolu et la volonté de retranscrire une expérience de l'adolescence qui serait véritable paraissent être des démarches vaines. En effet, toutes les histoires proposées sont le fait d'adultes et par là, sont nécessairement un regard rétrospectif et nostalgique porté sur leur propre adolescence.

Sur la même période, nous aurions pu justement choisir de traiter les questions autour de ces films « nostalgiques » dont nous parlions au moment de l'introduction. En portant un regard sur le passé, ils disent aussi quelque chose du présent dans lequel ils sont faits. L'exploration d'un idéal fantasmé des années 1950 et 1960 pourrait venir rassurer les adolescents vivant dans les années 1970, une décennie qui connaît de multiples bouleversements, tout en mettant en avant des valeurs plus conservatrices. Aussi sur les années 1976-1985, il serait sans doute enrichissant d'avoir accès aux archives des producteurs et d'autres personnes impliquées dans les films. Cela permettrait d'avoir des informations sur la manière dont ils percevaient le public, à qui ils cherchaient à s'adresser plus précisément. Les statistiques d'exploitation des *teen movies* pourraient aussi faire ressortir des informations sur la segmentation des publics.

Pour poursuivre cette étude, il pourrait aussi être intéressant de se tourner vers d'autres cinématographies nationales. En France, c'est à cette époque que sortent deux films marquants avec des protagonistes féminines : *Diabolo Menthe* (Diane Kurys, 1977) et *La Boum* (Claude Pinoteau, 1980). En suivant les mêmes thématiques, il s'agirait de voir quelles tendances se dégagent et si elles diffèrent considérablement, ou pas, des films états-uniens.

Les liens entre la littérature et les films pour adolescents mériteraient aussi qu'on s'y attarde davantage tant ils sont riches et nombreux. Dans les années 1990-2000, beaucoup d'adaptations de pièces de Shakespeare et de romans de Jane Austen verront le jour. Les contes de fées sont aussi régulièrement revisités. Encore aujourd'hui, sur une période très récente, ces figures anciennes continuent d'être réinvesties (*Emma*, *Little Women*, *Rosaline*) et on ne peut que constater l'importance des motifs shakespeariens dans les *teen movies* depuis les années 1980. On peut aussi noter la présence d'adolescentes enquêtrices dans certains films ou des séries, rappelant des jeunes filles issues de la littérature telle que et d'exploration Nancy Drew (dont les aventures ont été publiées en français sous le prénom d'Alice, dans la collection

Bibliothèque verte). Elles ont l'avantage de faire le lien avec un cinéma moins associé avec l'univers adolescent du *teen movie*, celui du polar ou du thriller, parfois, du film noir. Elles évoluent souvent dans des sphères masculines et sont très indépendantes. Peut-être ces détectives assurent-elles, à leur façon, la relève des *tomboys* ?

Bibliographie

Bases de données et dictionnaires

Alice Paul Institute, <https://www.equalrightsamendment.org>.

American Film Institute, <https://aficatalog.afi.com>.

Dictionnaire Cambridge, <https://dictionary.cambridge.org/fr/dictionnaire/anglais>.

Dictionnaire Larousse, *Dictionnaire en ligne*, <https://www.larousse.fr/dictionnaires>.

« Home - Box Office Mojo », *Box Office Mojo*, www.boxofficemojo.com.

Roy André, *Dictionnaire du film*, Montréal, Logiques, 1999.

Sexuality Information and Education Council of the United States, *History of Sex Education*, 2021, <https://siecus.org/resources/history-of-sex-ed>.

Sisson Gretchen, Herold Steph et Kimport Katrina, « Abortion Onscreen Database », *Advancing New Standards in Reproductive Health*, San Francisco, University of California, 2022, abortiononscreen.org.

Taves Brian, Hoffman Judi et Lund Karen, *The Moving Image Genre-Form Guide*, Washington D.C., Library of Congress, 1998, <https://www.loc.gov/tr/mopic/miggen.html#Youth>.

Généralités et ouvrages théoriques

André Emmanuelle et Zabunyan Dork, *L'attrait du téléphone*, Crisnée, Yellow Now, 2013.

Barbara Augustin, « Les « Bordéliques » ! », *Sens-Dessous*, vol. 11, no. 1, 2013, pp. 139-142.

Boillat Alain et Guido Laurent (dir.), *Loin des yeux... le cinéma : de la téléphonie à internet : imaginaires médiatiques des télécommunications et de la surveillance*, Lausanne, Editions L'Âge d'Homme, 2019.

Bourget Jean-Loup, *Hollywood, la norme et la marge : Genre, esthétiques et influences du cinéma hollywoodien (1930-1960)*, Malakoff, Armand Colin, 2016 [2005].

Burch Noël et Sellier Geneviève, *La Drôle De Guerre Des Sexes Du Cinéma Français, 1930-1956. Édition Revue Et Augmentée*, Paris, L'Harmattan, 2019 [2009].

Clover Carol J., *Men, Women and Chainsaws: gender in the modern horror film*, Princeton, Princeton University Press, 2015.

Creed Barbara, *The Monstrous-Feminine : Film, Feminism, Psychoanalysis*, Londres et New-York, Routledge, 2015.

Del Lungo Andrea, *La Fenêtre : Sémiologie et histoire de la représentation littéraire*, Paris, Seuil, 2014.

Froger Marion et Méchoulan Éric, « Fenêtre : un dispositif ? », *Communication & langages*, vol. 208-209, no. 2-3, 2021, pp. 227-246.

Guigue, Arnaud, *L'ordinaire Au Cinéma*, Paris, CNRS Éditions, 2021.

Holben Jay, *Deep Focus: Diopters*, The American Society of Cinematographers, <https://theasc.com/blog/shot-craft/deep-focus-diopters>.

Jullier Laurent, *Analyser un film : De l'émotion à l'interprétation*, Paris, Flammarion, 2012.

Kac-Vergne Marianne, « Sideline Women in Contemporary Science-Fiction Film », *Miranda*, décembre 2016.

King Stephen, *Anatomie de l'horreur*, traduit de l'américain par Jean-Daniel Brèque, Paris, Albin Michel, 2018.

Lenay Alice, « Le regard-caméra : variations de distances », dossier « Réel-virtuel », *Hors-écran*, n°5, 2016.

Moine Raphaëlle, *Les Femmes d'action au cinéma*, Paris, Armand Colin, 2010.

Moine, Raphaëlle, *Les genres du cinéma*, Malakoff, Armand Colin, 2015.

Morin Edgar, *Les stars*, Paris, Seuil, 1972.

Perrot Michelle, *Histoire de chambres*, Paris, Seuil, 2009.

Tasker Yvonne, *Spectacular Bodies: Gender, genre and the action cinema*, Londres, Routledge, 1993.

Histoire des États-Unis

Best Amy L., *Prom Night: Youth, Schools, and Popular Culture*, Londres, Routledge, 2000.

Dwyer Michael D., *Back to the Fifties, Nostalgia, Hollywood Films, & Popular Music of the Seventies & Eighties*, New York, Oxford University Press, 2015.

Feinberg Richard et Meoli Jennifer, « A Brief History of the Mall », *NA — Advances in Consumer Research*, vol. 18, 1991, pp. 426-427.

McComb Mary, *Great Depression and the Middle Class Experts, Collegiate Youth and Business Ideology, 1929 – 1941*, New York et Londres, Routledge, 2006.

Mingant Nolwenn, « Sexe et censure à Hollywood », dans Mariannick Guennec (dir.), *Entre jouissance et tabous : Les représentations des relations amoureuses et des sexualités dans les Amériques*, Rennes, Presses universitaires de Rennes, 2015, <https://doi.org/10.4000/books.pur.41621>.

Schulman Bruce J., *The Seventies: the Great Shift in American Culture, Society, and Politics*, Cambridge, Da Capo, 2002.

Soukayna Mniai, « Le Titre IX : s'appuyer sur le droit anti-discrimination pour lutter contre les violences sexuelles en milieu universitaire aux États-Unis », *Mouvements*, vol. 110-111, n° 2-3, 2022, pp. 12-25.

Van Ruymbeke Bertrand, *Histoire des États-Unis de 1919 à nos jours*, Paris, Tallandier, 2021.

Vincent Bernard (dir.), *Histoire des États-Unis*, Paris, Flammarion, 2012.

Windolf Jim, « Q&A Steven Spielberg », *Vanity Fair*, février 2008.
https://www.vanityfair.com/news/2008/02/spielberg_qanda200802

Zimmerman Rutledge Jill S. , *Prom: The Big Night Out*, Minneapolis, Twenty-First Century Books, 2017.

Histoire du cinéma états-unien dans les années 1970-1980

Caïra Olivier, *Hollywood face à la censure : discipline industrielle et innovation cinématographique 1915-2004*, Paris, CNRS Éditions, 2005.

Connors Clare, *The Hollywood Youth Narrative and the Family Values Campaign, 1980-1992*, thèse soutenue à l'Université de Pittsburgh, 2005.

Friedman, Lester D., *American Cinema of the 1970s Themes and Variations*, New Brunswick (N.J.), Rutgers University Press, 2007.

Prince, Stephen, *American Cinema of the 1980s Themes and Variations*, New Brunswick (N.J.), Rutgers University Press, 2007.

Thoret Jean-Baptiste, *Le Cinéma américain des années 70*, Cahiers du cinéma, 2006.

Histoire des femmes et du féminisme

Fillard, Claudette et Collomb-Boureau Colette, *Les Mouvements Féministes Américains*, Paris, Ellipses, 2003.

Coste Françoise, « “Women, Ladies, Girls, Gals...” : Ronald Reagan and the Evolution of Gender Roles in the United States », *Miranda* [En ligne], n° 12, 2016.
<http://journals.openedition.org/miranda/8602>.

Creed Barbara, *The Monstrous-Feminine: Film, Feminism, Psychoanalysis*, Londres/New York, Routledge, 2015.

Delahaye Claire, « Inscrire l'égalité des sexes dans la Constitution états-unienne : *Equal Rights Amendment*, promesses et déboires d'une campagne interminée », *IdeAs* [En ligne], n°16, 2020.
<http://journals.openedition.org/ideas/9617>.

DuBois Ellen Carol et Dumenil Lynn, *Through Women's Eyes*, Boston, Bedford/St. Martin's, 2016 [2005].

Duby Georges, Fraisse Geneviève et Perrot Michelle (dir.), *Histoire des femmes en Occident, IV. Le XIXe siècle*, Paris, Perrin, 2002 [1991].

Duby Georges, Perrot Michelle et Thébaud Françoise (dir.), *Histoire des femmes en Occident, V. Le XXe siècle*, Paris, Perrin, 2002 [1992].

Faludi Susan, *Backlash, la Guerre froide contre les femmes*, Paris, Des femmes, 1993 [1991].

Friedan Betty, *La Femme mystifiée*, traduit de l'américain par Yvette Roudy, Paris, Pocket, 2020 [1963].

Knibiehler, Yvonne. *La virginité féminine. Mythes, fantasmes, émancipation*. Paris, Odile Jacob, 2012.

Marcus Sharon et Tamagne Florence, « Entre femmes : l'amitié et le jeu du système dans l'Angleterre victorienne », *Revue d'histoire Moderne et Contemporaine*, vol. 53, no. 4, 2006, pp. 32–52. <https://www.jstor.org/stable/20531419>

Mulvey Laura, « Plaisir visuel et cinéma narratif », dans *Au-delà du plaisir visuel, Féminisme, énigmes, cinéphilie*, Éditions Mimésis, 2017, pp. 33-51. L'article original « Visual Pleasure and Narrative Cinema » est paru dans la revue *Screen*, vol. 16, n° 3, 1975, pp. 6-18.

Rochefort Florence, *Histoire Mondiale Des Féminismes*, Paris, Humensis [Presses Universitaires De France], 2018.

Woolf Virginia, *Une chambre à soi*, traduit de l'anglais par Clara Malraux, Paris, 10/18, 2018 [1929].

Adolescence : généralités et représentations des adolescentes

Ahovi Jonathan et Moro Marie Rose, « Rites de passage et adolescence », *Adolescence*, vol. 284, n°4, 2010.

Bruit Zaidman Louise, Houbre Gabrielle, Klapisch-Zuber Christiane et Schmitt Pantel Pauline (dir.), *Le Corps des Jeunes Filles : de l'Antiquité à nos jours*, Paris, Perrin, 2001.

Diaz, Michel « La Fratrie est une ressource », *La systémie. Une compréhension originale de la famille*, Michel Diaz (dir.), Nîmes, Champ social, 2019, pp. 35-46.

Driscoll Catherine, *Girls: Feminine Adolescence in Popular Culture and Cultural Theory*, New York, Columbia University Press, 2002.

Gendreau, Joël, *L'Adolescence et ses "rites" de passage*, Rennes, Presses Universitaires De Rennes, 1999.

Jeffrey Denis, Lachance Jocelyn, Le Breton David (dir.), *Penser l'adolescence*, Paris, Presses Universitaires de France, 2016.

Knibiehler Yvonne, Bernos Marcel, Ravoux-Rallo Élisabeth, Richard Éliane, *De la pucelle à la minette : les jeunes filles, de l'âge classique à nos jours*, Paris, Temps Actuels, 1983.

Le Breton, David, *Une brève histoire de l'adolescence*, Paris, J.-C. Béhar, 2013.

Le Gall Pauline, *Utopies féministes sur nos écrans, Les amitiés féminines en action*, Villejuif, Éditions Daronnes, 2022.

Mallet Pascal, *L'amitié entre enfants ou adolescents : une force pour grandir*, Paris, Armand Colin, 2015.

Paris Hugues et Dupont Sébastien (dir.), *L'Adolescente et le cinéma, de Lolita à Twilight*, Toulouse, Érès, 2013.

Pike Kirsten, « Lessons in Liberation : Schooling Girls in Feminism and Femininity in 1970s *ABC Afterschool Specials* », *Girlhood Studies*, Berghahn Journals, vol.4, Été 2011, pp. 95–113.

Tsoukatou Alexandra, « Lien fraternel, de la psychanalyse aux mythes et aux systèmes », *Thérapie Familiale*, vol. 26, no. 1, 2005, pp. 55-65.

Adolescence et cinéma

Boutang, Adrienne et Sauvage Célia, *Les teen movies*, Vrin, 2011.

Boutang Adrienne, « “Jeunes, je vous ai compris” : stratégies de ciblage dans les teen movies, des années 1950 à aujourd’hui », *Le Temps des médias*, vol. 21, n° 2, 2013, pp. 82-103.

Boutang Adrienne, « De vraies jeune filles ?, le cinéma et ses adolescentes », *Vertigo* n°45, 2013, pp. 14–23.

Davenas Olivier, *Teen ! : Cinéma de l'adolescence*, Bordeaux, Les Moutons électriques, 2013.

Driscoll Catherine, *Teen Film, A Critical Introduction*, Oxford, Berg, 2011.

Jouvenaux Zeynep, « Variations autour de la jeune fille », *Vertigo*, n°45, 2013, p. 38-48.

Kleinhans Chuck, ‘Girls on the Edge of the Reagan Era’, dans Frances Gateward and Murray Pomerance (dir.), *Sugar, Spice, and Everything Nice, Cinemas of Girlhood*, Detroit, Wayne State University Press, 2002, pp. 73–90.

Jeffers McDonald Tamar (dir.), *Virgin Territory : Representing Sexual Inexperience in Film*, Detroit, Wayne State University Press, 2010.

Nowell Richard, « ”For Girls”: Hollywood, the Date-Movie Market, and Early-1980s Teen Sex Comedies », *Post Script*, vol. 33, n° 2, 2014.

Rowe Karlyn Kathleen, *Unruly girls, unrepentant mothers: redefining feminism on screen*, Austin, University of Texas Press, 2011.

Shary Timothy, *Generation Multiplex: The Image of Youth in Contemporary American Cinema*, Austin, University of Texas Press, 2002.

Shary Timothy, *Teen Movies, American Youth on Screen*, Wallflower Press, 2005.

Wilkinson Maryn C., *Wonder girls: Undercurrents of resistance in the representation of teenage girls in 1980s American cinema*, thèse de doctorat en sciences humaines, Université d’Amsterdam, 2013.

Histoire du corps et de la sexualité aux États-Unis

Gordon Sol, « Preteens Are Not Latent, Adolescence Is Not a Disease », dans Lorna Brown (dir.), *Sex Education In The Eighties : The Challenge of Healthy Sexual Evolution*, New York, Plenum Press, 1981, pp. 83-100.

Kirkendall Lester A., « Sex Education in the United States: A Historical Perspective », dans Lorna Brown (dir.), *Sex Education In The Eighties : The Challenge of Healthy Sexual Evolution*, Plenum Press, New-York, 1981, pp. 1-18.

Nash Ilana, « The Innocent Is a Broad: American Virgins in a Global Context », dans Tamar Jeffers McDonald (dir.), *Virgin Territory : Representing Sexual Inexperience in Film*, Detroit, Wayne State University Press, 2010.

Rubinstein Eli A., « Television as a Sex Educator », dans Lorna Brown (dir.), *Sex Education In The Eighties : The Challenge of Healthy Sexual Evolution*, Plenum Press, New York, 1981, pp.115-126.

Scales Peter, « Sex Education in the '70s and '80s: Accomplishments, Obstacles and Emerging Issues », *Family Relations*, Octobre 1981, vol. 30, n° 4, pp. 557-566.

Tatum Mary Lee, « Sex Education in the Public Schools », dans Lorna Brown (dir.), *Sex Education In The Eighties : The Challenge of Healthy Sexual Evolution*, New York, Plenum Press, 1981, pp. 137-144.

Représentation des corps et de la sexualité

Bonnet Jacques, *Femmes au bain : du voyeurisme dans la peinture occidentale*, Paris, Éditions Hazan, 2006.

Dresner, Lisa M., « Love's Labor's Lost? : Early 1980s Representations of Girls' Sexual Decision Making in Fast Times at Ridgemont High and Little Darlings », dans Tamar Jeffers McDonald (dir.), *Virgin Territory : Representing Sexual Inexperience in Film*, Detroit, Wayne State University Press, 2010.

Lahaeye Anaëlle, « De la violence au cadavre : étude d'une mort genrée », *Les Cahiers de l'École du Louvre*, n°15, 2020, mis en ligne le 31 octobre 2020, consulté pour la dernière fois le 02 novembre 2022.

Leroux Virginie, « L'érotisme de la belle endormie », *Seizième Siècle*, 2011, No.7, pp.15-35.

Rio, Gaëlle et Kuhn Elodie, *Héroïnes Romantiques, Catalogue d'exposition*, Paris, Musée De La Vie Romantique, 6 Avril - 4 Septembre 2022, Paris, Paris-Musées Musée De La Vie Romantique, 2022.

Représentation et histoire des stéréotypes

Amossy Ruth, Anne Herschberg Pierrot, *Stéréotypes et clichés : langue, discours, société*, Malakoff, Armand Colin, 2021 [1997].

Auraix-Jonchière Pascale, « La figure de la marâtre dans quelques réécritures contemporaines de "Blanche-Neige" », *ILCEA*, n°20, 2014.

- Bruno Bettelheim, *Psychanalyse des contes de fées*, traduit de l'américain par Théo Carlier, Robert Laffont, 1976.
- Guilcher, Yves (dir.), *Histoires De Bal Vivre, Représenter, Recréer Le Bal*, Paris, Cité De La Musique Centre De Ressources Musique Et Danse, 1998.
- Halberstam Jack, « Avoir l'air butch. Une esquisse de guide sur les butches au cinéma. Partie 1/2 », *Genre en séries*, n° 9, 2019.
- Hatch Kristen, 'Little Butches: Tomboys in Hollywood Film', dans Mary Celeste Kearney, *Mediated Girlhoods: new exploration of girls' media culture*, New York, Peter Lang Publishing, 2011.
- Magne Julie, Marie-Christine Lagabrielle et Marie Line Felonneau, « Les stéréotypes de sexe évoluent-ils ? Une étude exploratoire auprès d'étudiant.e.s français », *L'orientation scolaire et professionnelle*, vol. 47, n° 3, 2018, pp. 495-520.
- Matlock Jann, « Les Nuits de Prom », dans Stéphane Bouquet, *Danse/Cinéma*, Paris, capricci/Centre national de la danse, 2012.
- McDermott Shawna, 'The Tomboy Tradition: Taming Adolescent Ambition from 1869 to 2018', *Children's Literature Association Quarterly*, vol. 44, n° 2, 2019, pp. 134-155.
- Perrault Charles, *Contes*, Paris, Honoré Champion Éditeur, 2012.
- Rousier Claire (dir.), *Scènes de bal, bals en scène*, Pantin, Centre National de la Danse, 2010.
- Stahl Lynne, 'Chronic Tomboys: Feminism, Survival, and Paranoia in Jodie Foster's Body of Work', *The Velvet Light Trap*, n° 77, 2016.
- Sultan Pierre et Grimbert Philippe, *Les Contes De Perrault Sur Le Divan*, Riveneuve Éditions Archimbaud Éditeur, 2021.

Sur les films du corpus

- *Carrie*

- De Palma Brian, Samuel Blumenfeld, Laurent Vachaud. *Brian De Palma*, Paris, Carlotta Films, 2019.
- Holton Scot, « Commentary and in-depth interviews on the creative and technical aspects of... *Carrie* », *FantaScene*, n° 3, 1977, pp. 4-11.
- King Stephen, *Carrie*, traduit de l'américain par Henri Robillot, Paris, Le Livre de Poche, 2021 [1974],
- Mitchell Neil, *Carrie*, Liverpool, Liverpool University Press, Devil's Advocates, 2014.

- *Halloween*

- Deacon, Andrew. « The Horrors of John Carpenter's Halloween ». *Film Matters*, vol. 6, 2015, pp. 6-10.
- Leeder Murray, *Halloween*, Liverpool, Liverpool University Press, Devil's Advocates, 2014.
- McNeill Dustin et Travis Mullins, *Taking Shape: Developing Halloween From Script to Scream*, Greensboro, Harker Press, 2019.

- *Ça plane, les filles ?*

Currie Cherie, *Neon Angel : a memoir of the Runaways*, New York, HarperCollins, 2010

Chunovic Louis, *Jodie: A Biography*, Chicago, Contemporary Books, 1995.

Mascuch Peter, « Foxes », *Films in Review*, avril 1980, vol.31, n° 4, p. 246.

McNamara Tara, *For The Record: Foxes' Kandice Stroh on why Dierdre is so misunderstood and the deleted scenes that explain everything*, 80s Movie Guide, <https://80smovieguide.com/2020/03/foxes-kandice-stroh-interview> (mis en ligne le 18 mars 2020).

Watson Linda E., « Teaming Up: Jodie Foster and Scott Baio », *Teen Magazine*, avril 1979, vol. 23, p.59.

- *Les Petites Chéries*

Jack Curry, « Little Darlings », *Films in Review*, avril 1980, vol.31, n° 4, p. 247.

O'Neal Tatum, *A Paper Life*, New York, Harper, 2005.

Pilcer Sonia, *Little Darlings*, New York, Ballantines Book, 1980.

- *Ça chauffe au lycée Ridgemont*

Chase, Chris, « At The Movies : Jennifer Leigh and her trip from X to R », *The New York Times*, 3 septembre 1982, Section C, p. 6.

Crowe Cameron, *Fast Times at Ridgemont High*, New-York, Simon & Schuster, 1981.

Johnson Brian J., « Fear and Self-Loving: Masturbation in Teen Movie Comedies », *Film International*, vol. 13, n° 4, 2015, pp. 60-71.

Schwind, Jean. « Cool Coaching at Ridgemont High » ; *Journal of Popular Culture*, vol. 41, n° 6, 2008, pp. 1012–1032.

VanderHof Kerri, « “Fast Times at Ridgemont High” and “Porky’s” : Gender Perspective in the Teen Comedy », *McNair Scholars Journal*, vol. 9, n°1, 2015.

- *La Nuit de la comète*

Canby Vincent, « Film : “Night Of Comet”, Adventure In California », *The New York Times*, 16 novembre 1984, Section C, p. 8.

Newman Kim, « Night of the Comet », *Monthly Film Bulletin*, London, janvier 1985, vol. 52, n° 612.

Palmer Poppy-Jay, « Retroclassic : “Night of the Comet” », *SciFiNow*, n° 120, 2016, pp. 122-125.

- *Sur le corpus secondaire*

Franklin Diane, *Diane Franklin :The Excellent Adventures of the Last American, French-Exchange Babe of the '80s*, Los Angeles, Michael Picarella, 2012.

Alcott Louisa May, *Les Quatre filles du docteur March*, Paris, Gallmeister, 2020 [1868].

Magazines pour adolescentes Seventeen et 'Teen

Alper Hollie, « Fragrance flashes », *'Teen Magazine*, vol. 22, décembre 1978, p. 33.

Morrisson Maggie, « Fragrance flashes », « *Teen Magazine*, vol.21, juillet 1977, p. 42.

Graeber Laurel, « Where have all the tomboys gone? », *Seventeen Magazine*, vol. 38, juin 1979, pp. 166-167 et 180.

Hunt Morton, « Special Sex Education Survey », *Seventeen*, juillet 1970, vol. 29, pp. 95-97, suite p. 133.

Lake Alice, « Here are the answers to the questions you ask most about Birth Control », *Seventeen*, janvier 1971, vol. 30, pp. 84-85, suite p. 111.

« An open letter to *Seventeen's* readers and their parents », *Seventeen*, juillet 1982, vol. 41, p. 16.

« What Women Really Want : Two Contrasting Views on Feminism », *Seventeen*, mai 1982, vol. 41, p. 158-159, suite p. 183, 190, 200.

Table des matières

Remerciements.....	3
Introduction.....	4
1. Un contexte historique politique rythmé par les changements.....	5
2. Des films pour une nouvelle catégorie de consommateurs : les adolescents.....	8
3. Figures d'adolescentes.....	11
PREMIÈRE PARTIE : DU FOYER FAMILIAL VERS L'EXTÉRIEUR : DES ADOLESCENTES EN QUÊTE D'INDÉPENDANCE.....	20
Chapitre 1. Images d'une famille reconfigurée.....	22
a) Une image paradoxale de la mère et ses conséquences sur les relations mère-fille.....	22
1. Une relation conflictuelle.....	22
2. Une nouvelle image des mères.....	28
b) Le père : une image à réhabiliter.....	35
1. Un père absent ou inefficace.....	35
2. Réhabiliter la figure paternelle.....	38
c) Les frères et sœurs, le lien à l'enfance.....	42
Chapitre 2. L'amitié : territoire de l'intimité.....	47
a) La chambre, un espace personnel qui participe à l'évolution des relations.....	48
1. Le décor de la chambre, une expression de la personnalité de sa propriétaire.....	50
2. Le lieu où se nouent les amitiés.....	52
3. Sortir des chambres.....	54
b) La bande d'amies : du groupe à l'individu.....	59
1. Utiliser l'image pour réunir.....	60
2. Le téléphone, un moyen de communication qui rassemble ?.....	67
c) L'amie mature, une nouvelle figure maternelle ?.....	71
Chapitre 3. Du tomboy à la final girl, renouvellement et évolution des stéréotypes.....	78
a) Le garçon manqué : un personnage difficile à définir ?.....	79

1. Le sport, une affaire de garçons ?	79
2. Une indépendance inhabituelle pour les jeunes filles ?	82
b) Une trajectoire narrative impossible à dépasser ?	87
c) Un personnage qui remet en question les stéréotypes de genre	92
d) La <i>tough girl</i> et la <i>final girl</i> : quelle évolution pour les <i>tomboys</i> au début des années 1980 ?	96
DEUXIÈME PARTIE : PASSAGE À L'ÂGE ADULTE, ENTRE IMAGES FANTASMÉES ET QUÊTE DE RÉALISME	104
Chapitre 4. Corps exposés	106
a) Mise en contexte : le <i>rating system</i> et ses conséquences sur la représentation des adolescents	106
1. Des conséquences du système de classification sur le contenu des films pour adolescents	108
2. 1984 : l'invention de la cote PG-13	110
b) L'imaginaire érotique de la baigneuse, un prétexte au voyeurisme ?	112
c) Déjouer le <i>male gaze</i> ?	119
Chapitre 5. La sexualité, thème récurrent du <i>teen movie</i>	125
a) La (perte de la) virginité : un motif répété et sa résolution à l'écran	126
b) L'éducation sexuelle et la contraception, une affaire de filles ?	131
c) Des risques liés à la sexualité : la grossesse non désirée et l'avortement	136
Chapitre 6. Le bal de promo : un rite de passage spectaculaire	145
a) La mise en beauté, le début de la métamorphose	148
b) L'arrivée au bal, le passage d'un monde à l'autre	154
c) Faire de la découverte de la salle et du groupe de musique, un atout commercial	157
d) Le moment de la danse, la concrétisation du conte de fées	160
Conclusion	168
Bibliographie	171
ANNEXES	183

Résumés et génériques des films.....	184
<i>Carrie au bal du diable (Carrie), 1976.....</i>	184
<i>Halloween, La Nuit des masques (Halloween), 1978.....</i>	184
<i>Ça plane, les filles ? (Foxes), 1980.....</i>	185
<i>Les Petites Chéries (Little Darlings), 1980</i>	185
<i>Ça chauffe au lycée Ridgemont (Fast Times at Ridgemont High), 1982</i>	186
<i>La Nuit de la comète (Night of the Comet), 1984</i>	186
Entretien avec Ronald F. Maxwell, réalisateur du film <i>Les Petites Chéries</i>.....	187
Entretien avec Thom Eberhardt, réalisateur de <i>La Nuit de la comète</i>.....	200
Entretien avec Catherine Mary Stewart, Regina dans <i>La Nuit de la comète</i>	208
Entretien avec Julia Montgomery	216

ANNEXES

Résumés et génériques des films

Carrie au bal du diable (Carrie), 1976

Subissant les moqueries de ses camarades de classe, Carrie White est la cible d'une mauvaise blague au cours du bal du lycée qui la conduira dans une folie meurtrière.

Réalisation : Brian De Palma

Scénario : Lawrence D. Cohen, d'après le roman de Stephen King

Production : Paul Monash

Photographie : Mario Tosi

Direction artistique : Jack Fisk

Costumes : Rosanna Norton

Musique : Pino Donaggio

Casting: Sissy Spacek (Carrie White), Piper Laurie (Margaret White), Amy Irving (Sue Snell), William Katt (Tommy Ross), John Travolta (Billy Nolan), Nancy Allen (Chris Hargenson), Betty Buckley (Miss Collins), Pamela 'P.J.' (Norma)...

Halloween, La Nuit des masques (Halloween), 1978

Haddonfield, Illinois, 1963, le soir d'Halloween, après avoir assassiné sa sœur, le jeune Michael Myers est enfermé en institution. Exactement 15 ans plus tard, il s'échappe et retourne sur les lieux de son crime, poursuivant la jeune Laurie Strode et ses amies.

Réalisation : John Carpenter

Scénario : John Carpenter et Debra Hill

Production : Debra Hill et Irwin Yablans

Photographie : Dean Cundey

Direction artistique : Tommy Wallace

Costumes : Beth Rodgers

Musique : John Carpenter

Casting: Donald Pleasence (Dr Loomis), Jamie Lee Curtis (Laurie Strode), Nancy Loomis (Annie), Pamela "P.J." Soles (Lynda)...

Ça plane, les filles ? (Foxes), 1980

Ce film suit les errances de 4 amies dans la vallée de San Fernando à Los Angeles, entre leurs petits amis, le lycée, leurs sorties et leur relation avec leurs parents.

Réalisation : Adrian Lyne

Scénario : Gerald Ayres

Production : David Puttnam, Gerald Ayres

Photographie : Leon Bijou

Direction artistique : Michel Levesque

Costumes : April Ferry

Musique : Giorgio Moroder

Casting: Jodie Foster (Jeanie), Cherie Currie (Annie), Marilyn Kagan (Madge), Kandice Stroh (Deirdre), Scott Baio (Brad), Sally Kellerman (Mary), Randy Quaid (Jay)...

Les Petites Chéries (Little Darlings), 1980

Pendant un été en camp de vacances, un groupe de jeunes filles fait un pari pour savoir qui de Ferris, la jeune fille de bonne famille ou d'Angel, issue d'un milieu plus modeste, perdra sa virginité la première.

Réalisation : Ronald F. Maxwell

Scénario : Kimi Peck et Dalene Young

Production: Stephen J. Friedman

Photographie : Beda Batka

Direction artistique : William Hiney

Costumes : Joseph Aulisi

Musique : Charles Fox

Casting: Tatum O'Neal (Ferris), Kristy McNichol (Angel), Armand Assante (Gary), Matt Dillon (Randy), Krista Errickson (Cinder)...

Ça chauffe au lycée Ridgemont (Fast Times at Ridgemont High), 1982

Chronique d'une année au lycée Ridgemont en Californie. On suit les aventures de Stacy Hamilton, sa vie avec ses amis et les garçons, son petit boulot au centre commercial, ses cours au lycée...

Réalisation : Amy Heckerling

Scénario : Cameron Crowe

Production : Art Linson, Irving Azoff

Photographie : Matthew F. Leonetti

Direction artistique : Dan Lomino

Costumes : Marilyn Vance

Casting: Jennifer Jason Leigh (Stacy Hamilton), Judge Reinhold (Brad Hamilton), Phoebe Cates (Linda Barrett), Sean Penn (Jeff Spicoli)...

La Nuit de la comète (Night of the Comet), 1984

Après le passage d'une comète qui entraîne la disparition d'une grande partie de la population, deux sœurs se retrouvent livrées à elles-mêmes. Elles tentent de rejoindre d'autres survivants.

Réalisation et scénario : Thom Eberhardt

Production : Andrew Lane, Wayne Crawford

Photographie : Arthur Albert

Direction artistique : John Muto

Costumes : Linda Linn

Musique : David Richard Campbell

Casting: Catherine Mary Stewart (Regina Belmont), Kelli Maroney (Samantha Belmont), Robert Beltran (Hector)...

Entretien avec Ronald F. Maxwell, réalisateur du film *Les Petites Chéries*

J'ai produit et réalisé un film pour la télévision publique, sorti en 1978. Le titre était *Verna : USO Girl*, d'après une nouvelle de Paul Gallico. Le film mettait en vedette Sissy Spacek, qui venait de tourner *Trois femmes (3 Women)*, Robert Altman, 1977) avec Altman et qui avait joué dans un film intitulé *Carrie au bal du diable (Carrie)*, Brian De Palma, 1976). Elle était déjà une star émergente. Bill Hurt, qui n'avait jamais tourné, sortait tout juste de l'école de cinéma Juilliard, Howard Da Silva, qui était déjà un acteur bien établi, et Sally Kellerman, qui avait tourné dans *M.A.S.H.* (Larry Gelbart, 1972-1983) et qui est décédée l'année dernière. *Verna : USO Girl* était l'histoire d'une femme, elle en est le personnage principal. Je pense que c'est l'une des raisons pour lesquelles les producteurs du film *Les Petites Chéries* m'ont choisi. Toute femme réalisatrice peut faire n'importe quel film sur n'importe quel sujet, tout homme réalisateur peut faire n'importe quel film sur n'importe quel sujet, indépendamment de son sexe, de sa race et de son appartenance ethnique, mais l'industrie vous place dans une catégorie. Si vous avez réussi, cela signifie que vous comprenez ce qu'ils attendent. Ce téléfilm a attiré beaucoup d'attention. J'ai été nommé pour l'Emmy du meilleur réalisateur, Howard Da Silva a remporté l'Emmy du meilleur second rôle. Cela a été remarqué à Hollywood. Dans le monde du spectacle, on peut faire un travail fantastique qui n'est pas découvert sur le moment ou qui l'est 20 ans plus tard, par la génération suivante. Heureusement pour moi, mon film a été remarqué instantanément et on m'en a proposé d'autres. J'ai quitté New York pour Los Angeles en février 1978. Entre mon arrivée et 1979, soit en l'espace d'environ un an, on m'a proposé différents projets et l'un d'entre eux était *Les Petites Chéries*. Le producteur était Steven Friedman. C'était un scénario charmant, écrit par Kimmy Peck, très convaincant, mais à mon avis, il était un peu trop dans l'esprit d'*American College (National Lampoon's Animal House)*, John Landis, 1978), un film pour adolescents qui était sorti un an ou deux auparavant, qui avait été un grand succès commercial et qui est l'une des raisons pour lesquelles les studios cherchaient à faire des films pour adolescents.

Ce qui m'a plu c'était l'idée originale qui était présentée dans la première version du scénario comme une sorte d'histoire très superficielle et émoustillante sur deux filles – qui va perdre sa virginité en premier. Je me suis dit que c'était un sujet sérieux, parce que chaque être humain, qu'il soit homme ou femme, traverse cette étape une fois. On ne peut pas la retraverser. Le moment où l'on perd sa virginité est un événement. Pour les hommes de ma génération, celle des baby-boomers, du moins en Amérique du Nord, il y avait une forte pression pour être « macho », et de faire croire qu'on l'avait perdu avant que cela se produise réellement, donc la

perte originelle de la virginité était entourée de désillusions et de mensonges. Nous n'étions pas autorisés à en faire l'expérience au moment où nous la vivions vraiment. Je dis cela comme une perception anecdotique de ma génération, mais je n'en suis pas absolument sûr, parce que je n'ai pas vu de statistiques. Je n'ai pas fait d'étude, mais j'avais certainement conscience de ça, et c'est ce que j'ai vécu. Quand on m'a présenté le scénario, je me suis dit qu'il n'abordait rien de tout cela, qu'il ne s'adressait ni aux filles ni aux garçons. C'était donc l'occasion de réaliser un film sérieux dans le contexte d'un film d'été pour adolescents.

J'ai pu convaincre le producteur de réécrire sans jeter ce que nous avions, car c'était une belle plateforme. Le studio Paramount a engagé Dalene Young. Ce qui veut dire que le scénario original et la réécriture ont été écrits par des femmes. Je ne me considérais pas comme féministe à l'époque. Je n'avais pas conscience de l'être, mais rétrospectivement, en regardant un film que j'ai fait il y a des décennies, je comprends maintenant que j'y ai apporté une mentalité féministe, parce que j'étais très ouvert à l'idée d'explorer l'expérience de ces jeunes filles. Dès le départ, nous n'avons jamais abordé le film sous l'angle de l'exploitation, il ne s'agissait pas de profiter de manière émoustillante ou superficielle de la perte de leur virginité. Il s'agissait d'explorer ce qui se passait vraiment à ce moment-là. Cela nous a mis dans une certaine tension avec les studios, parce qu'ils cherchaient à faire un *American College* avec des filles et il était hors de question que ce soit ça. Ce devait être un film sérieux, mais aussi une comédie. Quand je pense à une comédie, j'imagine une comédie classique, ce qui signifie qu'elle se termine bien. C'est ma définition : elle se termine bien. Mais en cours de route, il peut y avoir de vraies émotions, et même du pathos et de la tristesse. Si l'on pense aux grandes comédies classiques de Molière et de Shakespeare et, plus récemment, au XXe siècle, aux auteurs américains, allemands et français, etc., on a une idée de ce que peut être la comédie. Telle était mon approche. Comme je l'ai dit, il y a toujours eu des tensions parce que la dernière chose au monde que le système des studios américains veut faire, c'est un film artistique. Ils ne sont pas intéressés, donc si vous employez ce langage avec les cadres du studio, vous ne resterez pas sur le projet très longtemps. Il faut donc parler dans une sorte de code. Ce n'est pas de la tromperie, mais plutôt une façon de manœuvrer dans le dédale des attentes du studio. Il me semble que le budget du film était de cinq millions et demi de dollars, ce qui était dans la moyenne de l'époque, ni un petit budget, ni un gros film. Tout de suite, ils ont voulu faire appel à des talents de premier plan. Nous avons donc choisi l'oscarisée Tatum O'Neal pour Ferris et Kristy McNichol qui était très en vogue. Elle sortait d'une série télévisée intitulée *Family* (Jay Presson Allen, 1976-1980) et elle avait également tourné un téléfilm, *Summer of My German Soldier* (Michael Tuchner, 1978), que j'ai vu avant de l'engager. Un film charmant sur une jeune

Américaine qui tombe amoureuse d'un prisonnier de guerre allemand dans un camp au Texas pendant la Seconde Guerre mondiale. C'est ainsi que nous avons fait le casting.

Comme je le disais, l'approche consistait à réaliser un film sérieux dans le contexte d'une comédie. Cela a donc créé une tension tout au long du processus de réalisation du film entre moi, le producteur et le studio. Hollywood s'est toujours reposé, pour toujours et aujourd'hui encore, sur des formules. Si la formule aboutit à un succès au box-office, reproduisez-la. C'est un business après tout ! Toute la tension du cinéma, en tout cas du cinéma américain, réside dans le fait qu'il s'agit à la fois d'un commerce et d'un art. Tous les cinéastes comprennent cette tension. Vous pouvez aller trop loin dans l'une ou l'autre direction. Vous pouvez faire des films qui sont obscurs au point que personne d'autre que votre propre famille ne veut les voir, et même eux ne les aiment pas. Il faut donc toucher un public. Une fois que nous nous sommes engagés dans cette voie, le processus d'écriture du scénario a été intéressant. Dalene et moi avons travaillé en étroite collaboration une fois qu'elle a été embauchée. Je pourrais dire que j'ai tellement participé à la réécriture du scénario que, si je l'avais voulu, j'aurais pu prétendre à une mention de scénariste au générique. Je ne dis cela que parce que j'écris et coécris moi-même des scénarios, mais j'ai la ferme conviction que si vous n'êtes pas celui qui s'assoit devant la machine à écrire, ou devant l'ordinateur, si vous ne frappez pas physiquement les touches et n'écrivez pas vraiment le scénario, vous n'êtes pas le scénariste. Vous êtes un collaborateur, mais vous n'êtes pas le scénariste. Dalene a réécrit le scénario, mais j'ai travaillé en étroite collaboration avec elle. Nous avons obtenu le résultat que nous voulions et c'est là que les tensions ont commencées. Les cadres de la Paramount étaient tous des gens merveilleux, très intelligents. Il y avait Nancy Hardin, la cadre qui nous était assignée. Au-dessus d'elle dans la hiérarchie, il y avait Don Simpson, de la Paramount, que vous reconnaissez peut-être grâce à Bruckheimer-Simpson. Après *Les Petites Chéries*, il s'est associé à Jerry Bruckheimer et ils ont fait les gros films du box-office. Il était presque l'archétype du magnat hollywoodien, du courtier en puissance, très intelligent. Au-dessus de lui, il y avait Jeff Katzenberg et Michael Eisner. Après avoir quitté Paramount quelques années plus tard, Eisner a dirigé Disney pendant plusieurs décennies. Le sommet de la chaîne alimentaire chez Paramount Pictures était Barry Diller. Après avoir quitté Paramount, il a lancé QVC (une chaîne de téléshopping). Toutes ces personnes qui dirigeaient le studio étaient des cadres très puissants d'Hollywood à l'époque, qui ont tous fait de grandes carrières par la suite. Ainsi, vous comprenez la dynamique du pouvoir. J'avais fait d'autres films pour la télévision publique en tant que réalisateur, mais c'était mon premier film hollywoodien et j'ai tout de suite vu qu'il y aurait une tension. Comment gérer cela ? L'un des premiers cinéastes que j'ai rencontrés s'appelait Rob Cohen. Il

m'a dit un jour au cours d'un dîner : « Ron, les plages de Malibu sont jonchées des cadavres de réalisateurs débutants ». Ainsi, derrière le désir et la responsabilité de faire le meilleur film, il y avait cette épée de Damoclès. C'est le premier et le seul film que vous ferez à Hollywood, parce que le couperet va tomber. Mais je pense que, heureusement pour moi, j'ai compris que le seul espoir, en tant que cinéaste, était de ne jamais ignorer la petite voix à l'intérieur de vous et les techniques que vous apprenez pour faire votre métier. Si vous ignorez cette petite voix, qui êtes-vous ? Vous n'êtes personne, vous êtes interchangeable. Vous êtes comme un rouage d'une machine. Alors, malgré toutes les pressions, les avis contraires, de toutes les personnes qui prétendent tout savoir, il faut s'écouter. Bien sûr, la réalisation d'un film est une collaboration, mais il vaut mieux ne pas ignorer cette voix, car au moins, si vous êtes l'un des cadavres qui jonchent la plage de Malibu, c'est à cause de vos choix, et non parce que vous avez acquiescé ou cédé à la pression de quelqu'un d'autre pour prendre des décisions. Au cours du processus, vous validez le scénario, et une fois que c'est fait, vous pouvez le budgétiser, puis déterminer où vous allez le réaliser. Ensuite, je suis donc allé faire des repérages. Nous avons tourné en mai, juin et juillet, pendant l'été 1979, et nous avons trouvé un camp CCC (*Civilian Conservation Corps*) abandonné, construit pendant la Grande Dépression, dans le nord de la Géorgie, près de Madison. C'est là que nous avons tourné, ainsi une journée à Atlanta pour les scènes dans lesquelles le bus vient chercher et ramener les enfants. Nous avons tourné le film comme s'il pouvait se passer « partout, n'importe où » (*everywhere, anywhere*) en Amérique. Nous filmions en 35 millimètres, les rushes étaient envoyés à Los Angeles tous les jours, développés dans les laboratoires, puis imprimés et synchronisés avec le son. Aujourd'hui, nous tournons tous en numérique, mais à l'époque, la pellicule et la bande magnétique étaient synchronisées dans un laboratoire. Ainsi, lorsque je les visionnai, 48 heures plus tard, les dirigeants du studio avaient déjà vu les rushes avant moi, et ils étaient ravis de ce qu'ils voyaient. Tout d'abord, nous respections le calendrier, ce qui signifiait que nous respections le budget. Il n'y a eu aucune interférence pendant le tournage parce qu'ils étaient enchantés. Je recevais constamment des commentaires et ils aimaient ce que nous faisons. Nous sommes arrivés au cœur du film, les scènes entre Angel (Kristy McNichol) et Randy (Matt Dillon), car comme nous le savons, le personnage de Ferris (Tatum O'Neal) ne fait jamais rien parce que le moniteur du camp qui est plus âgé ne va pas profiter d'elle. Il se comporte avec beaucoup de gentillesse. Mais les jeunes, eux, sont sous l'emprise de leurs hormones, surtout Randy. Il y a deux scènes, la première, une sorte de tentative de rapprochement, il est irrité et elle est troublée, et la seconde lorsqu'ils consomment leur relation. Ces scènes, nous savions avant et pendant le tournage qu'elles devaient être le cœur et l'âme du film et que si elles ne fonctionnaient pas, il

n'y aurait pas de film. Je savais que les acteurs étaient à la hauteur. Je pense qu'ils ont livré des performances extraordinaires. Ils ont ouvert leurs cœurs et leurs âmes dans cette scène.

Le film a donc été tourné, les dirigeants du studio étaient ravis, ils pensaient avoir un grand succès entre les mains. Je me promenais sur le terrain de la Paramount comme un Golden Boy. Si je croisais l'un de ces cadres, il me souriait. Ils me prenaient dans leurs bras, me serraient volontiers la main. J'étais lancé dans une grande carrière à Hollywood. Mon agent de l'époque, Jeff Berg, qui était chez International Creative Management, ICM, a été assez malin pour inclure dans mon contrat des protections parce que je ne pouvais pas avoir le *final cut*. En effet, pour l'obtenir, il faut sortir d'un film à grand succès comme *Les Dents de la Mer* (*Jaws*, Steven Spielberg, 1975). Aucun autre réalisateur n'avait le *final cut*, qui signifie que vous contrôlez l'image finale. C'est l'inverse en Europe, vous avez des droits d'auteur qui signifient que le réalisateur a toujours le dernier mot, sauf si, dans le contrat, il accepte d'y renoncer, dans le cadre d'échanges négociés, mais c'est une autre histoire. Aux États-Unis, c'est différent. Le droit d'auteur est détenu par l'investisseur et vous n'avez donc pas droit au *final cut*. Mais Jeff Berg a inscrit dans mon contrat que j'avais le droit à deux avant-premières publiques de mon montage avant que quiconque ne puisse y toucher. Nous sommes allés chez Michael Eisner qui avait une salle de projection dans sa maison. J'ai montré mon premier montage à Eisner, Simpson, Hardin, Katzenberg et Diller. À la fin, quand les lumières se sont allumées, c'était le silence complet. Ils chuchotaient entre eux. Nancy Hardin s'est approchée de moi et m'a escortée jusqu'au fond de la salle, comme vers l'entrée des domestiques en me disant que nous en reparlerions le lendemain matin. Ils ont vu le film, essentiellement le même que vous avez vu, mais ils ont été choqués par le cœur et l'âme du film. Simpson et Hardin m'ont rencontré le lendemain et m'ont dit : « Ron, ce n'est pas le film que nous attendions ». Et j'ai répondu : « Don, tu as vu tout ce que nous avons tourné. Vous avez vu toutes les scènes, tous les rushes, à quoi vous attendiez-vous ? Tu as lu le scénario, c'est ce que j'ai tourné. Je ne suis pas allé tourner un autre scénario ». Ils m'ont dit : « Ron, c'est une déception. Personne ne le verra, personne n'en aura rien à faire. Tu vas le remonter ». Je n'étais pas en mesure de dire non, alors j'ai accepté de travailler avec eux. Tout de suite, ils se sont attaqués à la raison d'être du film. Ils voulaient juste laisser le côté burlesque, comme la scène avec les préservatifs. Tout cela était merveilleux et drôle. J'adore ça. J'en ai tourné chaque image moi-même, la rivalité entre les filles et tout le reste, mais ils voulaient tout supprimer. J'ai donc travaillé encore et encore, et Don Simpson est venu me voir à un moment donné. Il m'a dit de monter le film comme ils le voulaient. J'ai répondu que je ne pouvais pas tout à fait faire ça, mais que je pouvais travailler

dans leur sens. À Hollywood, on apprend à ne jamais dire le mot « non », car c'est un raccourci vers la porte de sortie, mais il y a des moyens détournés et je ne l'oublierai jamais. Don Simpson m'a dit : « Vous savez ce que fait un réalisateur ? Il contrôle l'image. Vous contrôlez l'image, nous contrôlons tout le reste ». Quelle déclaration extraordinaire ! Le réalisateur n'est donc qu'un photographe de plateau. Je ne voulais pas discuter avec lui, mais j'ai retravaillé le film et je suis arrivé à un point où je n'étais vraiment pas à l'aise avec la direction que nous prenions. J'ai pensé : « Mon cadavre va finir sur la plage de Malibu, mais pas à cause de mes choix, à cause des leurs ». J'ai tenu bon, je suis passé du gars qu'on saluait en marchant dans le backlot à l'Homme invisible. Je n'exagère pas. Ils passaient à côté de moi à deux ou trois mètres comme si je n'étais pas là. À ce moment-là, ils attendaient que je fasse mes deux projections contractuelles, que je quitte le terrain et que quelqu'un d'autre vienne remonter le film. La première des deux projections a été organisée. Ils ont fait venir des adolescents de la vallée de San Fernando, un district de Los Angeles. Ils avaient entre 14 et 17 ans, aussi bien des garçons que des filles. Je suppose que c'était un samedi. Ils ont rempli tout un grand auditorium de la Paramount, qui comptait environ 600 à 700 places. J'étais debout au fond. Derrière la toute dernière rangée se trouvaient Simpson, Eisner, Hardin, Katzenberg et Diller, tous les cadres. Ils se tenaient au fond comme s'ils n'avaient pas l'intention de s'asseoir. Nous étions tous à l'arrière, appuyés sur la rambarde. Le film a commencé et au bout de 10-15 minutes, le public riait et gloussait. Les cadres se sont déplacés dans l'allée et se sont assis, ils n'ont pas quitté la salle. Le film était en train de faire effet auprès du public, vous pouviez le sentir. Ils étaient totalement attentifs. Ils n'ont pas manqué une seule blague. Ensuite, le public s'est tu. On entendait seulement des respirations, et des filles qui pleuraient. Un public rempli d'adolescents est resté silencieux jusqu'au générique de fin. Les cadres n'ont pas quitté les lieux pendant la projection. Dans les 48 heures qui ont suivi, ils ont réservé 2000 écrans pour le film et je n'ai pas eu à couper quoi que ce soit. Le film a été numéro un au box-office au moment de sa sortie. Les critiques étaient mitigées. Je pense que la critique négative, dont je me souviens vaguement, était qu'il s'agissait d'un film entre deux eaux – ni un film sérieux, ni une comédie. Mais ceux qui l'ont aimé pensaient qu'il réussissait à synthétiser les deux. Quoi qu'il en soit, c'est ainsi que s'est déroulé le processus de réalisation.

Costumes et les décors

Tout est une question de détails. Il s'agit de milliers et de milliers de petites choses. Les premières décisions concernent l'équipe. Le directeur de la photographie, le concepteur de la production, le costumier, le monteur... J'ai choisi des personnes avec lesquelles j'avais déjà

travaillé. Mon directeur de la photographie était Beda Batka, qui avait filmé *Verna : USO Girl* pour moi. Il avait quitté la Tchécoslovaquie pendant le Printemps de Prague et n'y est jamais retourné. Mon costumier était Joseph Aulisi, avec qui j'ai fait quelques productions lorsque je travaillais pour PBS à New York et le directeur artistique était William Hiney. Pour les décors il était très important d'obtenir un look précis. Nous avons trouvé ce campus construit dans les années 1930 avec des cabanes en bois, avec le lac. C'était un décor merveilleux, très calme, ce qui était très important pour moi, car je n'aime pas tourner puis refaire le son en studio. Ce n'est jamais aussi bon parce que la performance prise sur le moment, vous l'entendez dans la voix. Un plateau silencieux est donc essentiel pour moi et celui-là était très calme. Tout ce que vous entendez dans le film est ce que nous avons filmé sur le moment, le jour même, rien n'a été réenregistré.

En ce qui concerne les costumes, j'ai trouvé que Joe Aulisi avait fait un excellent travail. Aujourd'hui, tout se passe à la télévision, vous avez 20 heures, trois saisons, vous avez cette vaste toile pour raconter une histoire. Dans un long métrage de 90 ou 100 minutes, c'est en quelque sorte un haïku. Il faut donc colorer les choses pour faire des déclarations, et l'un des moyens d'y parvenir, ce sont les costumes. Les costumes ont tout de suite permis à toutes les personnalités des filles de se distinguer. Il y avait tous ces personnages différents, Sunshine, qui représentait le *flower child* classique de ma génération. À l'époque, on les appelait les hippies. D'ailleurs, cette actrice (Cynthia Nixon) a eu une très grande carrière. Elle s'est même présentée au poste de gouverneur de New York il y a quelques années. Simone Schachter jouait Carrots, la rousse aux nattes. Cinder, la garce, la fille méchante et égoïste, était interprétée par Krista Errickson. Dès que vous les voyez, vous savez qui elles sont, c'est grâce aux costumes et aux coiffures. Si vous regardez attentivement le film, les coiffures de chaque fille sont complètement différentes.

Ferris et Angel ne sont pas les seules à subir ce rite de passage, toutes les filles le subissent. Dans un sens, c'est aussi un conte moral parce que pendant un bref moment, elles perdent leur moralité, et pas dans un sens sexuel, mais plutôt dans un sens éthique. Elles se jouent des tours l'une à l'autre, elles ne sont pas vraiment gentilles l'une envers l'autre. Elles s'en sortent et réalisent que c'est une voie qu'il ne fallait pas emprunter. Je pense donc qu'à la fin du film, ce petit groupe de filles a un sentiment de camaraderie, d'unité et de justice. Il y a donc un autre niveau dans ce qui se passe.

Le casting était si important pour moi que nous avons passé des semaines à Los Angeles et à New York pour trouver les jeunes filles qui joueraient ces rôles. Matt Dillon n'avait tourné qu'un seul film avant celui-là, qui n'était pas encore sorti (*Outsiders*, Francis Ford Coppola,

1983), de sorte que, dans un sens, le public l'a découvert dans *Les Petites Chéries*. Mais il est devenu instantanément une star, il a fait la couverture de tous les magazines pour adolescents. Cela a lancé sa carrière et celle de Kristy McNichol. Après cela, elle est devenue une grande star aux États-Unis et a enchaîné les films. En fait, j'ai également réalisé son deuxième film, *The Night the Lights Went Out in Georgia (Accroche-toi Nashville, 1981)*. Kristy McNichol est une actrice phénoménale, douée et intuitive.

Le choix des actrices pour jouer les rôles principaux

Brooke Shields avait déjà tourné dans le film de Louis Malle (*La Petite, 1978*). Il y avait deux ou trois jeunes stars adolescentes émergentes. Je me souviens des discussions, mais il m'est difficile de me souvenir de quelqu'un que j'ai considéré plus sérieusement à l'époque que Kristy McNichol pour ce rôle. J'avais vu quelques épisodes de *Family*, mais c'est lorsque j'ai vu le film *Summer of My German Soldier* que j'ai été convaincu qu'elle était une grande actrice et nous étions tous d'accord pour la choisir. Pour le rôle qu'Armand Assante a fini par jouer, nous avons passé en revue toute une série d'acteurs. C'était un véritable défi. Kristy McNichol n'était pas encore une grande star et Matt Dillon était même inconnu. Il y avait beaucoup de pression pour choisir quelqu'un, dans le rôle du moniteur de camp, qui avait déjà un nom, donc nous recherchions parmi ces « acteurs de renom », mais c'était délicat, parce que c'était un rôle secondaire, pas le rôle principal. Il était difficile de trouver le bon acteur, et cela a pris du temps. Je me souviens avoir rencontré et auditionné de très nombreux acteurs pour ce rôle, jusqu'à ce que nous choisissions Armand Assante. Pour le rôle de Randy, nous avons vu des dizaines et des dizaines de jeunes garçons. *Outsiders* n'était pas encore sorti. J'étais à New York, et Vic Ramos, qui ne travaillait pas sur le film, mais était directeur de casting, a attiré notre attention sur Dillon. Il nous a dit qu'il participait à une recherche de talents dans les écoles publiques de la ville et qu'il avait vu ce gamin, qui dégagait quelque chose de particulier. Il a donc attiré notre attention sur lui et c'est ainsi qu'il m'a permis de le voir et de l'auditioner pour le film. Le processus de casting a pris des mois et je suis ravi de la distribution que nous avons obtenue. C'est le casting qui fait le succès ou l'échec d'un film. Vous pouvez avoir le meilleur scénario du monde, si vous n'avez pas le bon casting, c'est fichu. Nous avons donc eu de la chance dans ce sens. Kristy était très intuitive et n'avait pas d'inhibitions ni de barrières pour le rôle. Tatum, qui était une grande star, avait tourné dans *La Barbe à papa (Paper Moon, Peter Bogdanovich, 1973)* et d'autres films. Elle avait gagné un Academy Award. Nous avons commencé à tourner avec elle et je trouvais que son jeu n'était pas réaliste, plutôt superficiel. J'ai été formé à ce que l'on appelle la Méthode. Si je travaille avec un acteur formé de la même façon, nous pouvons

avoir une certaine conversation. J'ai réalisé un beau film pour la 20th Century Fox qui s'appelait *Kidco* (1984). Tous les acteurs étaient de petits enfants, ils n'étaient pas formés. J'utilisais donc la Méthode, mais ils ne savaient pas que je l'utilisais. Pour simplifier à l'extrême cette technique, je dirais que ce que fait l'acteur doit venir de l'intérieur, ne doit pas lui être imposé et doit être réel émotionnellement. C'est donc une approche qui permet à l'acteur d'y accéder. Si l'acteur n'a pas été formé, je dois l'aider en tant que metteur en scène à suivre le même cheminement. Il ne s'agit pas d'un processus axé sur les résultats. Ça permet d'obtenir quelque chose de réel, qui peut être surprenant, voire ne pas correspondre à ce que je recherche sur le moment. Ce n'était pas le cas avec Tatum. Nous étions en plein tournage et je trouvais que le contraste était évident. Kristy faisait un travail extraordinaire. Tatum était très professionnelle, toujours préparée, elle faisait ce qu'il fallait. Mais j'étais vraiment inquiet parce que je n'obtenais pas ce dont j'avais besoin. J'ai réalisé ce qui se passait. Tatum était consciente d'elle-même. Elle avait 16 ans à l'époque et Kristy avait peut-être un an de plus, elles traversaient donc cette période d'adolescence. Tout le monde, à ce moment de la vie, est extrêmement conscient de soi. Vous savez, nous nous préoccupons de notre apparence, de notre façon de parler et de nous habiller... C'est une période délicate et éprouvante, et d'ailleurs tout le film en parle. Finalement, j'ai appelé son père, Ryan O'Neal, pour lui demander de l'aide. Il a pris l'avion un jour ou deux jours plus tard avec sa petite amie de l'époque, Diana Ross. Il lui a parlé. Je ne voulais pas qu'elle se sente intimidée, mal à l'aise ou critiquée. Il s'agissait de l'amener à s'ouvrir, et non à se fermer. Puis j'ai parlé avec elle. À partir de ce moment-là, Tatum a atteint un niveau plus profond, plus intime, plus vrai que nous avons réussi à capter. C'était le début du tournage. Elle a donc pu jouer les scènes, comme celle sur les balançoires, l'avant-dernière scène du film. C'est là que les deux filles se confessent l'une à l'autre. La vérité. Pendant tout le film, elles se sont menti, maintenant il faut que la vérité soit dite. Quand je suis arrivé au montage, c'était très difficile de couper la performance de Kristy McNichol parce qu'il y avait tellement de douleur et d'angoisse, de réflexion, de joie et de trahison, qu'on ne pouvait pas couper, mais il fallait le faire parce que c'est une scène entre deux personnes. Je trouve le moment de Tatum qui correspond à ce moment, puis je reviens à Kristy. Je ne l'ai jamais fait, mais si vous analysez cette scène sur les balançoires, je ne serais pas surpris que les deux tiers du temps d'écran soient consacrés à Angel, parce qu'il était si difficile de se détourner d'elle. Je pense qu'en fin de compte, elles ont produit quelque chose qui semble réel.

Une fois le film terminé, la procédure normale, en 1980, était une sortie en salle, puis les cassettes VHS, et enfin la diffusion télévisée. C'est la vie normale d'un film. Nous avons une

musique de film écrite par Charles Fox. Les réalisateurs travaillent en étroite collaboration avec les compositeurs, le plus tôt possible. Vous les voyez donc avant que le film ne soit terminé, pour qu'ils puissent lire le scénario, comprendre ce que vous faites, les thèmes... Pour les deux scènes dans les hangars à bateaux, avant d'avoir une partition, nous avions une piste temporaire pour nous aider. Je pense que j'avais choisi quelque chose de Jean-Sébastien Bach, de très longues lignes, très mélancolique. J'ai donc demandé à Fox la même chose. Il a écrit la partition, qui était très discrète et très triste pour ces scènes. Mais tout au long du film, il y a ce que nous appelons des *needle drops* (chansons préexistantes). Il y a une chanson de John Lennon, *Oh My Love* (1971), quand ils sont dans le canoë et qu'ils vont au cimetière. Il y a cette autre chanson d'un grand groupe de l'époque, Supertramp. Il y a aussi une chanson de Blondie. C'est ainsi que le film est sorti. Il avait une portée très contemporaine, pour le public adolescent qui se référerait à des chansons qu'il connaissait. Pour une raison ou une autre, les avocats n'ont obtenu les droits que pour la sortie en salle et la diffusion, et non pour la VHS, ce qui est une terrible omission. Par conséquent, l'image du film, au cinéma, a été diffusée telle que vous l'avez vue, mais en vidéo, à mon insu, ils ont changé toute la musique. J'ai reçu un appel téléphonique quatre ou cinq ans après la sortie du film, me disant que la musique était différente. J'étais consterné, ils sont censés appeler le réalisateur lorsqu'ils veulent faire quelque chose comme ça et je n'ai jamais été contacté. J'aurais même pu déposer une plainte auprès de la Guilde des réalisateurs ou poursuivre la Paramount. Ils n'ont pas pu restaurer la musique parce qu'ils n'ont pas réussi à obtenir les droits. Donc, de 1982 jusqu'à l'année dernière, vous ne pouviez pas voir *Les Petites Chéries* en VHS ou en DVD, le film n'était pas disponible. Vous vous rendez compte ? 40 ans. Que s'est-il passé récemment ? Lorsque j'ai réalisé, il y a un an, que Paramount proposait le film sur Paramount+, j'ai d'abord pensé que c'était la version horrible où ils avaient changé la musique. J'ai immédiatement dépensé 9,99 \$ et je l'ai regardé du début à la fin. Et Dieu merci, c'est la version cinéma. Les plateformes de *streaming* utilisent cette version, donc les droits musicaux sont couverts. J'étais soulagé. Maintenant vous pouvez aller sur Paramount+, et voir le film exactement comme il est sorti en salle il y a 40 ans. Je suis très heureux qu'après tout ce temps, le film puisse être revu...

L'influence de la Seconde Vague de féminisme et les mères des personnages

Dans un film de 90 à 100 minutes, il faut peindre certaines choses à grands traits. L'une de ces choses, ce sont les parents. Le divorce des parents de Ferris crée un peu de tension et de « malaise » pour le personnage et nous avons plus d'informations sur son père que sur sa mère. Il y avait une scène plus tôt dans le film avec sa mère, qui a été coupée, et n'a jamais été utilisée

dans le film, dans la maison avant qu'ils ne montent dans la Rolls-Royce, avant qu'ils ne partent. Vous savez que c'est l'enfant riche et gâté de la partie riche de la ville. Puis on voit la mère d'Angel dont la voiture a du mal à avancer, elle pétarade. Quand elle arrive sur le parking, elle fait un gros bruit et tous les autres enfants la regardent, elle est gênée et elle vient tout de suite dans cette voiture pourrie. Nous en déduisons qu'elle a probablement obtenu une bourse pour aller au camp. Tout de suite, c'est l'histoire de l'enfant riche et de l'enfant pauvre. C'est un cliché, bien sûr. Leur rivalité aurait pu avoir une autre cause, mais c'était une façon de la faire naître immédiatement dans le bus, parce qu'elles sont assises l'une à côté de l'autre. Elles se lancent immédiatement dans une confrontation qui est encouragée par les autres filles. Encore une fois, il s'agit d'une méchanceté de groupe, superficielle, qui pousse ces deux filles à se battre, ce qui constitue un autre arc de l'histoire. À la fin, les filles sont solidaires. Elles sont ensemble au lieu de se pousser mutuellement à la confrontation. Les parents jouent un rôle très mineur. La scène de la mère de Ferris a été coupée. Le studio voulait la supprimer et dans ce cas, j'étais d'accord avec eux, parce qu'elle ne faisait que retarder la rencontre des filles sans raison valable. Plus tard, bien sûr, pendant la journée des parents, le père vient lui rendre visite et elle apprend le divorce. Angel essaye de poser des questions à sa mère sur la sexualité. Elle essaye d'obtenir des informations et sa mère se montre désinvolte. Elle n'obtient pas la réponse qu'elle espérait de sa part. Elle lui dit que ce n'est pas grave. Cela ne l'aide pas, car plus tard, comme nous le savons, elle découvre que c'est sérieux. Cela crée un contraste. Aucune des deux adolescentes ne reçoit beaucoup d'aide de ses parents, elles n'ont pas de soutien émotionnel. Et ce n'est pas que leurs parents soient mauvais. C'est juste qu'ils ne leur apportent pas ce soutien. Elles sont donc livrées à elles-mêmes. D'autre part, il y a le contexte de l'époque. Il est clair que ce n'est pas le premier film de l'histoire d'Hollywood, loin de là, dont le protagoniste féminin est le moteur de l'intrigue, mais ils s'inscrivent certainement dans l'esprit du féminisme de la fin des années 1970 et du début des années 1980. Voici un film qui parle de jeunes filles et dont l'histoire est menée par les femmes, pas par le conseiller du camp ou le personnage de Matt Dillon, mais par les filles et l'esprit de leur groupe. En fin de compte, ce sont les deux adolescentes qui ont participé au concours qui en sont le moteur. En ce sens, c'est tout à fait dans l'air du temps d'une conscience féministe émergente. Le monde n'est pas nécessairement toujours un monde d'hommes. En fait, le personnage de Matt Dillon est presque passif, il est toujours en train de répondre. Il ne conduit jamais. Il est en quelque sorte irritable, victime, trahi et incompris. C'est la même chose pour le conseiller de camp qui est accusé à tort. Il y a une scène que nous avons retirée, et je suis ambivalent quant à la raison. C'est l'une des scènes que le studio a peut-être eu raison de vouloir enlever. Je ne me suis pas battu pour

la garder. Toutes les filles vont voir la chef du camp et lui disent qu'il a été accusé à tort, qu'il ne s'est rien passé. Nous avons estimé que nous n'avions pas besoin de cette scène, elle faisait perdre le rythme. Mais encore une fois, ce ne sont pas les hommes qui font avancer l'histoire, mais les filles.

Une lecture queer du film ?

Nous ne pensions pas du tout à ces questions comme nous le faisons aujourd'hui. Il y avait une façon différente de percevoir les choses et il y a une scène où elles sortent du bus pour aller au camp, il y a une aire de repos et les filles vont aux toilettes. Angel s'approche de Cinder qui l'accuse d'avoir essayé d'attraper son sein. Ce qui sous-entendait qu'elle était lesbienne (*dyke*). Dans le contexte de 1979, lorsque nous avons fait le film, « *dyke* » était une insulte. Tout comme dans un monde masculin, « *queer* » était un terme péjoratif. Aujourd'hui, c'est un terme accepté, mais à l'époque, appeler quelqu'un de cette façon était péjoratif. En regardant le film je me suis dit que cette même scène ne serait pas vraisemblable si vous la tourniez aujourd'hui. C'est dire à quel point les choses ont changé en 40 ans. Évidemment, le film a été entièrement tourné dans un monde hétérosexuel, où toutes les filles sont supposées l'être. Tous les garçons ou hommes le sont aussi. Il n'est pas question dans le film que l'une ou l'autre de ces personnes puisse être homosexuelle ou bisexuelle. Cette question n'est jamais abordée dans le scénario ou dans la réalisation du film. D'une certaine manière, vous assistez à une représentation authentique du monde de l'époque. Ce n'est pas le monde entier, par exemple, il n'y a pas de personnes de couleur, mais c'est un microcosme authentique du monde. Il y a une autre chose, très superficielle, qui donne également une idée de l'époque. Plus tard, il y a la scène où elles détournent le bus, le font démarrer et vont à une station-service pour voler les préservatifs. Lorsqu'elles arrivent, il y a une station-service et le prix de l'essence est de 35 cents le gallon²⁸⁶. C'était six ans après la première grande crise de l'essence provoquée par la guerre du Kippour en 1973 et le boycott du pétrole dans les pays arabes. Il y avait alors de longues files d'attente en Europe occidentale, en Australie et en Amérique du Nord pour acheter de l'essence, six ans après cette crise en 1979.

Les stéréotypes liés aux personnages

Nous avons beaucoup réécrit. Il faudrait que je retourne étudier le scénario original qui m'a été donné par Kimmy Peck, celui que nous avons fini par réécrire avec Dalene Young. Elles sont

²⁸⁶ En 2023, le prix de l'essence aux États-Unis tourne plutôt autour de 3,50 \$.

toutes les deux créditées au générique parce que nous avons conservé l'histoire centrale qui était celle de Peck. Mon défi, étant donné les stéréotypes évidents du scénario, était évidemment de savoir comment, à partir de là, arriver à une véritable humanité, à de vraies personnes. Cela a toujours été un défi, de la réécriture au tournage, tout au long du processus. Je ne sais pas si nous y sommes parvenus, mais lorsque j'ai revu le film, j'ai eu un bon sentiment à son sujet. J'ai pensé que nous avions atteint la vérité de ce voyage sur la perte de la virginité dans le cadre de cette comédie burlesque. Peut-être aurions-nous pu y parvenir de manière plus efficace ou plus cohérente, mais c'est ce que nous avons fait à l'époque, compte tenu de nos contraintes, des différents paramètres et de notre manque d'expérience. Voilà où nous en sommes arrivés. J'ai un regret, que je vais partager avec vous. L'un des endroits où j'ai fait une concession que j'aurais aimé ne pas faire, dans la scène avec Angel et Randy, après qu'elle ait perdu sa virginité. La scène se déroule et se termine sur une note triste, mais en réalité, elle se poursuivait. Angel se tournait vers Randy, très vulnérable, et lui souriait. C'est ainsi que nous l'avons filmée. En fin de compte, c'était, dans un sens, une déception, c'était de la vulnérabilité, mais elle a quand même établi une connexion avec lui qui était réelle. Il y avait tellement de pression sur moi pour faire des coupes dans le film que j'ai enlevé ces 45 petites secondes. Je le regretterai jusqu'à ma mort parce que c'était une sorte d'acceptation finale et ce qu'elle dit sans le dire, c'est « j'ai traversé cela et je suis heureuse que ce soit avec toi ».

The Night the Lights Went Out in Georgia

C'est un film très atmosphérique, avec d'excellentes performances de Kristy McNichol et Dennis Quaid. J'en suis très fier. La partition est magnifique. Toutes les chansons ont été écrites pour le film par Quaid et Keith Allison. McNichol y est phénoménale et finalement, très peu de films dans tout le répertoire du cinéma explorent la relation entre le frère et la sœur, et dans les films américains, hollywoodiens, encore moins. En ce sens, ce film a été une sorte de percée dans l'exploration de cette relation, de la véritable affection entre un frère et une sœur.

Entretien réalisé en distanciel, le 29 août 2022.

Entretien avec Thom Eberhardt, réalisateur de *La Nuit de la comète*

Sole Survivor, idée et production de *La Nuit de la comète*

J'ai travaillé à la télévision publique (PBS, *Public Broadcasting Service*) pendant une dizaine d'années, à partir de 1971. J'y suis resté plus longtemps que prévu, je faisais, entre autres, des documentaires. Un jour, un collègue professeur de théâtre, qui connaissait quelqu'un qui voulait financer un film, m'a demandé si j'avais une idée de long métrage. Je n'en avais pas, mais j'ai dit oui, sachant que je pouvais tout de même en imaginer un. Je souhaitais faire l'expérience de l'écriture d'un film et de sa production. J'ai découvert que cette personne, qui était à la tête d'une entreprise de fabrication de meubles, était prête à déboursier de l'argent pour réaliser ce projet à une condition : sa femme devait être l'un des rôles principaux. Je l'ai donc intégrée au scénario. Comme j'ai écrit très rapidement, je n'ai pas vraiment accroché avec les personnages. *L'Unique survivante* (*Sole Survivor*, 1984) était une sorte de film à suspense, psychologique. J'aimais bien l'équipe et les acteurs, mais je ne l'ai pas revu depuis 15 ou 20 ans et je n'en ai pas vraiment envie. Après cela, j'ai décidé que si je devais tenter un autre scénario de long métrage qui porterait sur quelque chose que j'apprécierais, avec des personnages que je trouverais amusants. J'y ai réfléchi pendant un certain temps.

J'avais quitté PBS, pour qui je réalisais des films éducatifs qui passaient après l'école. J'avais commencé à chercher ce que j'aimerais faire, si je devais tourner un film bon marché pour un drive-in. J'ai pensé à ma propre jeunesse et je me suis demandé quel film m'avait le plus impressionné. J'étais déjà passionné de cinéma quand j'étais enfant, à partir de 10, 11 ans. Nous y allions chaque semaine, quel que soit le film à l'affiche. Heureusement pour nous, c'était l'âge d'or des films de monstres à cette époque. Il y avait aussi des films de science-fiction bon marché programmés dans les drive-in, notamment un qui s'appelait *Objectif Terre* (*Target Earth*, Sherman A. Rose, 1954). J'allais dans un cinéma de quartier qui proposait des films à 10 cents tous les mardis de l'été. C'est donc là que je l'ai vu, probablement vers 1957. Quand j'étais enfant, les dix premières minutes de ce film m'ont vraiment terrifiées. C'est son ouverture qui a inspiré le décor de *La Nuit de la comète*. C'est ce que je voulais faire, un film sur une ville vide. En 1957-1958, étonnamment, il y a eu quelques films de ce type. Il y en avait un qui s'appelait *Le Monde, la Chair et le Diable* (*The World, The Flesh and the Devil*, Randal MacDougall, 1959) avec Harry Belafonte et Inger Stevens. C'était une de relation interraciale, Belafonte était noir et Stevens, sa partenaire était une femme blonde. Il s'avérait qu'ils étaient les deux dernières personnes à New York et qu'ils devaient trouver un moyen de s'entendre. L'épisode pilote de *La Quatrième Dimension* (*The Twilight Zone*, Rod Sterling, 1959-1964)

était aussi très bon. Il s'intitulait *Where is everybody?*. Un type se réveille et ne sait pas où il est, la ville est déserte. Il y a eu un autre épisode de la série où un mari et sa femme, sortaient boire toute la nuit, rentraient ivres et le lendemain, il n'y avait plus personne dans leur quartier, tout le monde avait disparu. Le décor ressemblait à une maquette de chemin de fer. Cette idée de ville déserte était dans l'esprit de beaucoup de gens à cette époque.

Il se trouve que j'avais réalisé quelques courts métrages pour PBS en tant que producteur indépendant, des petits drames adolescents. Sur l'un de ces films, je travaillais avec deux jeunes filles de 13 ans qui tenaient le rôle principal. Un jour, je me suis assis avec elles pour déjeuner et je leur ai demandé ce qu'elles feraient si elles se réveillaient un matin et que tout le monde était parti, qu'il n'y avait plus personne d'autre qu'elles. J'ai été étonné, parce qu'elles ne voyaient que le bon côté des choses. Au départ, elles n'avaient aucun problème avec le fait que leurs parents, leurs familles ou leurs amis ne soient pas là. Elles pensaient juste qu'elles pourraient faire ce qu'elles voulaient et s'amuser. J'ai donc poussé la conversation un peu plus loin et leur ai demandé ce qu'elles feraient s'il y avait des méchants dans les parages. Je ne savais pas de qui il pourrait s'agir, mais j'étais intéressé par leur réponse. Et elles m'ont rétorqué qu'elles prendraient des armes. Ces deux filles n'en avaient jamais manipulé de leur vie. Elles parlaient de mitrailleuses, de bazookas, etc. Elles imaginaient aller en chercher dans une armurerie ou se rendre sur une base militaire pour récupérer un char d'assaut si elles le voulaient, parce qu'elles seraient seules sur Terre. Ça a été la genèse de *La Nuit de la comète*. J'ai toujours bien écrit les personnages de filles. D'ailleurs, tout le monde me parle encore de celles du film, Regina (Catherine Mary Stewart) et Samantha (Kelli Maroney). On m'a demandé à plusieurs reprises comment j'avais eu l'idée de ces rôles et je dois dire que je n'y ai pas beaucoup réfléchi. J'ai écrit par instinct. Je n'ai jamais fait de film qui nécessitait des recherches approfondies. Je pars généralement de personnages ou d'une situation. Je n'ai pas besoin de passer beaucoup de temps à la bibliothèque ou d'avoir un assistant de recherche. Quoiqu'il en soit, je les avais dans la tête et je les aimais bien. J'appréciais leur côté insolent. Je n'ai pas inventé ces personnages, je les ai simplement mis dans le corps d'adolescentes de 16 ou 17 ans. Je me suis inspiré des actrices du Hollywood du Pré-code, des femmes impertinentes qui étaient incroyablement sûres d'elles et qui ne dépendaient de personne. Les filles de *La Nuit de la comète* n'ont pas eu à créer quoi que ce soit non plus. Elles n'avaient pas besoin de devenir soudainement très masculines et de rivaliser avec les garçons. Elles pouvaient être sexy et flirter, faire tout ce qu'elles voulaient. Mais dans les moments difficiles, elles savaient où se trouvaient leurs armes et c'est ainsi qu'elles géraient les choses. Je crois que j'ai écrit à Kelli Maroney une réplique que j'ai empruntée à un film de 1932 ou 1933. Lors de la scène où les

sœurs entrent dans la station de radio et découvrent que tout est en fait préenregistré sur cassette, elles rencontrent Hector (Robert Beltran). Il sort une arme, les tient en joue et commence à leur donner des ordres. Samantha lui répond « D'accord, d'accord, mais tu obtiens beaucoup de rendez-vous comme ça ? » (« *Okay, okay, you get a lot of dates this way?* »)²⁸⁷. Je sais que j'ai repris cette réplique quelque part, mais je ne l'ai jamais revue au cours des 30 dernières années. Quoi qu'il en soit, vous aviez des personnes comme Jean Harlow et Ginger Rogers qui étaient des dures à cuire et cela a continué, surtout dans la comédie, jusqu'à la Seconde Guerre mondiale.

Je fais partie de la première génération à avoir eu la télévision à la maison, j'ai grandi avec. Quand j'ai écrit *La Nuit de la comète*, je voulais surtout que ce soit une aventure amusante et je visais les adolescents, filles et garçons, de 15, 16, 17 ans qui ont un permis de conduire pour aller au drive-in. J'ai reçu un jour un appel de l'agence de publicité que la société de production avait engagée pour préparer les spots télévisés et tout le marketing du film. Après environ cinq minutes de conversation, j'ai réalisé qu'ils m'appelaient pour s'excuser parce qu'ils ne pensaient pas qu'ils allaient réussir à bien le promouvoir. Ils trouvaient ça très difficile. Pour eux, le problème c'est qu'il s'agissait d'un film pour les drive-in, un film pour sortir, mais ils ne croyaient pas les adolescents suffisamment curieux pour emmener leurs petites amies le voir. Pourquoi ? Parce que les filles n'ont pas besoin d'être sauvées. Le film n'est pas conçu autour du garçon ou de ses amis, avec des petites amies qui se retrouvent dans des situations idiotes et sexy. Ils ne comprenaient pas qui pourrait être intéressé. Je leur ai dit qu'ils se trompaient complètement. Selon moi, les filles auraient envie d'être ces adolescentes et les hommes voudraient sortir avec elles. C'est comme ça que j'envisageais les choses et il s'est avéré que c'est exactement ce qui s'est passé.

La première a été retardée d'environ six mois, à cause des Jeux olympiques de 1984 à Los Angeles. Il y a eu, au début, une projection à Las Vegas, dans le Nevada. Christie, ma femme et moi y sommes allés, car je n'avais jamais le film vu avec un vrai public d'adolescents, seulement avec des adultes. Avant cela, nous avons organisé un visionnement auquel ont assisté un certain nombre de professionnels du secteur qui ont apprécié le film, bien plus que je ne l'aurais pensé, parce que je ne l'avais pas du tout fait pour ce type de public. Ils se sont amusés, ils ont ri. Pour les spectateurs de Las Vegas, il s'agissait d'un film qui sortait en salle et qui faisait l'objet de grandes publicités dans les journaux... Ils ne participaient pas à une

²⁸⁷ *La Nuit de la comète* [00.28.03]

projection test. Le cinéma du centre commercial où nous l'avons vu était plein à craquer. Nous avons eu de la chance, tous les sièges étaient occupés. Nous étions probablement les seules personnes de plus de 21 ans dans la salle. Il y a une scène dans le film, dans un parking, où les filles sont assises sur le capot d'une voiture de police. Kelli commence à parler de ses amis, en particulier de ce garçon dont elle espérait qu'il l'inviterait à sortir et, comme tout le monde avait disparu, cela ne se produirait jamais. Nous avons tourné cette scène très rapidement. Je n'ai pas vraiment eu l'occasion d'en discuter avec Kelli. Elle l'avait imaginée de son côté et je dois avouer que je ne l'ai pas particulièrement écrite de cette façon, parce que je pensais que le monologue qu'elle avait à ce moment-là était un peu absurde. Je ne comptais pas en faire une scène émotionnelle, mais Kelli est arrivée préparée à le faire de cette manière et elle était vraiment douée. Elle l'a fait en pleurant légèrement, et j'ai aimé ce qu'elle proposait. Je n'étais pas sûr de la façon dont cela s'intégrerait avec le reste du film. Nous étions dans ce cinéma, derrière nous il y avait quatre filles assises ensemble et elles avaient les larmes aux yeux pendant cette scène. Il s'avère en fait que le film se lit sur deux niveaux complètement différents. Les adultes, eux, le perçoivent comme une satire des adolescents américains. L'une de mes critiques préférées disait qu'il était charmant de voir à quel point le casting et le réalisateur prenaient au sérieux ce film ridicule. Je pense que les actrices, Kelli et Catherine ont juste joué ces personnages comme ceux du début des années 1930, de la Warner, sans même connaître ces films, c'était simplement leur façon de les interpréter. Je leur donnais des coups de pouce quand elles en avaient besoin, mais la plupart du temps, elles sont arrivées à la même conclusion que moi au moment où j'écrivais : Regina et Sam sont amusantes. Nous avons constaté que les adolescents de 16 ans et moins considéraient le film comme une aventure plus qu'autre chose. Comme je l'avais prédit, les filles aimaient ces adolescentes à l'écran, et les garçons aussi. Ils adoraient les voir se sortir de situations difficiles. J'ai toujours pensé que le film marcherait, mais il a fonctionné bien mieux que je ne l'imaginais. Il a lancé ma carrière. J'ai eu l'occasion d'écrire ce même genre de personnages féminins dans au moins deux ou trois autres films. L'essentiel avec ces filles, c'est qu'on n'a jamais l'impression qu'elles vont finir attachées à la voie ferrée en attendant d'être secourues et qu'elles ne sont pas non plus les pions de garçons. Elles n'avaient pas non plus à sacrifier leur développement, elles étaient naturellement séduisantes. C'est la façon dont elles se comportent et les adolescentes ont aimé voir ça. *La Nuit de la comète* a rapporté beaucoup plus d'argent que ce que l'on pensait.

Héroïnes des films du Pré-code

Lors de la sortie du film, les critiques ont souvent souligné la fraîcheur et l'originalité des personnages. C'est absurde ! Ces personnages étaient tout droit sortis des films américains des années 1930, la période du Pré-code entre 1930 et 1934. J'ai grandi en regardant ces films à la télévision, puis, plus tard, en suivant des cours d'histoire du cinéma à l'université. Regardez Ginger Rogers, Jean Harlow ou n'importe quel film dans lequel Joan Blondell a joué pendant cette période. Il y avait beaucoup de ces actrices, des dures à cuire armées d'une répartie percutante. Elles aimaient l'amour et l'argent et ne craignaient pas de se battre pour obtenir ce qu'elles voulaient. C'est leur insolence qui rend ces personnages si désirables. Ces films, évidemment, penchaient souvent vers la comédie. Ils avaient toute la latitude pour le faire. C'est le cas de plusieurs des premières comédies musicales de la Warner Bros. Et puis dans les films de Fred Astaire et de Ginger Rogers, elle est aussi assez indépendante et encline aux sarcasmes... C'est de ces personnages que viennent Regina et Sam.

Dans *La Nuit de la comète*, sur la porte arrière du théâtre, on aperçoit l'affiche de *La Belle de Saïgon* (*Red Dust*, Victor Fleming, 1932). C'est John Muto, notre directeur artistique, qui se chargeait de ces détails. C'était un homme très intelligent et très drôle.

Casting des actrices

La Nuit de la comète a été le premier film « adulte » que j'ai réalisé, ce qui signifie qu'aucune bande d'enfants n'y participait. J'étais novice, je ne connaissais pas les ficelles du métier. Wayne Crawford et Andrew Lane étaient les producteurs qu'Atlantic avait affectés au film. Ils avaient fait gagner beaucoup d'argent à la compagnie l'année précédente parce qu'ils avaient écrit et produit *Valley Girl* (Martha Coolidge, 1983), un film dans lequel Deborah Foreman tenait le rôle principal. Crawford et Lane n'ont jamais aimé *La Nuit de la comète*. Ils n'ont jamais apprécié le scénario. Ils étaient sous contrat avec Atlantic et ils espéraient qu'après la première semaine de tournage, la production reviendrait à la raison, me retirerait du projet, et qu'ils pourraient engager un autre réalisateur qu'ils pensaient capable de mieux faire le film. Ils ont fait la plupart du casting, mais pas la totalité. Ils ont lu le scénario et je leur ai parlé un peu de ce que je voulais pour ces rôles. Je ne connaissais aucun acteur à Hollywood et n'avais aucune expérience en matière de casting pour adultes. J'ai donc expliqué rapidement ce que je recherchais chez ces filles. Ils ont fait venir des actrices et je me suis assis pour les écouter lire et discuter avec elles. Ce sont eux qui ont pris la décision finale, ils ont choisi Kelli Maroney et Catherine Mary Stewart. Je n'aurais pas pu imaginer deux meilleures jeunes actrices pour jouer dans le film. Pour Robert Beltran, c'était un peu différent. Nous étions tous d'accord pour

l'engager. Il venait de tourner *Eating Raoul* (Paul Bartel, 1982). C'était une sorte de comédie excentrique. Il y interprétait un garçon assez flamboyant. Nous l'avons choisi parce que nous avions vu un long métrage dans lequel il était. La première fois que je l'ai fait lire avec Catherine et que j'ai parlé du scénario, j'ai été surpris, car Robert voulait jouer Hector de manière sérieuse. Il s'est aperçu que les filles jouaient des rôles comiques et il n'avait pas envie de le faire de cette façon. C'est le propre des films à petit budget : on n'a ni le temps ni l'argent pour virer les gens et trouver quelqu'un d'autre. Ce n'est que lorsque j'ai commencé à monter que j'ai réalisé que Robert avait fait un choix qui était bénéfique pour le film. Il avait décidé de ne pas entrer en compétition avec ces filles. Il n'essayait pas d'être un Valley Boy gaffeur et c'était bien parce qu'il leur laissait le devant de la scène. Il faut être un acteur très intelligent pour faire cela.

Costumes

Nous travaillions avec un très petit budget. Tout le monde a donc dû faire preuve d'une grande créativité. Les filles ont participé au choix de leurs costumes. Elles avaient un droit de veto, ce qui est normal, mais elles avaient aussi certaines idées pour leurs personnages. Kelli a porté cette tenue de pom-pom girl pendant longtemps, je trouvais que c'était amusant. Elle se rendait à l'entraînement au moment où Regina arrive. La plupart du temps, leur garde-robe avait tendance à être en accord avec le passé militaire de leur père, surtout pour Regina. Malgré le petit budget, je n'avais jamais eu une aussi grande équipe, des costumiers, des accessoiristes, etc. Je pense que pour *L'Unique survivante*, mon long métrage précédent, nous étions environ six, et soudain, j'avais douze à quinze personnes autour de moi tout le temps, tous les jours. C'était une grosse équipe à l'époque, et heureusement, à part les producteurs, je ne me souviens pas que quelqu'un ait remis en question quoi que ce soit à propos du film. En fait, l'équipe m'a donné beaucoup de bonnes idées. Par exemple, j'ai dû réduire le scénario d'une vingtaine de pages parce qu'il était trop long. À l'origine, Samantha était censée mourir et Regina, Hector et les deux enfants formaient désormais la nouvelle famille postapocalyptique. Plusieurs personnes m'ont convaincu que je devais changer cette fin. J'ai donc décidé de garder le personnage en vie pour l'envoyer sauver sa sœur. Le scénario original prévoyait que ce soit Hector qui le fasse. Sam était la cinquième roue du carrosse, elle n'avait pas d'enfant. Elle n'avait pas d'instinct maternel particulier et, comme nous l'avions déjà appris lors d'une scène très émouvante, le garçon sur lequel elle avait des vues était réduit en poussière. Par coïncidence, Regina jouait à un jeu vidéo au tout début du film, ses initiales étaient inscrites pour tous les meilleurs scores sauf un, où figurait « DMK ». J'ai choisi ces lettres au hasard,

mais les gens n'arrêtaient pas de me demander qui c'était. Je leur répondais que ce n'était personne, que ça ne voulait rien dire. J'aimais la fin du film telle qu'elle était. J'ai donc eu l'idée d'avoir un beau jeune homme avec une voiture, et de le faire surgir de nulle part, sans rien laisser présager. Il arrive et ça crée un gag avec Samantha qui allait traverser au feu rouge. Quand cette voiture est passée au coin de la rue, ça a provoqué un gros rire dans la salle. Le département artistique a fabriqué une plaque d'immatriculation californienne personnalisée avec les initiales DMK au dos. Je ne savais pas si cela signifierait quelque chose pour le public, mais il s'est avéré que les gens ont compris. Pourtant, c'était très bref, juste des initiales dans un jeu vidéo qui apparaissait dans les 10 premières minutes du film. Je pensais que la fin était mignonne, mais avant cette version du scénario, elle ne provoquait pas un grand éclat de rire. Cela montre simplement que, dans une production à petit budget, si tout le monde tire dans la même direction, il faut écouter les gens et ils trouveront des idées intéressantes, voire complètement géniales. Malheureusement, pour les films avec plus de moyens, entre 20 et 30 millions de dollars, vous n'avez pas ce genre de relation avec à l'équipe qui est énorme. Beaucoup de personnes viennent travailler tous les jours sur le tournage. En tant que réalisateur, on est pratiquement isolé d'eux, parce qu'ils sont occupés. C'est pourquoi j'ai toujours aimé travailler sur des films à petit budget.

Décors

John Muto, mon directeur artistique, a eu la possibilité de faire beaucoup de choses et il avait de l'imagination. Pour la base scientifique, il a créé cette grande installation souterraine. Les décors sur lesquels les acteurs travaillaient fonctionnaient selon une sorte de perspective forcée. Leurs uniformes gris sont en fait des vêtements de concierge dénichés dans un magasin local. Je me souviens d'une fois où Catherine était censée faire du porte-à-porte pour essayer de trouver un moyen de sortir de l'endroit. Elle regarde autour d'elle, attrape la poignée de la porte, tire dessus, et on a ri parce qu'elle lui est restée dans la main. Personnellement, je chéris ces moments, parce que, sur un film à petit budget, les gens peuvent s'amuser en le faisant. Pour la toute dernière scène de Regina dans la base, quand elle rentre dans une pièce et qu'elle voit un corps qu'ils vident de son sang, il y a des objets qui bipent. L'équipe était en train de démonter les décors au moment où je tournais cela, car que nous n'étions censés être sur ces plateaux que pendant deux jours. Nous avons un jour pour le montage et un autre pour le démontage, soit quatre journées au total, mais pour ce genre de films, on continue de travailler pendant qu'ils démontent. Lorsque nous sommes arrivés à cette scène, ils avaient tout démolé autour d'elle, et il ne lui restait plus que cette petite chose, alors Arthur Albert, le directeur de la photographie,

et moi avons discuté de la façon de procéder. Nous étions pressés par le temps et nous devions absolument filmer. Les caméras tournent, tout est très enfumé de sorte qu'on ne voit pas la moitié du décor. C'est ainsi que nous avons tourné toute cette scène. Nous n'avions plus rien à l'intérieur du décor. Ce sont des histoires de films à petit budget. Je m'attarde rarement à revoir les films de studio que j'ai réalisés et qui passent de temps en temps à la télévision. Ce n'est pas que je ne les aime pas, mais je préfère regarder ces films à petit budget, c'est comme feuilleter un album de famille.

Les rues vides de Los Angeles sont toutes filmées avec des astuces d'apprentis cinéastes. La ville se trouve dans une cuvette, nous avons placé la caméra proche du sol. Il y avait un policier derrière nous et un autre au feu en bas de la colline. Ils retenaient tous les deux la circulation pendant trois ou quatre minutes. Nous devions donc filmer et sortir rapidement. Quand on tournait, on voyait ces grands immeubles se dresser à l'arrière-plan, une voiture, une fille à moto, pas de trafic. Dans la salle de montage, on effaçait la bande-son pour que tout soit silencieux, et on avait le résultat final. Nous avons beaucoup travaillé sur ce point à Los Angeles. On filmait directement ces immenses bâtiments qui s'élevaient, Catherine et Kelli parlent et le public remplit lui-même le reste. Ils supposent qu'ils voient toute la ville.

Héroïnes d'action des années 1980

Bien sûr, il y a eu le *Terminator* d'Arnold Schwarzenegger (James Cameron, 1984), son nom a porté le film, mais Sarah Connor était une figure formidable. Elle est devenue progressivement, dans les suites, un peu plus sombre à mon goût, mais c'est un bon personnage, un personnage fort. La différence avec Sarah Connor était qu'ils essayaient de travailler sur une toile de fond réaliste. Elle ne pouvait pas faire la maligne tout au long du film comme Regina et Sam. Par coïncidence, la dernière fois que j'ai vu *La Nuit de la comète* au cinéma, c'était en double programme avec *Terminator*. C'est la même chose pour *Halloween* (John Carpenter, 1978). Les amies de Jamie Lee Curtis étaient plutôt amusantes. Laurie se comportait comme une adolescente typique et elle est propulsée dans cette situation de vie ou de mort. Ce qui est intéressant, c'est la transition très simple entre le fait qu'elle soit une lycéenne soi-disant normale et le fait qu'elle se retrouve soudain face à ce tueur. C'est la différence avec *La Nuit de la comète*, qui se situe dans le domaine du fantastique, un peu à la manière d'un univers de contes de fées. Dans *Terminator* et *Halloween*, le public s'attend à une fin heureuse, mais dans le contexte du film, elles n'ont aucune raison de penser que tout va bien se passer, elles se battent pour leur vie.

Entretien réalisé en distanciel le 30 septembre 2022.

Entretien avec Catherine Mary Stewart, Regina dans *La Nuit de la comète*

Début de carrière et casting du film *La Nuit de la comète*

Je suis née et j'ai grandi au Canada. J'ai commencé à pratiquer la danse jazz et contemporaine vers l'âge de 14 ans. À 16 ans, je suis devenue membre d'une compagnie de danse dans ma ville natale, Edmonton, appelée Synergy. Grâce à ça, j'ai voyagé dans le monde entier. C'est à ce moment-là qu'il m'est apparu clairement que je voulais devenir artiste.

Lorsque j'ai eu 18 ans et que j'ai obtenu mon diplôme de fin d'études secondaires, je suis allée à Londres et j'ai étudié dans une école d'arts du spectacle spécialisée dans la danse, le London Studio Centre, qui proposait également des cours de théâtre, de chant et de diction. C'était une base générale pour les arts du spectacle. Un jour, deux de mes camarades de classe ont entendu parler d'une audition de danse pour le film *BIM Stars (The Apple)*, Menahem Golan, 1980), et nous avons décidé de nous présenter à l'audition. Il s'agissait d'un *cattle call audition*, où tout le monde peut auditionner. Je me suis retrouvée au milieu d'une immense salle remplie de danseurs qui suivaient la chorégraphie de Nigel Lythgoe. Il était évident que la plupart des danseurs avaient déjà travaillé avec lui. Le réalisateur et le producteur étaient à l'avant de la salle en train de regarder quand le réalisateur, Menahem Golan, m'a sorti de la foule et m'a demandé si je pouvais jouer. Bien sûr, j'ai répondu « oui ». Il m'a fait auditionner pour le rôle principal de ce film et j'ai fini par l'obtenir. Cela m'a mis sur la voie du métier d'actrice à plein temps. Nous avons tourné ce film à Berlin, avant que le mur de Berlin ne soit abattu, ce qui était en soi fascinant. *BIM Stars* était une comédie musicale rock futuriste qui se déroulait en 1994, ce qui, à l'époque, semblait être un futur lointain. Nous l'avons tournée en 1979 et l'année 1994 nous semblait donc très lointaine, je suppose. C'est un film un peu sauvage, étrange, mais il m'a permis d'entrer dans le métier. Après cela, j'ai joué quelques petits rôles, l'un au Canada et l'autre à Londres. Ensuite, j'ai décidé de tenter ma chance à Los Angeles.

Le premier grand rôle que j'ai décroché était pour un *soap opera* intitulé *Des jours et des vies (Days of Our Lives)*, Irna Phillips, Ted Corday et Allan Chase, 1965-?). J'y ai travaillé pendant deux ans et je continuais de passer des auditions pour d'autres projets. J'ai tourné dans un film intitulé *Starfighter (The Last Starfighter)*, Nick Castle, 1984) alors que j'étais encore dans le feuilleton. Après avoir fini *Starfighter* et quitté *Des jours et des vies*, j'ai passé une audition pour *La Nuit de la comète*. Je pense qu'étant donné que j'avais joué dans *Starfighter*, j'étais un peu mieux établie. J'imagine qu'ils voulaient m'engager, mais ils devaient me mettre en couple avec quelqu'un pour jouer ma jeune sœur Sam. Je me souviens avoir fait un essai avec Heather

Langenkamp (*Nightmare on Elm Street*). À l'époque, elle et moi avions des cheveux plus foncés, des sourcils épais et nous avions l'air d'être des sœurs. Kelli Maroney a auditionné avec une autre actrice, blonde, qui lui ressemblait davantage. Quelques jours plus tard, on m'a appelée pour me dire que j'avais le rôle de Regina. J'ai supposé que ce serait moi et Heather Langenkamp. Quand je suis arrivé au studio pour prendre des photos pour le film, j'ai été surpris de réaliser que c'était Kelli qui avait été choisie pour le rôle, mais cela s'est avéré être un excellent casting, car Kelli et moi avions une merveilleuse alchimie, et cela s'est donc bien passé. Physiquement, nous ne nous ressemblons pas beaucoup, mais les fans de *La Nuit de la comète* l'adorent. Elle et moi sommes toujours de bonnes amies aujourd'hui.

Préparation pour le rôle et personnages féminins forts

Nous avons un peu répété à l'avance, mais très peu en fait. Le premier jour de tournage a été consacré aux scènes où nous nous trouvons à l'intérieur de notre maison, lorsque Regina rentre chez elle après avoir traversé la ville à moto. Elle arrive et cherche Sam. Toutes les personnes qu'elle a rencontrées jusqu'à présent se sont transformées en poussière rouge ou en zombies. Je pense que Regina soupçonne aussi le pire pour Sam. Les premières scènes que nous avons tournées étaient assez émotionnelles et intimes, c'était donc une sorte de test pour voir si nous travaillions bien ensemble. En général, certaines productions choisissent de tourner à nouveau les deux premiers jours parce que tout le monde cherche sa voie, mais ils ont vraiment aimé ce que nous avons fait, alors nous avons pu continuer. Kelli et moi nous sommes très bien entendues. Nous avons une approche légèrement différente de la comédie, mais cela a bien fonctionné. Personne ne s'est jamais demandé pourquoi nous avons été choisies pour jouer des sœurs.

Avec les Mac 10 (des pistolets mitrailleurs), les producteurs nous ont fait faire des exercices de tir pour que nous puissions nous habituer à les manipuler. Je ne connaissais rien aux armes à feu. Elles sont lourdes, il n'est pas facile de tirer, elles ont un effet de recul et sont compliquées à tenir. La production voulait vraiment que nous ayons l'air de savoir ce que nous faisons et que nous ayons l'air aussi à l'aise que possible, surtout à cause du passé de nos personnages²⁸⁸. J'ai d'ailleurs appris une leçon très précieuse pendant que nous nous entraînions. Une fois, je tirais sur la cible, je me suis tourné vers l'instructeur pour lui poser une question et j'ai pointé mon arme directement sur lui. Il y avait des balles réelles dans le Mac 10 pour l'entraînement à

²⁸⁸ Dans le film, on apprend que leur père militaire leur a appris à manier les armes à feu.

la cible ! Il m'a dit, en termes très clairs, qu'il ne fallait jamais, jamais, jamais pointer une arme sur quelqu'un à moins d'y être absolument obligé, ou d'être sur le plateau et d'être certain qu'elle n'était chargée qu'à blanc. C'était une leçon très précieuse à apprendre. Grâce à ces leçons, nous sommes devenues à l'aise et compétentes avec ces armes. En ce qui concerne le combat que j'ai eu avec le zombie dans l'allée, c'est probablement l'une des scènes que j'ai préféré tourner. Je me sentais très à l'aise en raison de mon passé de danseuse, et l'acteur qui jouait le zombie était un cascadeur. Je savais qu'il savait ce qu'il faisait et que je ne serais pas blessée. Toute la scène de combat était très amusante. J'ai adoré faire tout ça. Après le combat avec le zombie, je saute d'abord sur la moto et je fais semblant de la démarrer, mais quand on voit l'arrière de la moto sortir de l'allée, ce n'est pas moi, c'est un cascadeur qui s'en est chargé. Pour la partie où je traverse la ville et regarde autour de moi, je suis à l'arrière d'une moto, et on dirait que je la conduis, mais je suis en fait sur une remorque à plateau derrière le camion de la caméra qui me filme depuis un point bas vers le ciel, de sorte qu'on ne voit ni la route ni la majeure partie de la moto. Je devais avoir l'air de savoir ce que je faisais seulement à partir de la taille.

Je pense que *La Nuit de la comète* a vraiment trouvé sa place lorsque le film est sorti en VHS. Beaucoup de ces films des années 1980 sont passés du cinéma à la VHS et ont fini chez les gens où ils pouvaient être regardés encore et encore. De nombreux fans du film m'ont dit que *La Nuit de la comète* leur tenait compagnie après l'école et qu'ils le regardaient en boucle. J'ai entendu de nombreuses jeunes femmes qui ont vu ce film lorsqu'elles étaient enfants dire qu'il avait eu un effet positif sur elles. Voir un film avec deux jeunes femmes capables de prendre soin d'elles-mêmes, même en cas d'apocalypse, les a aidées. Elles n'avaient pas besoin de croire le récit populaire selon lequel les filles dépendent de certains garçons. Traditionnellement, les femmes et les filles dans les films sont considérées comme impuissantes ou comme des personnages secondaires, ou encore comme l'objet de l'affection du héros. *La Nuit de la comète* est une version rafraîchissante de cette norme et c'est une source d'inspiration pour les filles que de voir des personnages sous cet angle. Et je dois dire que les hommes l'adorent aussi ! C'est un film unique qui croise beaucoup de genres. Il y a un élément comique, un peu d'horreur avec les zombies, de l'aventure de science-fiction et il y a aussi ce concept de Valley Girls à la mode dans les années 1980. Lors du tournage, les producteurs voulaient mettre l'accent sur l'aspect horrifique, effrayant, et les zombies, ce qui n'était pas la façon dont Thom Eberhardt l'avait écrit ou l'envisageait. Il voulait que le film soit drôle, avec un peu d'humour, qu'il ne se prenne pas trop au sérieux et que nos personnages soient de vraies adolescentes au milieu du

chaos. Il est rare, même aujourd'hui, de voir des jeunes filles normales, extravagantes et capables de se battre. Je pense que l'une des clés du succès et de la longévité de *La Nuit de la comète* est que le public peut s'identifier aux personnages.

Costumes

C'était amusant parce que j'ai pu faire du shopping avec la costumière. Je pense qu'elle avait une idée des couleurs pour nous. Une partie de leur travail consiste à définir la palette de couleurs des costumes pour chacun des personnages. J'ai eu beaucoup à dire sur ce que je devais porter. Elle m'a guidée d'une manière générale, mais j'ai pu faire des choix personnels en termes de style. J'aimais tellement les vêtements et j'ai pu en garder beaucoup. J'ai porté ces petites bottes grises pendant des années après le film. Elles étaient vraiment confortables et j'aimais leur aspect étrange.

Les gens ont fait des commentaires sur ma tenue à la fin du film, Je porte presque une robe de matrone, mais c'est ce que je voulais parce que, pour moi, c'était un choix lié au personnage. Je me suis dit : « Maintenant, elle représente la Terre mère, elle va prendre le pouvoir et elle sera la mère de tout le monde, même si elle n'a que 18 ans ». Dans mon esprit, c'est ce que j'avais décidé de dépeindre, ce genre de personnage très apprêté, convenable, qui prend un nouveau départ. Cela créait un grand contraste avec le personnage de Kelli, Sam, qui a choisi une tenue aux antipodes de celle de sa sœur. On dirait qu'elle va à la plage. C'est un défi. C'est comme au début du film où elle nie la situation. C'est très drôle. C'est parfait. J'ai adoré. Hector est en costume, les jeunes enfants sont tous les deux apprêtés. J'avais l'impression que c'était l'influence de Regina et son idée de recommencer à zéro.

Inspirations pour le personnage de Regina

Ce que j'ai aimé dans le personnage de Regina, c'est que jusqu'à ce film, j'avais été cataloguée comme une fille douce et innocente, tout ce qu'il y a de plus américain. Elle était plus dure. J'aime ça parce que j'avais l'impression que ça me ressemblait plus, que c'était plus proche de ce que je suis vraiment en tant que personne. Pour ce rôle, j'ai pu être dure et indépendante. Je n'ai pas eu à faire beaucoup de recherches, j'ai simplement laissé le personnage exprimer davantage sa personnalité.

Les rôles féminins dans les années 1980

Le premier film qui me vient à l'esprit lorsque je pense à des protagonistes féminins forts est *Alien* (Ridley Scott, 1979). Sigourney Weaver était très forte et puissante. Elle était jeune, mais

elle savait se prendre en charge. C'était un personnage « sans excuses » (*no apologies*) qui ne dépendait pas des hommes ou de sa sexualité, mais qui faisait confiance à son intelligence et à sa force de caractère. De nos jours, il y a beaucoup de superhéros féminins qui font toutes sortes de choses extraordinaires. Mais je pense que *La Nuit de la comète* était unique, parce que Sam et Reg sont des adolescentes ordinaires. Ce ne sont pas des superhéroïnes. Thom Eberhardt, le réalisateur, raconte qu'il a eu l'idée de *La Nuit de la comète* en interrogeant des jeunes femmes et en leur demandant : « Que feriez-vous si c'était la fin du monde tel que vous le connaissez ? » Il raconte qu'elles ont répondu : « Fantastique ! C'est génial ! Nos parents ne sont pas là ? Excellent ! », contrairement à ce que l'on voit souvent dans les films sur la fin du monde, où tout le monde panique d'une manière ou d'une autre. Ce film est un point de vue unique sur ce genre de scénario, et je pense que c'est ce qui le fait vraiment sortir du lot.

J'ai l'impression qu'il y a, dans les années 1980, des films d'horreur intéressants dans lesquels les filles ont pu se présenter comme des femmes indépendantes et fortes. Jamie Lee Curtis, par exemple, était une fille ordinaire, mais elle avait cette force de prendre soin d'elle-même et même l'instinct maternel de s'occuper des autres dans le film *Halloween* (John Carpenter, 1978). Je pense qu'il est important que les femmes et les filles ne soient pas toujours des victimes. Les films ont tellement changé depuis les années 1940 et 1950. Dans les années 1960, les films ont été autorisés à se développer, à changer et à devenir plus expérimentaux. Puis, dans les années 1970, ils ont pu conserver une dimension expérimentale, mais ont aussi dérivé vers la culture de l'ère disco. C'est dans ce genre que s'inscrivait mon premier film, *BIM Stars*. Il s'agissait d'une comédie musicale rock fantastique dans la lignée de *Xanadu* (Robert Greenwald, 1980), de *The Rocky Horror Picture Show* (Jim Sharman, 1975) et de bien d'autres films de cette époque. Dans les années 1980, il semble que l'on ait mis l'accent sur l'angoisse des adolescents ou sur les comédies romantiques. Ça a été une période de prospérité pour beaucoup. La culture et le divertissement en étaient le reflet. J'ai l'impression que les années 1950 étaient une époque similaire et que la musique, la culture et les divertissements reflétaient cette époque. Pour moi, les années 1980 étaient une période très heureuse, colorée, ludique et excitante. Je pense que cela se voit dans les films populaires de cette décennie.

Starfighter

Starfighter est un film qui raconte l'histoire d'un garçon qui mène une vie normale et ordinaire dans un parc de maisons mobiles (*trailer park*) et qui se retrouve dans une situation extraordinaire. Grâce à ses talents de joueur de jeux vidéos d'arcade, il est recruté de manière inattendue pour sauver l'univers ! Il s'agit d'un autre film culte des années 1980. Lance Guest

incarne le jeune protagoniste masculin, Alex. *Starfighter* a souvent été comparé à *Star Wars* (*La Guerre des Étoiles*, George Lucas, 1977) en raison de l'élément spatial, mais je pense que la différence avec *Star Wars* est que le personnage principal est un adolescent auquel le public peut s'identifier, par opposition à quelqu'un qui se trouve vraiment dans le futur avec beaucoup d'armes futuristes, etc. *Starfighter* est avant tout une histoire d'amour douce et innocente, celle d'un garçon qui veut simplement sortir de sa caravane avec sa petite amie pour élargir ses horizons. Alex et Maggie s'aiment vraiment et veulent être ensemble. C'est alors que survient un événement fantastique qui change tout d'une façon tout à fait inhabituelle et unique. *Starfighter* est un film qui inspire les jeunes à « viser les étoiles » (*reach for the stars*) et à savoir qu'il y a tant de choses à découvrir si on s'en donne les moyens. Pour moi, le personnage de Maggie était un rôle plus classique, mais cela dit, j'ai eu mes moments de force, d'intelligence et de courage. Ce fut une autre expérience merveilleuse pour moi et le premier long métrage que j'ai tourné à Los Angeles. Tant de gens ont été inspirés par ce film à l'époque et beaucoup d'entre eux, aujourd'hui adultes, le transmettent à leurs enfants pour qu'ils le regardent. Je crois vraiment que ce qui contribue à la longévité de *La Nuit de la comète* et de *Starfighter*, c'est que même si les personnages vivent des situations extraordinaires, on peut s'identifier à eux. Le public peut croire que ces situations et le fait de surmonter l'adversité sont possibles pour lui aussi.

Films pour adolescents

Les films mettant en scène des adolescents étaient très populaires dans les années 1980. Lorsque j'étais moi-même adolescente dans les années 1970, j'adorais les comédies musicales, en particulier celles qui présentaient des spectacles de danse. Rétrospectivement, c'est tout à fait logique. J'aimais la musique, la danse et le spectacle en général, alors ce genre de films me parlait vraiment. J'ai adoré des films comme *Jesus Christ Superstar* (Norman Jewison, 1973), *Fame* (Alan Parker, 1980), *Le tournant de la vie* (*The Turning Point*, Herbert Ross, 1977) avec Shirley MacLaine. C'est amusant avec le recul, parce que je ne recherchais pas consciemment ces films, mais ce sont ceux qui sont toujours ressortis comme mes préférés. Je les aime tellement, encore aujourd'hui.

Week-end chez Bernie

Week-end chez Bernie (*Weekend at Bernie's*, Ted Kotcheff, 1989) est devenu une sorte de film culte. Lorsque j'ai lu le scénario pour la première fois, je l'ai trouvé très bizarre. L'idée de prétendre qu'un mort était vivant et toutes les choses physiques folles qui arrivent au corps tout

au long du film me semblaient assez grossières. Mais ce qui m'a motivé à participer à ce film, ce sont les personnes impliquées : Ted Kotcheff, le réalisateur, et les acteurs Jonathan Silverman et Andrew McCarthy, ainsi que le fait qu'il s'agissait d'une comédie, parce que je n'avais jamais joué dans un film de ce genre auparavant. Je me suis trompé sur la façon dont l'humour serait perçu par le public. *Week-end chez Bernie* est devenu un classique des films d'été et est cité partout, à la télévision, au cinéma, dans le sport et même en politique. Le film a trouvé un créneau unique et je suis reconnaissante d'y avoir participé.

Acteurs et actrices populaires de l'époque

Il y avait tout un groupe de jeunes appelé le « Brat Pack » qui travaillait beaucoup. Ces acteurs symbolisaient le style des films des années 1980. Je pense que l'une des raisons pour lesquelles Lance Guest et moi-même avons été choisis pour jouer dans *Starfighter* est que nous n'étions pas aussi connus qu'eux. Ils voulaient trouver des acteurs dont le public n'avait pas déjà une idée préconçue de ce que pourrait être leur performance. Je me souviens d'être allée à l'audition pour le film *Starfighter* et d'avoir vu un certain nombre de ces acteurs. Être une « ingénue » dans ce métier signifie que vous allez être très occupée. Les pouvoirs en place sont toujours à la recherche du nouveau visage qui pourrait devenir la prochaine grande vedette. J'ai beaucoup auditionné, parfois plusieurs fois par jour, pour différents projets. Il y avait beaucoup de visages familiers aux auditions et nous avons appris à nous connaître un peu. Bien sûr, j'étais confrontée à d'autres jeunes actrices du même type physique que moi. Je voyais souvent des personnes comme Cynthia Gibb, ou Alexandra Paul, et beaucoup d'autres.

J'aimais passer les auditions en personne, parler aux personnes présentes dans la salle, discuter du projet et des personnages. De nos jours, le contact humain est réduit au minimum. 100 % des auditions que j'ai faites depuis la crise du COVID ont été enregistrées par moi-même ou faites sur Zoom. Je trouve cela incroyablement frustrant, car j'ai soif de contact humain avec les personnes avec lesquelles vous pourriez travailler. Je pense qu'il est important que les acteurs puissent entrer en contact avec les réalisateurs et les producteurs, et vice versa. Cette époque semble révolue. Les années 1980 ont été un grand moment pour moi pour toutes les raisons évoquées ci-dessus, mais j'ai aussi adoré le style de mode et le mode de vie insouciant de l'époque.

Influence sur la pop culture

J'ai lu que Buffy dans *Buffy contre les vampires* (*Buffy the vampire slayer*, Joss Whedon, 1997-2003) était basée sur Sam dans *La Nuit de la comète*. Il y avait peut-être aussi des éléments de

Regina. C'est cool d'entendre ce genre de choses. Dans la série télévisée *The Walking Dead* (Frank Darabont, 2010-2022), l'un des zombies d'un épisode était déguisé en ce zombie que j'ai combattu dans l'allée. Je trouve surprenant qu'un film dans lequel j'ai joué soit cité dans d'autres médias, mais cela me fait sourire. C'est super de voir que le travail que j'ai fait perdure.

Succès de *La Nuit de la comète*

Lors de sa sortie, *La Nuit de la comète* n'a pas eu beaucoup de succès dans les salles de cinéma. Il y a de nombreuses raisons à cela, comme le budget, etc., mais le film a trouvé sa place en VHS et à la télévision et a également réuni un public de fans inconditionnels. Je pense que c'était le genre de films que les parents se sentaient à l'aise de laisser leurs jeunes adolescents regarder sans leur surveillance. Le fait de pouvoir regarder des films seuls est une transition énorme pour les enfants et ils sont peut-être plus marqués que jamais par ce qu'ils voient et en gardent un souvenir mémorable. Cette indépendance retrouvée est un moment privilégié de l'enfance. J'ai joué dans un certain nombre de films qui, selon moi, ont acquis ce statut et j'en suis extrêmement reconnaissante.

Entretien réalisé en distanciel le 6 octobre 2022.

Entretien avec Julia Montgomery

Julia Montgomery est une actrice qui a joué dans plusieurs *teen movies* au cours des années 1980, en particulier *Revenge of the Nerds (Les Tronches, Jeff Kanew, 1984)*, dans lequel elle joue le rôle de Betty.

Début de carrière

J'ai commencé professionnellement en faisant du mannequinat à l'adolescence. J'ai toujours participé aux pièces de théâtre et à d'autres activités à l'école primaire. Lorsque je suis devenue adolescente, il y avait quelqu'un dans mon école dont le petit frère tournait dans des publicités. J'ai cherché qui était son agent. J'habitais dans le New Jersey à cette époque. Vers 14 ans, je m'affamais, je ne mangeais qu'une pomme au déjeuner et une cuillère de beurre de cacahuète le matin. Je suis devenue très mince. Je me souviens avoir demandé à ma mère si elle pouvait m'aider à aller en ville et essayer de trouver une manière de faire du mannequinat pour adolescentes. Cela a très bien marché. J'ai eu beaucoup de succès avec ça. J'ai fini par faire des publicités pour des produits pour le visage et de la mode dans le magazine *Seventeen*, qui était très important à l'époque.

À un moment donné, j'ai changé d'agence de mannequins pour la Ford Modeling Agency, qui a toujours été une grande agence, mais encore une fois, j'étais dans la division des enfants et j'ai commencé à décrocher des contrats pour apparaître dans des magazines grâce à eux. Par la suite, je suis apparue à nouveau dans le magazine *Seventeen*, deux photos couleur en pleine page. J'ai également figuré dans la section mode du *New York Times*. C'était plus haut de gamme. Ils nous ont emmenés dans un grand restaurant avec des boiseries et des lampes Tiffany, et nous avons fait les prises de vue là-bas. Il y avait plus d'argent. Les publicités étaient plus belles. Elles étaient de très bonne qualité. Je ne me souviens plus de la marque pour laquelle c'était fait ; juste du visage de l'autre fille qui était un peu plus âgée que moi et qui était brune. Elle était tout à fait à l'aise. Lorsque j'ai fait du mannequinat, j'avais environ 14 ou 15 ans.

Quand j'ai eu un peu plus de 16 ans, j'ai participé à un feuilleton, ce qui fait que je n'ai eu qu'un an et quelques mois de mannequinat et de publicité. Au départ, les membres de l'agence m'ont dit qu'ils aimeraient m'auditionner pour des publicités télévisées. J'avais de l'expérience et, à ce moment-là, j'avais aussi joué dans des pièces de théâtre au collège, alors j'ai commencé à chercher et, quelques mois plus tard, j'ai passé une audition pour *One Life to*

Live (*On ne vit qu'une fois*, Agnes Nixon, 1968–2013) qui est un feuilleton télévisé (*soap opera*). Je me souviens que ma mère m'a emmenée le matin et que nous avons dû repartir l'après-midi. Après le rappel, nous avons traîné en ville toute la journée, en essayant de ne pas trop nous épuiser. J'y suis retournée et nous n'étions finalement plus que trois. J'étais la deuxième et après mon passage, je pense qu'ils avaient fait leur choix. J'avais 16 ans et c'était ce qu'ils voulaient. De plus, je ressemblais exactement à la sœur de Brad, qui était déjà dans la série, un beau garçon blond. J'ai obtenu le rôle et ce fut mon premier grand succès. Je suis restée dans cette série pendant environ cinq ans, je suis partie au milieu, mais on m'a souvent demandé de revenir.

Ils m'ont fait fêter mes 18 ans dans la série pour que je puisse être en couple avec un homme. C'était toujours quelqu'un de plus âgé. Je me souviens que, dans le feuilleton, je suis sortie avec quelqu'un qui était censé avoir dix ans de plus que moi. Dans l'intrigue, je me suis mariée à ce type beaucoup plus âgé qui venait du Texas, mais je ne pense pas qu'il n'y ait jamais eu de scène au lit entre moi et l'acteur qui jouait Asa Buchanan. En fin de compte, je me suis vraiment lassée de cette intrigue. J'avais 19 ans et il devait en avoir au moins 50, je ne me souviens pas exactement. J'ai quitté la série et le premier rôle que j'ai obtenu était le premier rôle dans un film intitulé *Girls Nite Out* (*Radio Crochets*, Robert Deubel, 1982). J'y joue la pom-pom girl, la seule qui ne se fait pas tuer parce qu'elle ne trompe pas son petit-ami. Mon personnage essaie de résoudre les crimes.

Ensuite, j'ai joué le rôle d'une call-girl dans un *Movie of the week*. Là encore, un film d'horreur. Ensuite, je pense que j'ai continué à faire beaucoup de publicités et à cette époque, à la fin des années 1970, mon type, cheveux blonds, yeux bleus, était vraiment à la mode. Ensuite, j'ai joué dans un film intitulé *Up the Creek* (*Les Branchés du bahut*, Robert Butler, 1984). J'étais l'une des meilleures amies du personnage principal féminin. Il n'y avait pas grand-chose dans ce film, mais la seule scène dans laquelle j'avais un rôle plus important concernait le sexe. Je suppose que tout tournait autour du sexe dans les années 1980. Ensuite, dans *Revenge of the Nerds*, Betty, mon personnage, était le trophée. C'était comme si le monde s'ouvrait à Lewis (Robert Carradine), parce que je le voyais comme une vraie personne. Je pense vraiment que le message du film était que tout le monde, même Betty, a l'impression de ne pas être à sa place, même si j'étais vraiment montrée comme un *sex-symbol* dans ce film. Les gens viennent encore me voir ou participent à ces conventions et me disent : « Vous avez changé ma vie ». Tout simplement parce que ce film montre qu'il est possible de se sentir mieux accepté et d'être amoureux d'une fille qui finit généralement avec le roi de la fraternité. C'est

ce à quoi nous étions habitués dans les années 1980. Nous aimions être un *sex-symbol* et c'était en partie amusant. Le problème que j'ai avec ces rôles, c'est que tant que vous étiez un acolyte ou un protagoniste, tout allait bien jusqu'à ce que vous sortiez de ce rôle. Je n'avais même pas beaucoup de dialogues dans ce film. J'avais beaucoup de scènes, mais que peu de choses à dire. J'ai ajouté quelques éléments, mais c'est là que le problème du *sex-symbol* devient plus clair. Lorsque vous sortez un peu du rôle de l'ingénue, soit vous êtes le *sex-symbol*, comme le personnage de Betty par exemple, soit vous êtes un acolyte, mais il n'y avait pas de films où les filles jouaient le rôle de Lewis. Nous n'étions pas les protagonistes, nous étions juste là pour une seule raison. Et cela aurait pu vouloir dire quelque chose, mais dans le scénario nous n'étions pas celles qui en parlaient. C'était un monde d'hommes. Dans les années 1980, sur les affiches de *Revenge of the Nerds*, ce n'est pas moi qui apparais. C'est vraiment bizarre et c'est dire à quel point vous étiez remplaçable. De toute évidence, Robert Carradine et Anthony Edwards ont fait une séance photo, mais les producteurs ne m'ont pas incluse dedans, ils ont juste mis une autre fille blonde. Je suis sûr que c'était une décision du studio, mais c'est dire à quel point nous étions dispensables. Je pense qu'avec le mouvement Me Too, au moins, maintenant, tout le monde regarde ces choses de plus près.

Je pense que c'est probablement beaucoup plus compliqué pour un jeune de grandir maintenant, parce qu'il y a énormément de possibilités et certaines choses sont davantage acceptées, c'est presque comme si l'on se demandait : « Par où commencer quand on est enfant ? Je peux tout aimer ». Je pense que c'est sans doute un peu déroutant, mais c'est peut-être aussi un énorme soulagement pour les personnes qui ne se sentent pas à leur place et c'est agréable. Ou du moins, avant toutes ces choses mises en place contre l'avortement. Je n'arrive pas à croire ce à quoi nous sommes de nouveau confrontés. Tout tourne autour du contrôle. Les hommes peuvent nous faire ce qu'ils veulent, mais c'est nous qui devons y faire face. Je ne peux pas croire qu'ils aient accepté cela, cela n'a aucun sens pour moi. C'est absurde que nous revenions en arrière. Je ne comprends pas. Je suis tellement reconnaissante de ne pas être dans cette situation, mais j'ai dû avorter une fois. J'avais peut-être même 27 ans, mais je me consacrais entièrement à ma carrière et je pense que j'ai instinctivement su que je devais me faire avorter. C'était très tôt dans notre relation, je me suis rendu compte que j'aimais vraiment ce garçon avec qui j'étais, mais nous n'avions jamais parlé de nous marier. Je pensais que je n'étais pas prête. Pour l'avortement, je pense qu'il devrait y avoir un délai, mais si le fait d'être enceinte est ressenti comme une torture pour une femme, si elle ne se sent pas prête, ou n'a pas l'argent ou ne veut pas d'enfant, je ne sais pas pour qui ça peut être bénéfique.

Le personnage de la *pom-pom girl*

Je n'ai jamais été *pom-pom girl*. Je n'ai jamais envisagé de m'inscrire dans une sororité non plus. Je ne suis pas allée à l'université parce que j'avais obtenu un rôle dans *One Life to Live*. C'est là que je me suis sentie à l'aise avec les *nerds*. Je sais juste qu'une partie de moi ne s'intégrerait probablement pas dans une bande de *pom-pom girls*. Je ne me sentais pas à ma place dans les sororités de l'époque. Il y a beaucoup de *pom-pom girls* dans ces films sur l'université. Il s'agit de sport, mais dans les films universitaires, il s'agit de sororité, de fraternité. À l'époque, c'était une sorte de vision américaine, le sport, les fraternités... Être *pom-pom girl*, c'était comme gagner un concours de beauté. Je ne pense pas qu'elles étaient aussi populaires dans les années 1950. Dans mon esprit, le protagoniste féminin était généralement un personnage fort et aussi une sorte de *sex-symbol* comme une Katharine Hepburn. Elles avaient une attitude, un look. Les années 1960 étaient celles de l'amour libre... Les années 1970 et 1980 ont donc été, je pense, l'époque des *pom-pom girls*, dans la société américaine, dans ces films de la culture pop, ces comédies universitaires... C'était le *sex-symbol* le plus recherché, je suppose.

Costumes et préparation pour *Revenge of the Nerds*

J'ai adoré Eddie Marks, le directeur des costumes, et j'ai beaucoup aimé les costumes. Betty a toujours un vernis à ongles assorti à ses tenues, alors ils ont payé pour toutes mes manucures et pédicures, en fonction des jours et des scènes que je tournais. J'ai aussi adoré mon habilleuse pour ce film. Je trouvais que l'équipe était très bien, ils étaient très impliqués pour tous les personnages et c'était vraiment amusant de travailler avec eux.

Dans *Revenge of the Nerds*, les *nerds*, parce qu'ils étaient toujours en groupe, avaient beaucoup de répétitions. Pour ce film, nous sommes arrivés deux semaines à l'avance, ce qui était inédit. Ce n'était pas un film à gros budget, mais ils ont payé pour que nous arrivions plus tôt. Ainsi, nous pouvions tous entrer dans notre personnage, en particulier Robert Carradine et Anthony Edwards. Ça m'a permis de découvrir que mes costumes n'avaient pas d'insigne de sororité, alors que je devais en avoir puisque Stan m'en offrait un dans l'intrigue. J'ai donc cherché un pin's dans toute la ville et j'ai rencontré et parlé avec des sororités pour travailler mon rôle.

Rôles de femmes adultes

J'ai été heureuse de m'éloigner de l'image et des rôles que j'avais lorsque j'étais adolescente. Maintenant que j'y repense, j'apprécie vraiment les rôles variés et le fait d'être plus âgée. C'est

vraiment amusant de ne pas avoir à se contenter d'essayer d'être aussi belle que possible, ce qui est déjà beaucoup (et souvent, implique de ne pas manger ou peu). Je ne suis plus sûre d'en être capable. J'avais l'habitude de suivre deux cours d'aérobic et c'était amusant, mais je devais toujours travailler. Maintenant, je me dis que je suis une femme plus âgée et plus sage. C'est un soulagement de jouer des femmes qui ont quelque chose à dire, des femmes d'affaires, des avocates... Même dans les publicités, les femmes ont maintenant beaucoup de choses à dire, du moins parfois les publicitaires veulent que ce soient les femmes qui racontent les histoires parce que les spectatrices se reconnaissent en elles et qu'elles sont responsables des achats en général.

Entretien réalisé en distanciel le 25 octobre 2022.

